



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Filologia e Letteratura italiana

Tesi di Laurea

«Let's get into character»

Oggetti e soggetti postmoderni in *Pulp fiction* di
Quentin Tarantino e ne *Il mondo dell'amore* di
Aldo Nove

Relatore

Ch. Prof. Alessandro Cinquegrani

Correlatore

Ch. Prof. Alberto Zava

Ch. Prof. Mimmo Cangiano

Laureanda

Alessandra Bonetto

Matricola 874264

Anno Accademico

2022 / 2023

INDICE

Introduzione

1. Capitolo I – LA NASCITA DEL PULP, FENOMENO POSTMODERNO

- 1.1. «Raccontare il postmoderno»
- 1.2. L'arrivo del pulp. Nuove «cose veloci»

2. Capitolo II – DUE PARADIGMI PER GLI ANNI NOVANTA: *PULP FICTION* DI QUENTIN TARANTINO E *IL MONDO DELL'AMORE* DI ALDO NOVE

- 2.1. *Pulp Fiction*, Quentin Tarantino: come a Hollywood si racconta il *pulp*
- 2.2. 1996: Gioventù Cannibale e Il mondo dell'amore di Aldo Nove

3. Capitolo III – «LET'S GET INTO CHARACTER»: SOGGETTI LETTERARI E CINEMATOGRAFICI

- 3.1. «Just because you *are* a character doesn't mean that you *have* a character»: i soggetti postmoderni sono personaggi di carta?
- 3.2. Due diversi lati dell'infanzia: beata innocenza e sadismo crudele
- 3.3. Vincent e Jules: «a cross between criminals and actors and children playing roles»
- 3.4. Michele e Sergio tra confusioni percettive e perversioni postmoderne

4. Capitolo IV – «LA MERCE CHE È IN NOI»: OGGETTI NELL'UNIVERSO DELLA POP-CULTURE

- 4.1. La cultura di massa come lingua franca in *Pulp fiction*
- 4.2. Michele e Sergio: «mallzombies» nel Supermarket Italia

Conclusione

Bibliografia

INTRODUZIONE

Benchè il Postmoderno sia stato al centro di un dibattito intenso e complesso e appaia dunque estremamente analizzato e temporalmente delimitato con precisione autoptica, con date di nascita e di morte indicate al minuto che lo collocano tra l'inizio degli anni Settanta e la prima metà degli anni Novanta, rimane tutt'oggi un fenomeno denso di significati e particolarmente caratterizzato, difficile da nominare prima ancora che da comprendere.

Stabilito che questo contenuto desidera prendere in esame due prodotti (*Pulp Fiction* di Quentin Tarantino e *Il mondo dell'amore* di Aldo Nove), uno cinematografico e uno letterario della metà degli anni Novanta, cioè l'appendice ultima e per questo campione più esacerbato del periodo postmoderno, si è ritenuto opportuno dedicare il primo capitolo di questo studio alla trattazione del Postmoderno come fenomeno generale. In primo luogo, illustrando le incertezze e le difficoltà che hanno riguardato la sua nomina, e in secondo luogo disegnando una panoramica del dibattito internazionale che tra i protagonisti più rilevanti ha avuto Fredric Jameson, Francois Lyotard, Jean Baudrillard e lo storico del paesaggio Charles Jencks, che era stato il primo a rilevare in ambito architettonico una rottura rispetto alla modernità, in realtà provocata da intense mutazioni storiche e sociali prima ancora che artistiche e culturali.

Si è cercato, nonostante l'insieme dei mutamenti si mostri pieno di luci e di ombre, di delinearne dunque le caratteristiche principali, sia da un punto di vista storico-sociale sia da un punto di vista puramente culturale, tra le quali centrale è l'avvento delle nuove tecnologie massmediologiche, della cultura di massa e di un nuovo rapporto tra la letteratura e le altre forme di cultura.

Concentrandosi sulla nuova posizione che spetta alla cultura nella compagine postmoderna e soprattutto su quella che viene ritenuta generalmente la vera dominante ontologica del Postmoderno, ovvero la velocità, si è tentato di illustrare gli aspetti principali di questo nuovo modo di fare letteratura e di fare cinema.

Il pulp, considerato il genere cinematografico e letterario più rappresentativo della nuova temperie culturale postmoderna, proprio in virtù della sua collocazione temporale estrema, è in grado di restituirne pienamente i tratti, che raccoglie per intero in sé.

Nel secondo paragrafo del primo capitolo, dunque, si forniscono le coordinate principali di questo genere letterario e cinematografico: una diffusa tendenza alla superficialità, il nuovo conseguente bisogno di momenti violenti e dalla forte carica emotiva, una volontaria dimenticanza dei momenti d'introspezione, tipica prerogativa del Modernismo. I prodotti di genere pulp sono in genere narrazioni estremamente violente, brevi e leggere, di facile e immediata fruizione.

Il secondo capitolo presenta, invece, le due opere scelte per l'analisi comparata di nostro interesse: la pellicola cinematografica *Pulp fiction*, scritta e diretta da Quentin Tarantino nel 1994 e il *Il mondo dell'amore*, un racconto breve che appartiene all'antologia *Gioventù cannibale* curata da Daniele Brolli nel 1996 per la collana einaudiana Stile Libero. Entrambi questi prodotti sono considerati senza dubbio i più rappresentativi del genere pulp, uno per la cinematografia statunitense, l'altro per la narrativa italiana.

La scelta di dedicarsi a due prodotti che appartengono a due universi semiotici completamente differenti è parsa, non solo giustificata, ma richiesta da quella nuova gerarchia culturale che vedeva la letteratura in una relazione di sudditanza, ormai simbiotica e inevitabile, con l'universo massmediatico e con il cinema. Il capitolo, dunque, illustra entrambe le opere nella loro architettura originale, e lo spazio e il tempo a cui materialmente appartengono; la diversa accoglienza del pubblico e della critica, –

quella italiana reticente e spesso diffidente, quella americana generalmente accogliente – e le critiche e le discussioni che entrambe le opere hanno sollevato in quantità notevole.

Nel terzo capitolo l'attenzione è rivolta pienamente ai personaggi di queste due opere: Vincent e Jules in *Pulp fiction* (e ad altri personaggi: Jimmie, Mia, Marsellus, Butch, Fabienne), Michele e Sergio ne *Il mondo dell'amore*.

Nonostante si presenti come uno degli aspetti testuali di più immediata comprensione, il personaggio ha da sempre rappresentato uno dei quesiti più delicati e complessi per la teoria letteraria. Brian Richardson, che ha dedicato numerosi scritti all'argomento¹, riconosce infatti che lo statuto e la natura del personaggio costituiscono una «curious impasse»² perché questa difficoltà diffusa persiste a lungo, e perché, nota Fotis Jannidis³, scarsa è l'attenzione rivoltagli nonostante la sua importanza dal punto di vista narratologico sia più che conclamata.

Per questa ragione, in primo luogo si è tentato di verificare se le categorie «flat» e «round» (cioè di *personaggi piatti* e di *personaggi a tutto tondo*) proposte da Edward Morgan Forster a all'inizio del Novecento in *Aspect of the novel* potessero essere sufficienti e valide per categorizzare i personaggi qui analizzati. Se ad un primo livello d'analisi, a cui è stato dedicato il primo paragrafo, i personaggi di entrambe le opere

¹ B. RICHARDSON, *Beyond Poststructuralism: Theory of Character, the Personae of Modern Drama, and the Antinomies of Critical Theory*, in «Modern Drama», 40, 1997, pp. 86-99, p. 87.

² B. RICHARDSON, *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*, Columbus, The Ohio University Press, 2006, p. 19.

³ «even though there is currently a broad consensus that character can best be described as an entity forming part of the storyworld, the ontological status of this world and its entities remains unclear. [...] **Until recently, there was nothing like a coherent field of research for the concept of character**, but only a loose set of notions related to it touching on such issues as the ontological status of characters, the kind of knowledge necessary to understand characters, the relation between character and action, the naming of characters, characterization as a process and result, the relation of the reader to a character centering around the notions of identification and empathy, [...]». in F. JANNIDIS, *Character. The Living Handbook Of Narratology*, Hamburg, Hühn, Peter et al. Hamburg University Press, 2010. Disponibile in: <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/41.html> (ultima consultazione 17 febbraio 2024). L'articolo di Jannidis compare solamente online, dunque non è stato possibile indicare la pagina dalla quale è tratta la citazione.

appaiono «piatti» in ragione di quella diffusa superficialità dettata dalla compagine postmoderna e dalla nuova società dei consumi, nei paragrafi successivi si è cercato di delineare più attentamente le caratteristiche specifiche dei personaggi delle due opere, che mostrano, in ultima analisi, aspetti sensibilmente differenti.

Questa del personaggio, dunque, è stata la prima tesi a cui si è tentato di rispondere, perché si ritiene che comprendere la portata delle innovazioni introdotte da Tarantino e le ragioni sottese alla superficialità straniante dei personaggi di Nove possa garantire il riconoscimento della grandezza e della profondità di queste due opere.

Il quarto e ultimo capitolo è dedicato all'influenza che la cultura di massa e la società dei consumi avevano avuto sul nuovo «mondo alla McDonald» teorizzato da George Ritzer. In un mondo che sviluppa un amore sempre più disturbante e dannoso nei confronti dei beni fungibili e con l'atto d'acquisto in quanto tale, l'importanza dei soggetti in relazione agli oggetti pare in una scomoda situazione di pericolo. La seconda tesi si concentra del tutto, dunque, su come la predominanza degli oggetti e delle merci ha intaccato la dimensione dei soggetti reali e del personaggio finzionale.

Le pagine che seguono sono il tentativo di esplicitare quanto più possibile le ragioni della grandezza e del valore di *Pulp fiction* e de *Il mondo dell'amore*, ma soprattutto di restituire, con la lucidità e il distacco che solo il tempo può garantire, l'entità della frattura epocale che queste due opere hanno rappresentato, ancora indubbia oggi, nel 2024, a trent'anni esatti di distanza.

CAPITOLO I

LA NASCITA DEL PULP, FENOMENO POSTMODERNO

1.1. «*Raccontare il postmoderno*»⁴

Nel 1924 Virginia Woolf aveva dichiarato che il mondo moderno aveva avuto inizio «on or about December 1910», nel momento in cui «the human character changed»⁵. Nel 1984 lo storico dell'architettura statunitense Charles Jencks⁶ ne aveva fissato la data di morte con precisione autoptica il 15 luglio 1972 alle 13.32 di pomeriggio⁷, riferendosi al momento in cui il complesso residenziale Pruitt-Igoe, progettato in stile architettonico modernista e pensato per essere uno dei più grandi complessi di edilizia pubblica di tutta l'America, nemmeno vent'anni dopo la sua costruzione, era stato abbattuto per le condizioni di estremo declino e l'alto tasso di degrado e povertà in cui versavano il quartiere e la popolazione che ci abitava⁸.

⁴ R. CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1997;

⁵ V. WOOLF, *Mr Bennett and Mrs Brown* (1924), in *The Captain's Death Bed and Other Essays*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1950, p. 96. Citata anche in S.S. LANSER, *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*, Ithaca, Cornell University Press, 2018 e E. SORUM, *Taking Note: Text and Context in Virginia Woolf's 'Mr. Bennett and Mrs. Brown'*, in «*Woolf Studies Annual*» 13, 2007, pp. 137–58.

⁶ Charles Jencks, architetto del paesaggio statunitense, co-fondatore del *Maggie's Center* e progettista dei *Cosmic Garden of Speculations*, è considerato il principale teorico dell'architettura postmoderna.

⁷ Cito per intero il brano in oggetto: «Modern architecture died in St Louis Missouri on July 15, 1972 at 3.32pm (or thereabouts) when the infamous Pruitt-Igoe scheme, or rather, several of its slab blocks, were given the final *coup de grace* by dynamite» in C. JENCKS, *The language of Postmodern Architecture*, New York, Rizzoli, 1978, p. 9. Citato anche in D. HARVEY, *La crisi della modernità*, Milano, Il Saggiatore, 1993. Ancora sull'argomento: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/oct/15/charles-jencks-obituary> (ultima consultazione 17 gennaio 2024) e <https://www.economist.com/prospero/2011/10/15/why-the-pruitt-igoe-housing-project-failed> (ultima consultazione 17 gennaio 2024).

⁸ Nel periodo del secondo dopoguerra, sia in Europa sia in America, i progetti di rinnovamento aumentarono notevolmente. Proprio come parte di un programma di rinnovamento edilizio e basato sul modello della “macchina per abitare” di Le Corbusier, il progetto urbanistico di edilizia residenziale di Pruitt-Igoe venne eretto con fondi federali a St. Louis in Missouri tra il 1954 e il 1955, sul sito di un'ex baraccopoli. Il progetto apparteneva a Minoru Yamasaki, architetto progettista anche delle torri del World Trade Center di New York. Le condizioni del complesso cominciarono a decadere nel periodo

Il collettivo Wu Ming, non molti anni più tardi, si faceva portavoce di quella fetta di critici che gridava alla fine del Postmoderno⁹, e lo voleva già sepolto sotto le macerie delle Torri Gemelle l'11 settembre 2001¹⁰.

In apparenza, questi dati così accurati fanno supporre che la ripartizione temporale fosse venuta loro facilmente e senza sforzi, come naturale conseguenza di una chiara comprensione di una fase così complessa come il Postmoderno. In realtà, questa suddivisione così precisa non solo non è, ad oggi, ancora accolta in modo uniforme, ma soprattutto non corrisponde ad una altrettanto chiara comprensione del fenomeno postmoderno in quanto tale e dei suoi tratti più caratteristici.

Ci rassicura il critico letterario Remo Ceserani che «si tratta di un vezzo storiografico molto comune, quello di dividere il percorso della storia»¹¹, come se il tentativo di circoscrivere un periodo fosse sufficiente a identificarlo rispetto ad un altro, a capire se esiste, e se in qualche modo è importante. Qualche applicazione pratica forse (per i redattori dei manuali e delle cartelle d'archivio), ma nessuna utilità teorica.

immediatamente successivo alla costruzione: il vandalismo dai suoi abitanti, gli alti tassi di criminalità e il degrado suscitavano un'intensa reazione da parte dei media internazionali. Citando Ellin, questi progetti di rinnovamento ebbero come unico risultato la «destroying urban heritage; disrupting communities, and displacing people from their homes and businesses; increasing social segregation on a regional scale; accentuating gender role distinctions and disfavoring that of a woman; diminishing the public realm; and of environmental insensitivity, aesthetic monotony, and down right ugliness» (in N. ELLIN, *Postmodern Urbanism* New York, Princeton Architectural Press, 1999, p. 239). Il 15 luglio 1972, il primo dei trentatré giganteschi edifici a undici piani venne demolito, gli altri trentadue rimanenti negli anni successivi. Le dimensioni del fallimento provocarono un dibattito intenso sulle politiche abitative e segnarono una frattura epocale tale da spingere Jencks a constatare, e altri a concordare con lui, che l'architettura moderna era da quel momento finita. Jencks riteneva che il complesso residenziale fosse un simbolo di ciò che c'era di sbagliato nei principi dogmatici dell'architettura e della progettistica urbana moderne, e che al loro posto dovesse sostituirsi uno stile di «eclettismo radicale» che potesse restituire contenuto, significato e metafore all'ambiente e aprire una nuova epoca, posteriore a quella moderna.

⁹ Per una storia del dibattito vedi per esempio: R. LUPERINI, *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida, 2005; R. DONNARUMMA, *Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi*, in «Allegoria» XX, 2009, 57, pp. 26-54; ID., *Ipermodernità: ipotesi per un congedo dal postmoderno*, in «Allegoria», XXIII, 2011, 64, pp. 15-50. ID., *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014.

¹⁰ WU MING, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009, pp. 5-7.

¹¹ R. CESARANI, *La maledizione degli ismi*, in «Allegoria», XXIV, dicembre 2012, 65-66, pp. 191-213.

Dopo Jean-François Lyotard in *La Condition postmoderne* e Fredric Jameson in *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, che sulla proposta di Jencks per primi avevano formulato l'ipotesi di una frattura fra mondo moderno e postmoderno, l'idea è stata ripresa e gradualmente condivisa da molti critici e studiosi in gran parte americani e soprattutto appartenenti al mondo dell'arte e dell'architettura¹². Da allora il dibattito si è mostrato sempre più complesso e contraddittorio, le dichiarazioni sempre più confuse.

Il disaccordo dei critici sul concetto di postmoderno nasceva, a guardare bene, ancora più a monte, a partire dalla terminologia. Infatti, il termine "postmoderno" fa la sua comparsa molto prima della data canonica del 1972, ed è uno strumento condiviso da molti ambiti diversi tra loro, con connotazioni positive o negative, e con un unico tratto comune: riferirsi a un nuovo tipo di atteggiamento rispetto ad uno passato.

Già nel 1890 John W. Chapman, per riferirsi ad ogni tipo di arte che si poneva in contrasto con l'Impressionismo, utilizzava l'espressione *postmodern paintings*; in un suo saggio del 1934 Federico de Onís si serviva del termine per indicare una fase successiva al modernismo in letteratura; ancora, nel 1954 l'architetto Joseph Hudnut aveva coniato il neologismo *ultra-modern*¹³.

¹² Per una storia del dibattito internazionale sul postmoderno rimando a: C. JENCKS, *What is Postmodernism?*, London, St. Martin's Press, 1986. ID., *Post-Modernism, the new Classicism in Art and Architecture*, New York, Rizzoli, 1987; R. CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997; U. ECO, *Postille a "Il nome della rosa"*, in «Alfabeta», 6, 1983, 49, pp. 19-22 (poi in appendice a *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1984); G. VATTIMO, *La fine della modernità*, Milano, Garzanti, 1985; Z. BAUMAN, *Legislators and Interpreters: On Modernity, Postmodernity and Intellectuals*, Cambridge, Polity Press, 1987 (trad. it. *La decadenza degli intellettuali. Da legislatori a interpreti*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007); F. JAMESON, *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism*, Duke University press, 1989; O. CALABRESE, *L'età neobarocca*, Roma-Bari, Laterza, 1987; B. MCHALE, *Postmodernist Fiction*, London-New York, Routledge, 1987;

¹³ Per approfondire l'uso del termine postmoderno vedi S. SIM, *The Routledge Companion to Postmodernism*, London, New York, Routledge, 2005 e F. DE ONÍS, *Antologia de la Poesia Espanola e Hispanoamericana*, Madrid, Imp. de la Lib. y casa edit, 1934.

Ceserani, che è ritornato più volte sulla *querelle* classica della nominazione¹⁴, notava che il prefisso *post-* in generale dimostrava

a widespread incapacity to give a distinguishing name to the period, and probably also an intrinsic difficulty in any attempt at selecting the most important feature of the new period to characterise it [...] with the implicit suggestion that it tends at the same time to break away from Modernity and to maintain a certain continuity with that period¹⁵.

Continua Ceserani anni più tardi, ancora sulla questione che non pare migliorata: «non ci piaceva molto il termine, perché sembrava semplicemente indicare che esso veniva *dopo* la modernità e appariva incapace di definire i tratti specifici della nuova condizione sociale e umana»¹⁶.

In effetti, nel corso degli anni, i tentativi di trovare un termine sostitutivo che fosse in grado di restituire pienamente quello che “postmoderno” non era in grado di esprimere sono stati molti¹⁷. In ogni caso, anche se «nessuno era veramente contento del

¹⁴ R. CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1997; R. CESERANI, *Post-modernity and Globalisation*, in S. ALBERTAZZI, D. POSSAMAI (a cura di), *Postmodernism and Postcolonialism*, Padova, Il Poligrafo, 2002, pp. 87-89, p. 83; R. CESERANI, *Qualche considerazione sulla modernità liquida*, in «La Modernità Letteraria» 2010, 3, pp. 11-26.

¹⁵ R. CESERANI, *Post-modernity and Globalisation*, cit., p. 94

¹⁶ R. CESERANI, *Qualche considerazione sulla modernità liquida*, in «La Modernità Letteraria» 2010, 3, pp. 11-26, p. 11 e p.13: «In suo favore sta la sua etimologia (dal latino *liquidus* : liquido, fluido, che scorre, aggettivo derivato dal verbo *liquere*: essere fluido, scorrere e in rapporto con *liqui*: sciogliersi, scorrere e applicato variamente all’acqua, al mare – *liquida moles* –, agli unguenti – *liquidi odores* –, alle ninfe delle fonti – *liquidae sorores* –), e il fatto che è presente nelle principali lingue europee (francese *liquid*, spagnolo *líquido*, portoghese *líquido*, inglese *liquid*, tedesco *liquid* come sinonimo di *flüssig*) e che il suo ventaglio di significati è abbastanza simile in tutte le lingue, sia in senso letterale di cose che fluiscono come l’acqua e che hanno proprietà chimiche che le distinguono dalle sostanze solide e gassose, sia in senso traslato di limpido, chiaro, detto dell’aria, del cielo, degli occhi e, in fonetica, di suono che ha un timbro puro e armonioso come certe consonanti, o, in economia, di disponibilità di moneta corrente o di beni ricchezza facilmente convertibili in moneta corrente».

¹⁷ Per una breve panoramica, mi riferisco a: *condition postmoderne* in J.-F. LYOTARD, *La condition postmoderne*, 1979; *late modernity* proposto dal sociologo inglese Anthony Giddens (in A. GIDDENS, 1998); *surmodernity* condiviso dagli antropologi francesi Marc Augé, (M. AUGÉ, *Non-lieux. Introduction à l’Anthropologie de la Surmodernité*, Paris, Seuil, 1992) e George Balandier (G. BALANDIER, *Le Grand Dérangement*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005). Per il contesto urbanistico Paul Virilio ha parlato di *hypermodernity* (in P. VIRILIO, *From Modernism to Hypermodernism and Beyond* (a cura di J. ARMITAGE, London, Sag, 2000); *zweite Moderne* oppure

termine»¹⁸, molti studiosi accettarono loro malgrado l'etichetta "postmoderno" per poter indicare quella frattura storica che, in quanto osservatori più attenti e sensibili, avvertivano già reale e importante.

Infatti, per quanto Ceserani dimostri più volte¹⁹ che la formula *liquid modernity*²⁰ di Zygmunt Bauman era stata, tra le tante, la più felice, quello che gli era sembrato fondamentale²¹ per esaurire (almeno in parte e per il momento) queste «cerimonie di nomina»²² e giungere al punto, era riuscire a tenere ferme le distinzioni

tra i diversi concetti di postmodernità, come etichetta storica che cercava di individuare i caratteri specifici di un'epoca; postmodernismo, come movimento di idee, programma di poetica e militanza artistica; e postmodernizzazione, come processo che vedevamo in atto nelle nostre società a capitalismo avanzato²³.

Questa divisione triadica ci riporta ad una precisazione di Simonetti, che notava come «non esistono e non sono mai esistite corrispondenze dirette e meccaniche tra storia culturale e storia *tout court*, e che ogni stagione della letteratura (e delle società)

reflexive modernization come diverse possibilità in U. BECK, *Das Zeitalter der Nebenfolgen und die Politisierung der Moderne*, in *Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse*, A. GIDDENS, S. LASH (a cura di), Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1996; e *liquid modernity* in Z. BAUMAN, *Liquid Modernity*, Cambridge, Polity Press, 2000.

¹⁸ R. CESERANI, *La maledizione degli Ismi*, cit., p. 193-194.

¹⁹ Soprattutto in R. CESERANI, *Intelletuali liquidi o in liquidazione?* in «Italian Culture», 2006-2007, 24-25, pp. 153-167.

²⁰ Z. BAUMAN, *Modernità liquida*, Roma-Bari, Laterza, 2002.

²¹ R. CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1997, p. 121.

E ancora R. CESERANI, *Post-modernity and Globalisation*, in S. ALBERTAZZI, D. POSSAMAI (a cura di), *Postmodernism and Postcolonialism*, Padova, Il Poligrafo, 2002, pp. 87-89, p. 93.

²² C. BENEDETTI, *Disumane lettere. Indagini sulla cultura della nostra epoca*, Roma-Bari, Laterza, 2010, p. 61.

²³ R. CESERANI, *Qualche considerazione sulla modernità liquida*, in «La Modernità Letteraria» 2010, 3, pp. 11-26, p. 11, p. 11. Sullo stesso argomento, cito qui per intero un brano tratto da un suo scritto precedente R. CESERANI, *Post-modernity and Globalisation*, 2002, p. 93. : «so, again, if we accept the idea that in the second half of the Twentieth century a big epochal change took place, at least in the countries where Capitalism reached its most advanced phase, we must, as in the case of modernity, draw a distinction among Post-modernity, Post-modernisation, and Post-modernism, and recall that one is the label by which we designate the historical period, one the term by which we describe the historical process, one the term by sustaining, encouraging, and representing the historical process».

presenta voci diverse e conflittuali»²⁴. E che dunque, era del tutto giustificabile e comprensibile incontrare non poche difficoltà nel raccogliere i tratti e identificare i precisi estremi temporali di qualcosa che stava accadendo proprio in quel momento.

In ogni caso, se seguiamo la lezione di Ceserani, il cambiamento è stato sensibile e «di tipo epocale e per molti aspetti almeno altrettanto sconvolgente di quello della modernità»²⁵, perché era stato veloce, esteso a più ambiti della vita individuale e sociale e a più aree del mondo contemporaneamente, e inasprito dalla concomitanza con numerosi altri fenomeni.

La sintesi dei caratteri principali della postmodernità viene fornita, come osserva Daniele Giglioli, direttamente da Jameson, che nel primo capitolo del suo densissimo saggio²⁶ disegna una vera «mappa»²⁷ che consente al lettore di orientarsi e che tenta di «dotare il soggetto individuale di una nuova, accresciuta consapevolezza della sua posizione nel sistema globale»²⁸.

E nonostante rimanga vero che i salti epocali sono rari e sempre caratterizzati da una certa dose di incertezze, contrasti, controtendenze ed eccezioni, il postmoderno al netto di tutte le speculazioni possibili, è riconducibile a ciò che Jameson definisce «il tempo della *detotalizzazione*»²⁹.

Il termine *detotalizzazione* si riferiva a una generale tendenza alla «frammentazione» e al «decentramento», e che applicandosi a diversi livelli ha significato «manomissione

²⁴ G. SIMONETTI, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia dell'Italia contemporanea*, Il Mulino, Bologna, 2018, p. 14.

²⁵ R. CESERANI, *La maledizione degli "ismi"*, cit., p. 203.

²⁶ F. JAMESON, *Postmodernismo o la logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi, 2007.

²⁷ D. GIGLIOLI, *Postfazione* a F. JAMESON, *Postmodernismo. Ovvero, la logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi, pp. 419-434, p. 427.

²⁸ F. JAMESON, *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, cit., p. 54.

²⁹ M. GATTO, *Fredric Jameson*, in «Le parole e le cose²», 2022, <https://www.leparoleelecose.it/?p=44314> (ultima consultazione 18 gennaio 2024).

della temporalità a beneficio della spazialità, pervasiva disgregazione delle forme collettive e condivise di vita sociale e culturale, valorizzazione del superficiale a detrimento del profondo»³⁰, indebolimento del soggetto, crisi dei fondamenti, fine della storia.

Le parole chiave identificate nel corso degli anni registrano in generale una condizione di difficile navigazione, di disillusione e di perdita d'orientamento in un mondo che pareva geograficamente mutato anche nelle sue stesse categorie di pensiero.

Il postmoderno ha investito le strutture materiali (cioè i modi di produzione, le logiche di mercato, l'estensione mondiale della rete delle comunicazioni), scardinato le istituzioni solidissime che erano della modernità – come la nazione, i partiti politici, la struttura della famiglia – reso inaffidabili quelli che Lyotard aveva definito i *grand récits*³¹, modificato il ruolo della letteratura e degli intellettuali, negato la proposta di un modello unitario d'interpretazione storiografica e generato un sentimento di «fine della storia»³², demolito le strutture di pensiero³³.

La lista dei cambiamenti e delle modificazioni potrebbe continuare a lungo, perché le fratture sono state così intense e così numerose che certamente questa sede non ha la pretesa di esaurire in modo consono quanto ci sarebbe da dire a riguardo. Ceserani ci restituisce la portata e la pervasività delle trasformazioni mostrandoci che il postmoderno aveva operato ancora più nel profondo, oltre le strutture materiali, investendo

³⁰ *Ibidem.*

³¹ Lyotard riassume l'essenza del postmoderno come «incrédulité à l'égard des métarécits» (J.-F. LYOTARD, *La condition postmoderne*, 1979, p. 9), intendendo, anche con il termine «grand récits», in primis Hegelismo e Marxismo. In contrapposizione a questi caratteri, tipici della modernità, Lyotard pone il «petit récit», cioè la narrazione del singolo individuo.

³² Vedi per esempio: F. FUKUYAMA, *La fine della storia e l'ultimo uomo*, Milano, Rizzoli, 1992 e G. VATTIMO, *La fine della modernità*, Milano, Garzanti, 1985.

³³ Per una trattazione incisiva e brillante dell'argomento rimando a R. CESERANI, *La maledizione degli ismi*, cit. p. 203-205.

[...] la struttura stessa degli esseri umani, il rapporto che essi hanno con il proprio corpo: fenomeni di cura ossessiva e narcisistica del proprio *look*, ricorso a *lifting*, trapianti, manipolazioni cosmetiche. E poi le **forme stesse della soggettività**, da una parte liberata da molte delle rigide norme di un'etica familiare e collettiva a volte costringente tipica dei progetti pedagogici della modernità, dall'altra sottoposta ai modelli potenti imposti dalla pubblicità, dalla vita dei *vip*, dai *reality show*: quindi un forte appiattimento e svuotamento della vita interiore [...] e della capacità di rapportarsi con gli altri o di affrontare il piacere e il dolore, il trauma e la morte. E inoltre una diversa percezione **del tempo e dello spazio**, con fenomeni di svuotamento del tempo e della memoria, di indebolimento di qualsiasi slancio utopico verso forme di vita e benessere non narcisisticamente individuali ma sociali e collettive [...] ³⁴.

La frattura è stata netta, improvvisa, il più delle volte brusca, stratificata, caotica. Era penetrata, in una sorta di espansione rizomatica, fino alle strutture e agli schemi con cui ci era concesso di incasellare limpidamente i fatti del mondo, della vita, e quelli che avvenivano dentro di noi – dall'inizio degli anni Settanta tutto il funzionamento sociale e culturale delle società viene riorganizzato profondamente.

³⁴ R. CESERANI, *La maledizione degli "ismi"*, cit. p. 205.

1.2. L'arrivo del pulp. Nuove «cose veloci»³⁵

Da quanto esposto finora si deduce chiaramente che la frattura storica provocata dalla postmodernizzazione è stata senz'altro epocale e la conseguente trasformazione antropologica importante e irreversibile. Ma queste trasformazioni numerose e significative hanno trovato anche un ulteriore punto d'emersione, mostrandosi cioè nel funzionamento e nell'organizzazione della cultura stessa, che si era trovata nella scomoda condizione di dover obbedire alle sempre più invadenti (e invasive) regole di mercato.

E anche se, come ci tiene a sottolineare Ceserani, il postmodernismo «non aveva mai davvero preso la forma tradizionale di un movimento»³⁶, e forse non si era mai organizzato in modo né omogeneo né coerente, è possibile dire senza dubbio che un'esperienza collettiva e significativa, di cui si era già pienamente consapevoli, è stata la nascita del genere *pulp*.

A fronte di questa precisazione, il pulp è un fenomeno che certamente può essere considerato il campione più rappresentativo di questi cambiamenti in atto, forse anche perché, in quanto collocato nell'ultimo decennio del Novecento ovvero l'epilogo del postmoderno, potrebbe leggersi come una sintesi delle logiche e dei sentimenti maturati in quasi trent'anni.

Vediamo perché, cominciando dai fatti più evidenti.

Il Pulp nasce in America, fuori dal grembo della cara vecchia Europa, e il suo più rappresentativo prodotto è *Pulp Fiction*, un film diretto dal giovane regista Quentin

³⁵ Dal titolo di un racconto di Aldo Nove: A. NOVE, *Cose veloci*, 2011, disponibile su <http://www.sparajurij.com/tapes/AldoNove.htm> (ultima consultazione 23 gennaio 2024).

³⁶ R. CESERANI, *La maledizione degli "ismi"*, cit., p. 194.

Tarantino³⁷. Una pellicola confezionata dall'industria di Hollywood che fa il suo ingresso nelle sale americane alla fine del 1994³⁸, due anni dopo, è l'ispirazione e il modello prediletto per una nuova generazione di giovanissimi scrittori che ne firmano una versione italiana su carta, l'antologia di racconti *Gioventù cannibale*.

Questo è un fatto estremamente rilevante perché dimostra con estrema chiarezza la posizione di subalternità che spetta alla letteratura nella nuova configurazione culturale postmoderna. Se negli anni precedenti la pellicola era essenzialmente «al servizio del libro»³⁹ e guardata ancora con diffidenza e talvolta con disprezzo esibito, ora la letteratura perde irrimediabilmente la sua centralità nel dibattito contemporaneo. Il che, ci pare chiaro, non significa certo che la letteratura fosse in procinto di morire o addirittura già morta, come alcuni hanno voluto annunciare⁴⁰; indubbiamente però si trova a dover ridefinire i propri atteggiamenti e a fare i conti con un complesso di inferiorità che non aveva mai sperimentato prima.

Se diamo ragione a Simonetti, la marginalità della letteratura rispetto alle altre forme di narratività deriva sostanzialmente dal fatto che

tra l'inizio e la metà degli anni Novanta [la letteratura è]
minacciata dalla concorrenza forsennata e non più
esorcizzabile di altre storie: quelle narrate in serie dai

³⁷ Quentin Tarantino nasce nel 1963 a Knoxville, nel Tennessee. Si trasferisce con la madre Connie in California, ad appena due anni. L'intensa passione per i film sviluppata fin da bambino lo spinge a lavorare appena quattordicenne come commesso in un videonoleggio di Los Angeles, Video Archives. Frequenta una scuola di recitazione per alcuni anni, ed esordisce come regista nel 1992 con *Reservoir Dogs* (nella versione italiana, *Le Iene*). Scrive la sceneggiatura di *True Romance* (*Una vita al massimo*, 1993) di Tony Scott e il soggetto di *Natural Born Killers* (*Assassini Nati*, 1994) per Oliver Stone. Ancora, le sceneggiature di *From Dusk Till Dawn* (*Dal tramonto all'alba*, 1996) e dell'episodio *Four Rooms* (1995) per Robert Rodriguez. Dopo *Pulp Fiction* (1994): *Jackie Brown*, *Kill Bill: Volume 1*, *Kill Bill: Volume 2*, *Inglourious Basterds*, (*Bastardi senza gloria*), *Django Unchained*, *The Hateful Eight*, *Once Upon a Time in Hollywood* (*C'era una volta a...Hollywood*, 2019). Vince, tra i numerosi premi, due Oscar alla migliore sceneggiatura originale: nel 1995 *Pulp Fiction* e nel 2013 per *Django Unchained*.

³⁸ *Pulp Fiction* esce nelle sale americane il 14 ottobre 1994 e in quelle italiane appena due settimane dopo, il 28 ottobre. Era stato presentato in anteprima al Festival di Cannes nel maggio dello stesso anno.

³⁹ G. SIMONETTI, *La letteratura circostante*, cit., p. 296.

⁴⁰ G. FERRONI, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Torino, Einaudi, 1996.

nuovi media e soprattutto dalla televisione, dal cinema e
[ora] da internet»⁴¹.

Cinema e (soprattutto) letteratura si trovano in una relazione di sudditanza obbligata rispetto ai nuovi media, che richiede loro non soltanto di assumerne le sembianze esteriori – cioè adottarne le formule brevi e sensazionalistiche, dividerne le coordinate e impararne il linguaggio – ma anche rinunciare all'ambizione della profondità.

Unitamente a quel senso diffuso di frammentazione che aveva invaso gran parte dello spazio letterario e filmico, rilevato da Jameson anni prima e derivato dalla perdita delle certezze e dei punti di riferimento che erano sembrati così incontestabili della modernità, i nuovi linguaggi audiovisivi entrano in concorrenza con la parola scritta e con il cinema di stampo classico, proponendo un nuovo senso del ritmo e una nuova esigenza di velocità. Così le trame si frammentano e si semplificano, il linguaggio si deforma sullo stampo del parlato in espressioni sincopate e ipotattiche, le forme si contraggono in aspetti più brevi, i tempi di lettura (e visione) si riducono notevolmente, il montaggio si fa più serrato: storie veloci per un mondo che va veloce.

Ma le storie più veloci sono storie più superficiali che devono nascere senza ambizioni pedagogiche, accontentandosi di stupire, impressionare, divertire e intrattenere il lettore-spettatore. Per andare veloce si deve rimanere leggeri, e viaggiare il più possibile in superficie: le notazioni introspettive si diradano in uno sforzo antisentimentale, dei personaggi rimangono solo i contorni e una psicologia ridotta all'osso, la politica e la storia rimangono fuori campo, senza più servire come connettivi verticali delle

⁴¹ A. CINQUEGRANI, *Note sulla narrativa contemporanea*, in «Studi Novecenteschi» XLVI, 2019, 98, pp. 431-444, p. 443.

esperienze. Tutto funziona secondo una logica che si riconduce per intero a «nuovo genere di piattezza o di assenza di profondità [...] un nuovo tipo di superficialità»⁴².

Non c'è nulla da imparare, ma solo da guardare.

Ammettendo come vere tutte queste premesse, è Tarantino stesso a spiegare che

[..] the whole idea of pulp, what it really means, is a paperback you don't really care about. You read it, put it in your back pocket, sit on it on the bus, and the pages start coming out, and who gives a fuck? When you're finished you hand it to someone else to read it or you throw it away. You don't put it in your library [...]⁴³.

Le storie pulp sono storie da buttare, che non hanno alcuna pretesa di durare nel tempo.

Sulla necessità di adottare questi nuovi parametri e sulla dimensione del nuovo testo veloce ragiona anche Pier Vittorio Tondelli, considerato il padre dell'esperienza cannibale, in un articolo del 1980. In *Colpo d'oppio*, che si pone come una sorta di manifesto programmatico della sua poetica, guardando ad autori come Thomas de Quincey e Louis-Ferdinand Céline, Tondelli distingue tra «letteratura di conoscenza» e «letteratura di potenza»: una ha lo scopo di istruire, l'altra di commuovere attraverso un nuovo senso del ritmo desunto dalla velocità del mondo che vuole raccontare. È necessario, ci dice Tondelli, «il testo sia digeribile in poco tempo: mezz'ora, un'ora, sull'autobus, in metrò, al caffè, e via!»⁴⁴.

Accanto alla velocità e alla frammentazione si aggiunge il bisogno di sensazioni forti, che possano stupire il lettore-spettatore nel minor tempo possibile:

⁴² «[...] forse il carattere formale principale di tutti i postmodernismi» in F. JAMESON, *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, (trad. di M. Manganelli), Roma, Fazi, 2007, p. 9.

⁴³ G. PEARY (a cura di), *Quentin Tarantino on Pulp Fiction*, in *Quentin Tarantino: Interviews, revised and updated*, 2013, University Press of Mississippi, p. 49-52, prima anche in M. DARGIS, *Quentin Tarantino on Pulp Fiction*, in «Sight & Sound», 1994.

⁴⁴ P.V. TONDELLI, *Colpo d'oppio*, in *L'abbandono*, Milano, Bompiani, 1993, p. 7. Già in «Musica 80», 1980.

l'unico spazio che ha il testo per durare è quello emozionale. [...] dopo due righe, il lettore deve essere schiavizzato, [...], trovarsi coinvolto fino al parossismo, provare estremo godimento⁴⁵.

Gli schermi elettrici e le pagine dei libri si riempiono di immagini *splatter*, schizzi di sangue, grumi di carne, scene madri e momenti d'orrore; la voglia di enfasi e di iperbole autorizza un uso spregiudicato della sessualità e della pornografia, un'esibizione della violenza estrema, che diventa sempre più trasgressiva, disturbante, ostentata. Le descrizioni di orrori si saturano fino all'eccesso e senza mai mostrare alcuna partecipazione emotiva o filtro morale: «il lettore dev'essere tenuto sotto shock»⁴⁶.

È cambiato il modo di fare i film, e il modo di scrivere i libri, e due prodotti come *Pulp Fiction* e *Gioventù cannibale*, possono esserne il perfetto paradigma perché rappresentano la versione più esagerata e pirotecnica del rapporto simbiotico con l'universo mass-mediale, l'appendice più estrema del postmoderno inteso come «laboratorio di un distacco progressivo e irreversibile dalla tradizione del Novecento»⁴⁷.

Il cinema classico e il modernismo letterario (soprattutto il romanzo moderno) si sono estinti, perché estinte sono anche la società e la critica che li garantiva e li difendeva.

Ma il senso del lutto e della perdita, ci avverte Jameson, non si esauriscono in un cortocircuito sterile: avviano piuttosto un processo di differenziazione che non ha più nulla in comune con la perdita di una «totalità organica preesistente»⁴⁸ (come era stato per il Lukàcs di *Teoria del romanzo*) e che piuttosto è l'irruzione del «molteplice secondo modalità nuove e inattese»⁴⁹.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ G. SIMONETTI, *La letteratura circostante*, cit. p. 9.

⁴⁸ F. JAMESON, *Postmodernismo*, cit. p. 371.

⁴⁹ *Ibidem*.

Il Postmoderno si dimostra un terreno fertile per nuove esperienze che hanno saputo liquidare la serietà della tradizione per sostituirla con prodotti esili, veloci, violenti, da consumare in modo ludico e disinteressato.

C'è stato chi si è preso la briga di imitare un film come *Pulp Fiction*, e di provare a salire sullo stesso velocissimo treno e correre sulle stesse rumorose rotaie⁵⁰. È potuto accadere perfino che, in Italia, in una scuola di *storytelling*⁵¹, si potesse intitolare un convegno *Scrivere dopo Pulp Fiction?*⁵², e che vi si riunissero intellettuali e studiosi per dedicarci un intero dibattito, proprio perché sembrava che quel film avesse sconvolto per sempre le strutture consolidate fino ad allora.

Suggerisce Severino Cesari che in Italia, anni dopo la pubblicazione, nel '96, di *Gioventù Cannibale*

un supplemento letterario nel 2002 può permettersi di titolare in un corpo discretamente grande “I postcannibali”, sicuro che il lettore qualcosa intui[sse].

[...]

«perché, sia pure con tutte le esagerazioni del caso, si (era) cominciato a dividere la scena italiana (almeno, sia chiaro, in quella parte della letteratura chiamata a volte “nuova scena letteraria”, che dio solo sa cosa vuol dire) in un “prima” e un “dopo” *Gioventù cannibale*⁵³.

Esiste un prima e dopo *Pulp Fiction*, un prima e dopo *Gioventù Cannibale*.

⁵⁰ Mi riferisco per esempio a *Fight Club* di David Fincher (1996), *From dusk till dawn* (1996) e gli altri film del regista Robert Rodriguez, *American Psycho* diretto da Mary Harron (2000).

⁵¹ Scuola Holden di Torino, di cui lo scrittore Alessandro Baricco è preside e docente.

⁵² M. BAUDINO, *Amare la paura. Dai Cannibali ai giorni nostri*, in Atti del convegno Neogotico Tricolore. Letteratura e altro, pp. 113-126, p. 116.

⁵³ S. CESARI, *Dopo i Cannibali*, in «Magazine Litteraire» 407, 2002. Disponibile ora su <https://www.carmillaonline.com/2003/06/04/dopo-i-cannibali/>.

Il pulp era senza dubbio stato il più profondo inchino alla signoria dei nuovi media, un tentativo euforico e frenetico di ricerca dello stupore e dell'effetto, ma che era stato non per questo meno sofisticato e di facile decifrazione.

Le pagine che seguono, dopo una breve introduzione delle due opere, sono il tentativo di mostrare come *Pulp Fiction* e *Gioventù Cannibale* hanno immaginato la velocità o la frammentazione, come hanno scelto di maneggiare la polpa che avevano tra le mani, e di come hanno tenuto il passo con i tempi nuovi, seguendo diligentemente o meno le parole d'ordine che il postmoderno aveva eletto come proprie.

CAPITOLO II

DUE PARADIGMI PER GLI ANNI NOVANTA: *PULP FICTION* DI QUENTIN TARANTINO E *IL MONDO DELL'AMORE* DI ALDO NOVE

2.1. 1994, Pulp Fiction: come a Hollywood si racconta il pulp

Pulp Fiction viene presentato per la prima volta al pubblico al Festival di Cannes nel maggio 1994. Con enorme sorpresa di tutti e dello stesso regista del film, con l'unanimità dei voti, il presidente della giuria Clint Eastwood consegna a Tarantino il più alto riconoscimento in palio, la Palma d'Oro. Questo sarà solamente il primo di una lunghissima lista di premi⁵⁴.

Nel periodo immediatamente successivo all'uscita sugli schermi, nell'ottobre dello stesso anno, interviste e servizi su Tarantino e sul film appaiono già praticamente d'ovunque: riviste femminili, grandi rotocalchi, *magazine* di tendenza ma anche periodici di cinema più autorevoli. Alla sessantasettesima cerimonia degli Oscar del marzo 1995, *Pulp Fiction* viene nominato in sette diverse categorie⁵⁵, e vince la statuetta d'oro per la categoria "miglior sceneggiatura originale" (*Best Screenplay Written directly for the screen*). Ai Golden Globe e ai British Academy Film Awards,

⁵⁴ Per un elenco esaustivo dei premi ottenuti dal film nel corso degli anni, rimando a: <https://www.imdb.com/title/tt0110912/awards/>.

⁵⁵ Seguendo l'ordine d'annuncio, le sette candidature sono: miglior film, miglior regista a Quentin Tarantino, miglior attore protagonista a John Travolta (Vincent Vega), miglior attore non protagonista a Samuel L. Jackson (Jules Winnfield), miglior attrice non protagonista a Uma Thurman (Mia Wallace), miglior montaggio a Sally Menke.

alcuni mesi prima, la stessa situazione si era ripetuta identica: *Pulp Fiction* riesce ad aggiudicarsi quindici candidature e vincerne tre⁵⁶.

Il plauso della critica e dagli addetti al settore è seguito da un'accoglienza altrettanto favorevole del pubblico, che rapidamente esplode in sentimento d'entusiasmo senza precedenti:

The NFT [National Film Theatre] is usually the haunt of bookish, serious-minded *cineastes*, but this occasion was different. We had 3.000 applications for tickets from members alone. From early December onward, the phones didn't stop ringing. Every other call was people asking for Tarantino tickets. The main NFT, capacity 450, was packed, but another 162 people in a smaller adjacent theatre saw the interview and the question-and-answer session on video screens. Tarantino fan started lining outside the NFT 10 hours before the interview session. [...] There were young and old, men and women. It wasn't just geeky teen-agers by any means⁵⁷.

Pulp Fiction ottiene un successo globale e inaspettato che lo consacra fin da subito come «phenomenal cult»⁵⁸. Come più avanti si avrà modo di dimostrare, *Gioventù Cannibale* non ha invece goduto di un'accoglienza altrettanto positiva al momento della sua pubblicazione. Probabilmente alcune delle ragioni risiedono nel fatto che, come abbiamo visto, il cinema godesse certamente di una maggiore popolarità rispetto alla letteratura e che fosse riuscito a mettere in pratica più velocemente le nuove indicazioni che il mercato aveva imposto.

⁵⁶ Alla cinquantaduesima edizione dei Golden Globe riceve sei candidature e vince per la categoria "Best Screenplay – Motion Picture". Alla quarantottesima edizione dei British Academy Awards riceve nove nomination e ne vince due, per la categoria "Best Original Screenplay" e per "Best Supporting Actor" a Samuel L. Jackson.

⁵⁷ D. GRITTEN, *Tarantino the Icon Captures Britain*, in «Los Angeles Times», 4 febbraio 1995. Disponibile su <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1995-02-04-ca-27897-story.html>.

⁵⁸ D. POLAN, *Pulp Fiction*, London, British Film Institute, 2000, quarta di copertina.

Ma oltre a ciò, vale davvero la pena di ricordare che il film di Tarantino arriva nelle sale proprio quando ricorre il primo anniversario del *web*, che era diventato di pubblico dominio nel 1993: *Pulp Fiction* è uno dei primissimi film a essere accolto e giudicato in rete. Certamente è importante sottolineare che il rapporto tra il cinema e la critica, in questo momento, è ancora in una fase embrionale, ma questo non impedisce alla rete di diventare negli anni successivi il luogo ideale per la comunità di appassionati e di fan che si stava rapidamente raccogliendo intorno al film e alla figura di Tarantino e che sentiva forte l'esigenza di commentarne l'estetica o il significato o scoprirne i dettagli nascosti. È chiaro che soprattutto oggi, trent'anni dopo, in un'epoca informatica come la nostra, ci si può aspettare di trovare siti internet dedicati con perizia alle più disparate e particolari tematiche, ma il numero di siti che vengono creati appositamente e dedicati a *Pulp fiction* fin dagli albori del web è visibilmente smisurato anche per le stime odierne. Come ci illustra ampiamente Dana Polan⁵⁹, i siti online sono articolati secondo forme e modi molto differenti tra loro, ma in larga parte intensamente adulatori, dei veri «acts of love»⁶⁰ che rivelano una dedizione a volte quasi maniacale:

the Tarantino websites are literally labour in which vast amounts of energy evidently have been dedicated. [...] The first significant thing about all the web attention to Tarantino and *Pulp Fiction* is simply *that it is there*, that there is so much of it, that so many people have chosen to dedicate so much time to building these website no matter what they end up saying on them⁶¹.

Vale la pena di notare un altro fatto particolarmente curioso.

⁵⁹ Per approfondire il tema dell'accoglienza del film, si rimanda a D. POLAN, *Pulp Fiction*, London, British Film Institute, 2000, pp. 8-17 e L. GANDINI, *Tarantino: Pulp Fiction*, Torino, Carocci, 2022.

⁶⁰ D. POLAN, *Pulp Fiction*, cit., p. 9.

⁶¹ D. POLAN, *Pulp Fiction*, cit., p. 10.

Solitamente trovare disponibili sulle piattaforme online intere sequenze di film non è un'operazione semplice: se ne trovano al limite piccole porzioni, le scene diventate con gli anni più iconiche e più famose, forme parziali in bassa risoluzione, per un totale di pochi minuti. *Pulp Fiction*, al contrario, è interamente ricostruibile scena dopo scena, come se nessuna fosse risultata, in una valutazione complessiva, più importante rispetto alle altre e tutte avessero lo stesso esatto valore nella gerarchia della narrazione. Qualcosa di analogo succede anche nelle *chatroom* dei fan, la cui attenzione converge spesso su singole sequenze e si orienta considerandole di volta in volta come singole unità, e non come sequenze appartenenti ad un intero.

Questo accade perché *Pulp Fiction* è costruito *esattamente* per essere letto *anche* in questo modo, cioè frazionato in segmenti indipendenti: il film può essere suddiviso in tessere e rispondere a una logica frammentata che guarda alla sequenza come *unicum*, senza necessità, per comprenderla, di doverla collocare immediatamente nella sua cornice d'appartenenza.

Ogni sequenza è esteticamente curata, perfettamente coerente e autonoma: una perfetta unità di senso, «godibilissima» come nota Gandini in una sua intervista «anche senza vedere per intero il film»⁶².

In effetti, utilizzando una ripartizione condivisa da molti critici⁶³, il film può essere suddiviso schematicamente in sei sequenze, come segue:

1. Prologo – Nel *diner*
2. Preludio

⁶² M.G. FALÀ (a cura di), *Intervista a Leonardo Gandini. Pulp Fiction, di superficie ma non superficiale. Per le Bussole di Carocci una monografia sul capolavoro di Tarantino*, 9 dicembre 2022. Disponibile su <https://www.mariagraziafala.it/pulp-fiction-di-superficie-ma-non-superficiale/> (ultima consultazione 26 gennaio 2024).

⁶³ F.A. VILLELLA, *Circular Narratives: Highlights of Popular Cinema in the '90s* in «Senses of Cinema» 2000. Disponibile in <https://web.archive.org/web/20061231115331/http://www.sensesofcinema.com/contents/00/3/circular.html#b2>.

3. Capitolo I: "**Vincent Vega e la moglie di Marsellus Wallace**"
4. Capitolo II: "**L'orologio d'oro**"
5. Capitolo III: "**La situazione di Bonnie**"
6. Epilogo

(1) Il film si apre in un *diner* di Los Angeles. Qui, una coppia di innamorati, Zucchino e Coniglietta (nella versione originale Pumpkin e Honey Bunny) progettano di compiere una rapina. Proprio nel momento in cui balzano in piedi e stanno per passare all'azione, la scena del prologo si interrompe.

(2) Due sicari vestiti in elegante abito scuro, Jules Winnfield e Vincent Vega, si dirigono in un appartamento per recuperare una valigetta nera dal contenuto misterioso, sottratta indebitamente da alcuni ragazzi al loro capo Marsellus Wallace. Due ragazzi vengono uccisi a sangue freddo, e la scena s'interrompe nuovamente per aprire il primo capitolo, "Vincent Vega e la moglie di Marsellus Wallace".

(3a) In un *night club* il pugile Butch Coolidge e il boss Marsellus si stanno accordano per un incontro truccato. Sono raggiunti da Vincent e Jules, vestiti ora con magliette e pantaloni corti sportivi. Vincent, dopo un breve diverbio con Butch, viene incaricato da Marsellus di portare a cena sua moglie Mia quella stessa sera, mentre lui è fuori città.

(3b) La scena si sposta su Vincent, che dopo aver acquistato eroina dal suo spacciatore di fiducia e amico Lance, raggiunge la moglie di Marcellus. I due cenano al Jack Rabbit Slim's, un ristorante pensato come un omaggio alle star dello spettacolo hollywoodiano degli Anni Cinquanta. Dopo una gara di twist, ritornano subito a casa. Mentre Vincent si assenta in bagno, Mia trova la sua eroina e ne sniffa una parte credendola cocaina. Uscendo dal bagno e trovandola riversa sul pavimento in overdose, Vincent la porta di corsa a casa di Lance, dove riesce miracolosamente a rianimarla con un'iniezione di

adrenalina direttamente nel cuore. Riaccompagnandola, sulla porta di casa, si fa promettere che l'incidente rimarrà segreto, e il capitolo si chiude.

(4) Il secondo capitolo del film, "L'orologio d'oro", si apre con un flashback (in realtà un sogno) di Butch, in cui un ufficiale appena rientrato dalla guerra riesce dopo molte peripezie a restituirgli l'orologio d'oro appartenuto al padre, caduto sul campo. Butch, inganna Marsellus non rispettando l'accordo, decidendo di vincere l'incontro e uccidere l'avversario. Raggiunge poi velocemente in taxi la sua fidanzata Fabienne in un motel, scoprendo però che nella fretta della fuga si è dimenticata a casa proprio l'orologio d'oro. Tornando la mattina seguente al suo appartamento per recuperarlo, nota un'arma da fuoco sul tavolo della sua cucina: in quel momento Vincent esce dal bagno disarmato e Butch lo uccide. Tornando da Fabienne, Butch incrocia Marsellus per strada e lo investe, ma la sua auto viene colpita da un'altra vettura e finisce fuori strada. Entrambi feriti, si inseguono fino all'interno di un banco di pegni. Qui vengono legati e imbavagliati dal proprietario Maynard e dal complice poliziotto Zed, che si rivelano essere dei sadici perversi. Mentre Marsellus subisce uno stupro, Butch riesce a liberarsi e decide, mentre sta per fuggire, di tornare indietro e salvare Marsellus. Ucciso uno dei due maniaci e ferito l'altro, Marsellus si fa promettere di mantenere silenzio su quanto accaduto, e poi concede l'impunità a Butch come ringraziamento, che raggiunge Fabienne e con lei si allontana da Los Angeles.

(5) Nella sequenza successiva, "La situazione di Bonnie", torniamo all'appartamento in cui Vincent e Jules hanno appena ucciso due dei tre ragazzi presenti, in cui irrompe improvvisamente dal bagno un quarto ragazzo sparando contro di loro. Sia Vincent che Jules rimangono incredibilmente illesi, nonostante sul muro i segni dei numerosi proiettili siano chiaramente visibili. Riavutisi dallo stupore, uccidono il terzo ragazzo e si allontanano con Marvin, l'unico superstite. Durante il ritorno, mentre discutono

animatamente dell'accaduto, che Jules crede sia stato chiaro segno di un intervento divino, Vincent uccide accidentalmente Marvin ricoprendo di sangue e pezzi di cervello Vincent, Jules e l'interno dell'auto. Fortunatamente riescono a raggiungere un amico di Jules, Jimmie, che impone loro di risolvere il problema prima che sua moglie Bonnie torni a casa dal turno in ospedale. Marsellus, chiamato da Jules, invia Winston Wolfe, un particolare personaggio che indica a Jules e Vincent come risolvere la situazione a regola d'arte. Risolto il problema, Jules e Vincent si cambiano con vestiti sportivi, recuperati dall'armadio di Jimmie.

(6) L'ultima sequenza del film ritorna al *diner* della scena di apertura. Mentre Jules e Vincent stanno facendo colazione, vestiti in abiti ginnici, ha luogo la rapina di Zucchini e Coniglietta. Jules, che ha intenzione di ritirarsi dalla vita di criminale per quanto accaduto nell'appartamento, riesce a calmare la situazione ed uscire dal *fast-food* con la valigetta e Vincent.

Le sequenze narrative sono sei, ma le trame principali sono tre, ognuna con i propri personaggi e i propri protagonisti. Tre differenti storie, dunque, divise in tessere episodiche disposte in modo tutt'altro che cronologicamente lineare (anche se speculare), in modo che l'intreccio scardini completamente l'ordine della *fabula*.

Se le sette sequenze fossero ordinate cronologicamente, la successione sarebbe così: 2, 5, 1+6, 3a, 3b, 4.

Secondo Philip Parker la struttura può intendersi come «episodic narrative with circular events adding a beginning and end and allowing references to elements of each separate episode to be made throughout the narrative»⁶⁴.

⁶⁴ P. PARKER, *The Art and Science of Screenwriting*, Bristol, Intellect, 2002.

Si potrebbe discutere di quanto sia all'avanguardia questo gioco con la temporalità: naturalmente nessuna di queste due strategie, cioè le narrazioni multiple e la manipolazione dell'ordine temporale, è nuova in ambito cinematografico.

Il cinema di Hollywood conosce molto bene le narrazioni che raccontano più storie contemporaneamente e mettono in scena diversi protagonisti: ci si potrebbe agilmente riferire a film degli anni Settanta come per esempio *Il Padrino*⁶⁵ di Francis Ford Coppola che segue le storie personali dei membri di una famiglia mafiosa, o *Nashville*⁶⁶ di Robert Altman in cui si affollano una ventina di personaggi; e ci conferma lo storico del cinema David Bordwell⁶⁷ riguardo flashback e interpolazioni sull'asse temporale che non solo erano frequentemente utilizzati nel periodo in cui viene prodotto *Pulp fiction*, ma era stata in generale anche una tecnica ampiamente impiegata fin dagli anni Quaranta (ne è l'esempio migliore *Quarto Potere*⁶⁸ di Orson Welles).

Tuttavia, proprio perché questi film così densi richiedevano un'attenzione e uno sforzo particolari, la preferenza ricadeva sull'uso di una soltanto di queste strategie, che quindi non venivano mai combinate nello stesso film.

In *Pulp Fiction* invece, Tarantino manipola questi schemi tradizionali e li utilizza contemporaneamente, sovrapponendoli uno sull'altro e dando vita ad una configurazione da un lato originale, perché richiede estrema attenzione per raccordi e dettagli (come gli abiti di Vincent e Jules), dall'altro insolita, per un film che si proponeva (almeno ad un primo livello d'indagine, a causa del genere *pulp* in cui si

⁶⁵ *Il padrino (The Godfather)* è un film del 1972 diretto da Francis Ford Coppola, prima pellicola della omonima trilogia.

⁶⁶ *Nashville* uscì nelle sale americane nel 1975. La complessità sonora del film ne impedì il doppiaggio, dunque sia nelle sale italiane che per la versione VHS (Video Home System) fu disponibile solamente in lingua originale e sottotitolato.

⁶⁷ D. BORDWELL, *The way Hollywood Tells it: story and style in Modern Movies*, 2002, p. 89: «i film ne erano pieni».

⁶⁸ *Quarto potere (Citizen Kane)* è un film del 1941 diretto, interpretato, co-prodotto e co-sceneggiato da Orson Welles.

collocava esplicitamente e per la casa di produzione indipendente scelta⁶⁹) di ordinario intrattenimento.

Ne risulta un intreccio intricato di storie, una struttura che pare circolare ma non lo è, una forma labirintica che si arresta e riparte, si riavvolge e corre in avanti, obbligando il proprio spettatore a ricostruire un ordine plausibile e a ridisegnare rettamente la traiettoria di ogni personaggio e le sue relazioni con gli altri.

Usando le parole di Pat Dowell:

The structure of *Pulp Fiction* [...] it should be familiar to any television watcher, for it is our psychological accommodations to TV's dramatic shape that Tarantino exploit for his narrative surprises. Every day American are quite at home with stories that come to a rest, divided into segments to be interrupted by other stories and then resume. The interruptions are called commercial and increansingly they are commercials for other stories, both on television and in the movies. Channel surfing also segments the stories we watch. In *Pulp Fiction* Tarantino starts episodes and lets them come to what feel like commercial breaks. The setup scene of Honey Bunny and Pumpkin in the coffee shop planning their robbery is exactly like the tease that opens most television shows before the first commercial; audience don't expect it in a movie and so don't frame it as such, but after surfing in and out of other episodes, Tarantino eventually returns to it⁷⁰.

⁶⁹ Per maggiore chiarezza: la Miramax viene fondata nel 1979 dai fratelli Harvey e Robert Weinstein con l'intenzione di distribuire film indipendenti, non ritenuti vantaggiosi e scartati dalle *major* di più importanti. Nel 1993, prima dell'uscita di *Pulp Fiction*, la Miramax viene acquistata per settantacinque milioni di dollari dalla *The Walt Disney Company*, una delle *major* hollywoodiane. Tuttavia, Harvey e Bob Weinstein mantengono una larga autonomia per le scelte di produzione e continuano a produrre film d'autore di stampo indipendente.

⁷⁰ P. DOWELL, J. FRIED, *Pulp Friction: Two shots at Quentin Tarantino's Pulp Fiction*, XXI, «Cineaste» 3, 1995, p. 5.

La stessa struttura di *Pulp Fiction* è un *puzzle* televisivo, nella misura in cui la presentazione della trama richiede agli spettatori di comprendere cos'è successo e quando e in che ordine.

E seguendo un'intuizione di Dana Polan, non pare troppo azzardato suggerire che

in the look of its shots and in the complicated structure of its narrative(s), *Pulp Fiction* is like an electronic work – a video game or a story played out on a computer screen. Its image have a baroque richness, filled up with ever new things to spot, ever new connections to make. [...] like a computer hypertext, where one can jump from one screen to another, *Pulp Fiction* offers a shifting universe based on disjunction, substitution, fragmentation⁷¹.

L'ingresso nel mercato dei videoregistratori e delle videocassette all'inizio degli anni Ottanta aveva modificato radicalmente il rapporto tra gli spettatori e la pellicola cinematografica, viziato e modificato le modalità di intraprendere la visione del film in modo non continuo, non consecutivo, non lineare.

Tarantino prende a prestito dalla tradizione storie già viste - «the boxer whose honor won't permit him to throw a fight, the gangster's moll with a wandering eye, the camaraderie of professional killers»⁷² - e strategie narrative consolidate, e le frammenta affinché siano adatte alla rete, congeniali alla visione domestica, responsive alle regole di marketing. Se il successo commerciale di un film negli anni Novanta non poteva più dipendere dagli incassi in sala, ma prima di tutto dalle vendite e dal noleggio delle videocassette, e da altre forme di consumo domestico, da un certo punto di vista il momento in cui il film arriva nelle sale viene declassato a presentazione, i Festival a grandi padiglioni di risonanza, e la dimensione domestica l'unica davvero importante.

⁷¹ D. POLAN, *Pulp Fiction*, cit., p. 35.

⁷² P. DOWELL, J. FRIED, *Pulp Friction*, cit., p. 4.

Tarantino confeziona un prodotto su misura per il nuovo pubblico di (tele)spettatori che mai come prima è in grado di processare «the multi-varied, multi-livelled information that comes rushing at them in the cyber-space»⁷³.

Pulp Fiction non incorpora solamente l'esperienza della visione televisiva, ma

reproduces the everyday experience of living in a fragmented society, in which each of us must stich together a coherent narrative out of the bombardment of information and drama that is our daily passage through a market culture⁷⁴.

L'unità di misura televisiva, come vedremo, saprà espandersi ben oltre i confini dell'impalcatura strutturale: infettando la consistenza dei personaggi, la misura dei loro dialoghi e dei loro sentimenti, ridimensionando la profondità degli spazi e dei luoghi, ingigantendo il valore degli oggetti.

Anche limitando lo sguardo per il momento alla sola struttura, *Pulp Fiction* mostra la consapevolezza di un sistema culturale mutato ed «exemplifies new kinds of engagement with cultural and social codes»⁷⁵. Più che arrendersi ad una adesione passiva delle nuove richieste, Tarantino era stato capace di sfruttare a proprio favore i nuovi ritmi e strumenti postmoderni per proporre con *Pulp fiction* un prodotto originale, e proprio perché consapevolmente costruito, in grado di rappresentare una rottura epocale e innegabile nella storia del cinema statunitense e internazionale destinato a essere assunto a film simbolo degli anni Novanta. *Pulp Fiction* è, in questo senso, «the ultimate postmodern epic»⁷⁶.

⁷³ D. POLAN, *Pulp Fiction*, cit., p. 35.

⁷⁴ P. DOWELL, J. FRIED, *Pulp Friction*, cit., p. 5.

⁷⁵ D. POLAN, *Pulp Fiction*, cit., quarta di copertina.

⁷⁶ P. DOWELL, J. FRIED, *Pulp Friction*, cit., p. 6.

2.2. 1996, *Gioventù Cannibale: esordi e fortuna del pulp all'italiana*

«*Abbasso i seguaci di Pulp Fiction. Meglio la normalità della trasgressione*»⁷⁷ sono titolo e sottotitolo di un articolo apparso sul *Corriere della Sera* con la firma di Giulio Ferroni, uno tra i più stimati critici letterari italiani.

Contro i giovani Cannibali, gli fanno eco moltissimi altri del suo calibro come Giovanni Raboni o Filippo La Porta, che ad esempio li colloca categoricamente fuori dal territorio delle avanguardie, declassandoli a «ennesimo travestimento della commedia all'italiana»⁷⁸. O ancora Aldo Grasso, che mentre li accusava di sporcare la letteratura di altri linguaggi immeritevoli e di «ammorbare segni e sogni con il linguaggio forte dell'orrore e dell'insensatezza»⁷⁹ si chiedeva

[...] perché la cattiva tv, luogo d'elezione degli sconci e delle miserie, è diventata in questi ultimi anni fonte d'ispirazione e modello linguistico della narrativa? E perché non succede il contrario, perché non c'è una briciola di buona letteratura [...]»⁸⁰.

Elisabetta Mondello, in *Gioventù Cannibale*, non vede altro che una ben riuscita opera di marketing:

[...] Quello dei “cannibali” è stato, nell'ultimo decennio, il maggiore esempio di costruzione di caso letterario tramite

⁷⁷ G. FERRONI, *Abbasso i seguaci di “Pulp Fiction”. Meglio la normalità della trasgressione*, in «Corriere della sera», 30 aprile 1996, p. 27.

⁷⁸ F. LA PORTA, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, p. 264. Per una prima definizione del concetto di travestimenti per La Porta: «la narrativa di questi anni ha tentato, come ho più volte mostrato, un suo venir a capo della modernità, al di là di rifiuti e disagi; gli autori di cui parlo si adattano plasticamente e fantasiosamente al misto di modernità e arretratezza che caratterizza la nostra società, si mimetizzano dentro i più vari generi narrativi, si *travestono* dentro le identità più improbabili» in F. LA PORTA, *La nuova narrativa italiana*, cit., p. 41.

⁷⁹ A. GRASSO, *Aldo Nove. La tv spazzatura diventa romanzo*, in «Corriere della sera», 26 luglio 1998, p. 26.

⁸⁰ *Ibidem*.

i mass media: l'etichetta nata dalla collana einaudiana Stile Libero diviene giornalistica non senza suscitare, alla lunga, moti di insofferenza per l'insopportabile abuso che venne fatto⁸¹.

In effetti era vero, *Gioventù Cannibale* nasceva senza dubbio in una redazione, con un nome dato a posteriori (quello di *Cannibali*, appunto) stretto persino agli stessi autori dell'antologia.

Severino Cesari, padre del progetto insieme a Paolo Repetti, ne racconta così la nascita su *Magazine Litteraire* a distanza di qualche anno:

[...] Era notte, una bella notte di primavera, ed eravamo un po' in affanno nella redazione romana Einaudi, quando arrivò al computer l'elenco di titoli proposto da Daniele Brolli per la *sua* antologia.

Era tempo di chiudere il libro. Daniele – gli avevamo chiesto noi di Stile Libero, Paolo Repetti ed io – forse è il momento giusto, prepara, tu che sai, tu che conosci, una antologia dell'*orrore estremo*. Era nato dunque così il progetto: come **un'antologia italiana di genere**⁸².

Gioventù cannibale nasceva in effetti come indicazione dall'"alto", ma ammette la stessa Mondello, nonostante il suo giudizio complessivamente negativo, che *Gioventù cannibale* non era stata «un'operazione di marketing inventata sul nulla»⁸³.

L'iniziativa proveniva dai banchi vergini della nuova editoria che proprio negli anni Novanta aveva appena terminato il proprio processo di mutazione globale in «industria editoriale», cioè in una nuova configurazione che voleva sempre di più il secondo termine subordinato al primo. La prima manomissione fu sostituire i letterati con

⁸¹ E. MONDELLO (a cura di), *La narrativa italiana degli anni Novanta*, Roma, Meltemi, 2004, pp. 33-34.

⁸² S. CESARI, *Dopo I Cannibali*, 4 giugno 2003, in <https://www.carmillaonline.com/2003/06/04/dopo-i-cannibali/>. Il corsivo non è mio.

⁸³ E. MONDELLO, *La narrativa italiana degli anni Novanta*, cit., p. 11.

manager di formazione imprenditoriale (cioè extra-editoriale), gli assetti aziendali e societari e le politiche di *marketing* alle posizioni politiche e ai grandi progetti ideologici. Sulla situazione dell'editoria di allora Gian Arturo Ferrari (direttore generale della Divisione Libri Mondadori), in un'intervista raccontava che

[...] l'editoria ideologica è praticamente morta, quella che, fino alla fine degli anni Settanta, attribuiva all'editore una funzione pedagogica. La situazione di oggi è cambiata, come mostra la trasformazione, a qualche anno di distanza l'una dall'altra, di due case editrici che avevano incarnato più di altre questa concezione: Feltrinelli e Einaudi. La loro straordinaria inversione di rotta è segno di una generale inversione di tendenza, al cui interno si colloca una maggiore attenzione ai bilanci aziendali⁸⁴.

Il tempo dei Vittorini o dei Pavese, dei Bassani o dei Calvino era quindi tramontato: alla rimozione della figura tradizionale dell'editore, che proteggeva una certa idea di cultura e dava un marchio inconfondibile, si accompagna il licenziamento delle caratterizzazioni ideologiche delle case editrici, che diventano pressoché impossibili da distinguere una dall'altra⁸⁵.

Sia gli editori di lunga tradizione (Einaudi, Laterza, Feltrinelli) sia quelli di più recente nascita (Castelvecchi, Donzelli, per esempio) erano consapevoli che «il vecchio “modello Einaudi” è, di fatto, improponibile»⁸⁶, che il panorama era cambiato e che al libro era rimasta una posizione ancillare rispetto ai tanti nuovi anelli della catena

⁸⁴ F. GAMBARO, *Dalla parte degli editori. Interviste sul lavoro editoriale*, Milano, Unicopli, 2001, p. 126.

⁸⁵ Per un approfondimento sullo stato dell'editoria tra gli anni Ottanta e gli anni Novanta, rimando a A. SICA, *L'editoria oltre la crisi del modello “classico”*, in E. MONDELLO (a cura di), *La narrativa italiana degli anni Novanta*, cit., pp. 147-161.

⁸⁶ A. SICA, *L'editoria oltre la crisi del modello “classico”*, cit., p. 153. in E. MONDELLO (a cura di), *La narrativa italiana degli anni Novanta*, cit., pp. 147-161.

multimediale dei grandi gruppi; soprattutto erano consapevoli di muoversi in una società postmoderna in cui il primo a cambiare era stato il lettore.

In un'Einaudi appena acquisita dalla Fininvest di Berlusconi⁸⁷, in questo spazio che Ferrari chiama ibrido e intermedio tra Einaudi e Mondadori, nasce *Gioventù cannibale*.

Nonostante sia stata la più famosa e sicuramente la più redditizia, *Gioventù Cannibale* è la terza tappa di un percorso di laboratori o «ondate giovanili»⁸⁸ durato molti anni.

Il nucleo originario è costituito dall'esperienza del Tondelli di *Altri libertini*⁸⁹, e delle sue tre antologie⁹⁰ di *Under 25* pensate e pubblicate con la Transeuropa di Canalini. Il progetto *Under 25*, più che un tentativo di illuminare talenti nascosti (anche se poi è accaduto, come con Silvia Ballestra o Giuseppe Culicchia), era l'idea di un progetto collettivo – come racconta Tondelli – era

un'inchiesta condotta con gli strumenti della narrazione sulla creatività delle nuove generazioni. In un certo senso questo progetto si situa tra un'ipotesi di sociologia culturale e un'indagine propriamente e specificamente letteraria. [...] un'inchiesta letteraria, non giornalistica, sul lavoro culturale e sulla creatività scritta dei ragazzi italiani di oggi⁹¹.

⁸⁷ La Fininvest, holding di Pier Silvio Berlusconi, acquisisce le azioni di Leonardo Mondadori nel 1988, diventando il terzo soggetto proprietario della casa editrice Mondadori insieme alla CIR di Carlo De Benedetti e alla famiglia Formenton. Per una panoramica generale sull'inchiesta giudiziaria che venne aperta nel 1991, si veda per esempio <https://st.ilsole24ore.com/art/notizie/2013-09-18/finita-guerra-anni-064250.shtml?uuiid=AbR3tvXI>, oppure L. GUATRI, *Il lodo Mondadori*, in «La Valutazione delle Aziende», 2010, 58, pp. 9-33.

⁸⁸ F. BETTINI, R. DI MARCO, *Terza Ondata. Il Nuovo Movimento della Scrittura in Italia*, Milano, Abeditore, 2014.

⁸⁹ P.V. TONDELLI, *Altri libertini*, Milano, Feltrinelli, 1980.

⁹⁰ Nel 1985 Pier Vittorio Tondelli propone per la prima volta il progetto *Under 25* con due articoli su «Linus», *Gli scarti e Scarti alla riscossa*. Le tre antologie pubblicate sono *Giovani Blues* nel maggio 1986, *Belli & Perversi* nel dicembre 1987, *Papergang* nel novembre 1990.

⁹¹ P.V. TONDELLI, *Under 25: una presentazione*, in P.V. TONDELLI, *Opere*, a cura di F. PANZIERI, Milano, Bompiani, 2005, pp. 696-723.

E lasciando da parte le polemiche feroci che avevano accolto i tre volumi (*Giovani Blues, Belli & Perversi, Papergang*), il ruolo di Tondelli era stato fondamentale proprio in quanto punto di riferimento per i giovanissimi e per il nuovo spazio che aveva saputo creare dopo la crisi della neo-avanguardia negli anni Sessanta e Settanta. Scrive Simonetti, riflettendo sul “fenomeno Tondelli” che era «una specie di filiera dell’esordiente curata da quello che era stato il primo vero esordiente industriale»⁹².

Su questa stessa scia del progetto tondelliano, nel 1993, per il trentennale del Gruppo 63, Nanni Balestrini e Renato Barilli inaugurano a Reggio Emilia il laboratorio *Ricerzare*, un simposio letterario annuale per invitare gli autori a leggere i propri inediti di fronte a giornalisti, editori, studiosi e letterati.

I due progetti, le antologie di Tondelli e *Ricerzare*, avevano messo in luce un mondo giovanile molto vasto, eterogeneo e articolato che cercava una formazione letteraria e che mostrava una certa inclinazione per le suggestioni metropolitane, che aveva letto il *beat* americano di Kerouac e di Bukowski e preferiva per sé torsioni sintattiche e grammaticali, registro comico, la fluidità gergale dell’oralità.

Come noterà Ranieri Polese a distanza di dieci anni dalla pubblicazione dell’antologia, «uscì, quel libro, in un momento giusto»⁹³: intorno a *Gioventù cannibale* il clima è maturo e il ’96 è un anno spartiacque in cui convergono un insieme di spinte e di desideri e di bisogni. Escono i primi «libri cattivi»⁹⁴: *Fango* di Ammaniti, *Fonderia Italghisa* di Caliceti, *Occhi sulla graticola* di Scarpa, e oltreoceano, a registrare una

⁹² SIMONETTI, *La letteratura circostante*, cit., p. 339.

⁹³ «[...]Da qualche anno circolavano le antologie Under 25 volute da Pier Vittorio Tondelli; nel 1993, per i trent’anni del Gruppo 63, Nanni Balestrini e Renato Barilli aprono a Reggio Emilia il laboratorio di scrittura *Ricerzare*; escono i primi libri «cattivi» di Nove (*Woobinda*), di Isabella Santacroce (*Fluo*), di Ammaniti (*Branchie*); il film di Tarantino *Pulp Fiction* regala la prima etichetta – *pulp* – alla nuova letteratura; il successo di Susanna Tamaro innesca la reazione dei cosiddetti «buonisti» in R. POLESE, *I dieci anni che divorarono l’editoria*, in «Corriere della Sera», 22 maggio 2006, p. 27.

⁹⁴ R. POLESE, *Cannibali: i dieci anni che divorarono l’editoria*, in «Corriere della sera», 22 maggio 2006, p. 27.

consonanza di gusti, anche *Fight Club* di Palahniuk, in coda al già ben noto *American Psycho* di Ellis⁹⁵.

Alla Stile Libero, Severino Cesari e Paolo Repetti, forti di progetti come *Under 25* e *Ricerca*, pur in un clima editoriale che a tanti era sembrato asfittico e unidirezionale – cioè nella direzione di libri che facevano solo vendere di più – erano stati capaci d'intercettare i gusti e le simpatie postmoderne per i giochi, la mescolanza dei generi, il recupero della forma breve del racconto, le immagini vertiginose e i palati forti.

Gioventù cannibale si compone di dieci racconti⁹⁶, divisi in tre sezioni dai titoli più che trasparenti: *Adolescenza feroce*, *Atrocità quotidiane* e *Malinconie di sangue*.

Gli autori, undici, tutti giovanissimi: Niccolò Ammaniti, Luisa Brancaccio, Alda Teodorani, Aldo Nove, Daniele Luttazzi, Andrea Pinketts, Massimiliano Governi, Matteo Curtoni, Matteo Galiazzo, Stefano Massaron, Paolo Caredda.

Il successo arriva veloce e immediato «di pubblico (14 mila copie in due settimane) ma soprattutto di stampa [...]»⁹⁷: «la prima edizione del libro – 230 pagine, 13 mila lire – vendette 30 mila copie. Da allora è stato ristampato otto volte»⁹⁸.

Cesari, provando a ricostruire quanto *Gioventù cannibale* aveva provocato al momento della sua uscita, scrive così:

⁹⁵ Sia *Fango* (in realtà uno dei sei racconti, *L'ultimo capodanno dell'umanità*) di Niccolò Ammaniti sia *Fight Club* di Chuck Palahniuk diventano soggetti per riadattamenti cinematografici, rispettivamente *L'ultimo capodanno* di Marco Risi del 1998 e *Fight Club* di David Fincher nel 1999 (con Brad Pitt, Edward Norton e Helena Bonham Carter). *American Psycho* di Bret Easton Ellis è precedente, pubblicato nel 1991, l'omonimo film che ne è stato tratto, diretto da Mary Harron (e con Christian Bale) è del 2000.

⁹⁶ In *Atrocità quotidiane*: *Seratina* di Niccolò Ammaniti e Luisa Brancaccio, *E Roma piange* di Alda Teodorani, *Il mondo dell'amore di Aldo Nove*, *Cappuccetto splatter* di Daniele Luttazzi, *Diamonds are for never* di Andrea Pinketts. In *Adolescenza feroce*: *Diario in estate* di Massimiliano Governi, *Treccine bionde* di Matteo Curtoni, *Cose che io non so* di Matteo Galiazzo. In *Malinconie di sangue*: *Il rumore* di Stefano Massaron, *Giorno di paga in via Ferretto* di Paolo Caredda.

⁹⁷ R. POLESE, *Cannibali: i dieci anni che divorarono l'editoria*, cit., p. 27.

⁹⁸ *Ibidem*.

Comunque sia, accadde quello che non era mai accaduto: che una *antologia* (antologia!) di *racconti* (racconti! Il genere meno letto in Italia. *Lei ha un libro di racconti? Bello. Ripassi con un romanzo, dicevano gli editori*) venisse amata e odiata, impugnata come una bandiera, vendesse negli anni quasi cinquantamila copie, dopo aver riempito di prodotti succedanei (interviste, polemiche, stroncature, recensioni) tutti i giornali: e che in definitiva, per dirlo in una parola, *diventasse un marchio*⁹⁹.

E continua Cesari, dialogando con Polese al *Corriere della Sera*:

[...] poteva diventare una bandiera. E così fu.

Per noi doveva essere la linea di faglia; da lì partiva una nuova narrazione che riscopriva i generi, innervava la letteratura di nuovi linguaggi, era sulla stessa lunghezza d'onda di un nuovo pubblico. A noi, insomma, interessava come laboratorio di scrittura; molti invece si fermarono al contenuto. Di morti ammazzati ce ne sono sempre stati, quello che cambiava era il modo: una scrittura che conteneva i linguaggi veri dei lettori.¹⁰⁰

Dell'esperienza di *Altri libertini*, i giovani Cannibali recuperano soprattutto la ricerca e la manomissione linguistica, quello sforzo che era stato di Tondelli, di mimare «il *sound*, [...] l'emozione del linguaggio parlato»¹⁰¹.

Quel tipo di linguaggio che, a differenza di come molti erroneamente avevano supposto, non era interessato a fotografare la vita disordinata ed eccitante dei ventenni allora coetanei di Tondelli, ma appunto a creare una scrittura che osasse compromettersi con la

⁹⁹ «[...] il bianco libretto tascabile di appena duecento pagine, con la costola più gialla che arancione, cominciò ad essere spacciato tra i vecchi ragazzi elettrici desiderosi di un nuovo inizio, studentesse in metropolitana, nobildonne in esilio permanente e giovani famelici solitari urbani, ancora in cerca di una tribù [...]» in S. CESARI, *Dopo i cannibali*, 4 giugno 2003.

¹⁰⁰ Severino Cesari dialoga con Ranieri Polese, in un articolo del *Corriere della Sera*. R. POLESE, *Cannibali: i dieci anni che divorarono l'editoria*, cit., p. 27.

¹⁰¹ «[...] infatti il testo diventa una questione di ritmo, si capisce fin da subito: finchè c'è *swing* dura, non finisce» P.V. TONDELLI, *Colpo d'oppio*, cit., p. 8.

«contemporaneità, coi gerghi, col parlato, con lo *slang* giovanile, con il sottofondo del *rock* e delle sue subculture»¹⁰². La lingua degli scrittori Cannibali è cioè molto prossima ai ritmi delle colonne sonore dei film e ai tic delle pubblicità, che osa ibridarsi senza timore ai nuovi linguaggi massmediatici, anziché allontanarsene.

Dallo stimolo di una «nuova condizione in cui al *piacere del testo* si sostituisce il *piacere della narrazione*»¹⁰³, si erano sentiti liberi di manomettere i modelli alti della tradizione, di mesclarli alle deformazioni generazionali e/o regionalistiche e di contaminarli con materiale più basso, accantonando da un lato le ricerche ipertrofiche in onore di antichi petrarchismi e dall'altro quell'impegno civile che si voleva prerogativa unica della letteratura.

Questa nuova lingua, esplosiva, di forte carica espressiva, violenta, irriverente e molto spesso blasfema, pur considerando alle spalle l'esperienza di Tondelli e delle antologie *Under 25* e di altri come Arbasino¹⁰⁴, tra i principali ha modelli soprattutto non-letterari, come *Pulp Fiction*, cioè in larga parte cinematografici, fumettistici e televisivi.

Il fatto che la letteratura alta venga relegata ad enciclopedia e bacino di raccolta da cui estrapolare senza remore materiali da riciclare causa tra i letterati legati ad un'idea sacra di letteratura non pochi «rigurgiti di frustrazioni antiche»¹⁰⁵. A buona distanza da quel tipo di critica generalmente bendisposta che aveva accolto *Pulp Fiction* con enorme entusiasmo, la critica italiana si era quasi sempre schierata dalla parte della conservazione, in una difesa consolatoria della «letteratura di una volta»¹⁰⁶ (l'etichetta

¹⁰² A. GUGLIELMI, *Il romanzo e la realtà. Cronaca degli ultimi sessant'anni di narrativa italiana*, Milano, Bompiani, 2010, p. 318.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ Alberto Arbasino è stato uno dei protagonisti del Gruppo del 63, noto soprattutto per la pubblicazione di *Fratelli d'Italia* nel 1963 (poi riscritto nel 1976 e nel 1993) e *Super Eliogabalo* nel 1969, che lui stesso considerava il più surrealista dei suoi scritti.

¹⁰⁵ R. CESERANI, *La maledizione degli "ismi"*, cit., p. 206.

¹⁰⁶ Formula frequente di Simonetti, per esempio in G. SIMONETTI, *La letteratura circostante*, cit., p. 15.

ironica è di Simonetti), che si voleva oggetto da collezione, prodotto di prestigio senza tempo.

Ragionando su questa diffidenza generale della critica Ceserani afferma che la reticenza e la rigida opposizione dei critici italiani rispetto ad un clima internazionale più accogliente, era dovuta probabilmente al fatto che l'Italia si era ritrovata improvvisamente nella postmodernità, entrando cioè «con gli squilibri e le sfasature interne con cui aveva vissuto la vicenda della modernizzazione»¹⁰⁷, saltandone alcuni passaggi fondamentali¹⁰⁸.

Il ritardo con cui l'Italia si era presentata all'appuntamento con la postmodernità giustificava quindi in parte, secondo Ceserani,

le reazioni a volte nevroticamente entusiastiche a volte disperatamente impegnate a negarne la portata da parte degli osservatori¹⁰⁹.

[...] Comprensibile, dunque, anche se non del tutto giustificabile, il disorientamento di molti di fronte all'enormità dei cambiamenti e la tendenza a ricorrere ai vecchi strumenti ideologici per cercare di inquadrare i fenomeni, provare a esorcizzarli, a resistervi¹¹⁰.

Dal 1996 fino ad oggi le recensioni negative fatte in nome di una difesa oltranzistica della letteratura e le discussioni infervorate sulla qualità e sul valore di *Gioventù cannibale* sono state numerosissime in ogni tipo di supporto e canale, sviluppate sulle testate più di rilievo e nelle stazioni radio, in televisione e nei *blog*. Questa enorme

¹⁰⁷ R. CESERANI, *La maledizione degli "ismi"*, cit., p. 205.

¹⁰⁸ Concorda anche Filippo La Porta sull'avvento del postmoderno in Italia: «il nostro paese si è ritrovato di colpo postmoderno senza compiere nulla di particolare e forse passando qualche passaggio fondamentale» in F. LA PORTA, *La nuova narrativa italiana*, cit., p. 59.

¹⁰⁹ R. CESERANI, *La maledizione degli "ismi"*, cit., p. 204: «Non so se ci si deve stupire il fatto che, a differenza di quanto è avvenuto in altri paesi o in altri campi, come quelli della sperimentazione artistica e della progettazione architettonica, si sia quasi sempre schierata dalla parte della conservazione, dello sdegno moralistico, della cecità ideologica o della nostalgia seriosa e immalinconita».

¹¹⁰ *Ivi*, p. 207.

attenzione dei critici si è spesso tradotta in un tentativo di etichettare il gruppo con svariati termini differenti, a volte persino denigratori: su *La Repubblica* appaiono come *splatter* o *cattivi*, *trash* per Paolo Guzzanti, *nuovi freak*, *cattivisti*, *maledettisti*, *tremendisti* per Fofi, fino alla definizione artificiosa e contorta di Roberto Cotroneo *pulp trash fuck and virtual insanity*¹¹¹. Questa eccessiva produzione di nominativi a scopo definitorio dimostra nient'altro se non una diffusa incapacità di comprendere pienamente il fenomeno, da un lato perché gli autori mostravano tra loro differenze notevoli e derivate quasi opposte difficili da conciliare, dall'altro perché il fenomeno era restio a farsi incasellare e a mostrare candidamente le proprie ragioni d'essere. Giulio Ferroni, forse la più aspra tra le voci di dissenso, definiva quella dei Cannibali (ritenendolo lo sgarbo più grave di cui erano colpevoli)

una letteratura che collabora allo scarto, che non fa altro che ruotare intorno alla comunicazione già data, che non fa che cercare occasioni di presenza, producendo materiale da consumare, offrendo **scritture a perdere**¹¹².

Ferroni, che per Walter Siti era «orientato su un gusto che sta tra i capolavori della modernità novecentesca e il grande stile un po' funebre»¹¹³, accusava i Cannibali di portare la letteratura in luoghi troppo bassi, soprattutto di confinarla in uno spazio di inferiorità nella «mediasfera»¹¹⁴ e di sfruttarla unicamente come serbatoio di elementi per il gioco del *pastiche* postmoderno.

¹¹¹ Tutte queste etichette sono riassunte e commentate da Elisabetta Mondello in E. MONDELLO, *La giovane narrativa degli anni Novanta: "cannibali" e dintorni*, in E. MONDELLO (a cura di), *La narrativa italiana degli anni Novanta*, cit., pp. 10-35, p. 11.

¹¹² G. FERRONI, *Scritture a perdere*, p. 17.

¹¹³ W. SITI, *Ma i giovani vanno per la loro strada*, in «L'indice dei libri del mese» XIII, luglio 1996, 7. P. 11.

¹¹⁴ SIMONETTI, *Declino e fine della "letteratura di una volta"*, in «Le Parole e le Cose²», maggio 2015, 18, disponibile in <https://www.leparoleele cose.it/?p=18996>.

Soprattutto, come vedremo più avanti, le critiche si concentravano sulla mancata interposizione di filtri e sulla convivenza indecente che accettavano con l'universo massmediatico. Per gli scrittori cannibali il segreto era stato però questo: entrare in gara con la realtà. I giovani esordienti di *Gioventù cannibale* – nota Mondello – non attuano affatto

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 videogiochi¹¹⁵.

Il *pulp* nasceva in seno a questa trasformazione profonda della realtà e del nostro «paesaggio percettivo»¹¹⁶, registrava i cambiamenti già in essere a cui la letteratura e il mondo erano da tempo sottoposti e ne aveva saputo sintetizzare i nuovi valori – orizzontalità, velocità, simultaneità.

Era, chiaramente, almeno per il momento, la fine di qualcosa per la letteratura: di un ruolo di rilievo, della possibilità di dare ai lettori una chiave per leggere la società, il mondo, e persino sé stessi.

Sono da respingere, secondo Ceserani, le posizioni nostalgiche e apocalittiche: arroccarsi in una difesa consolatoria dello Stile Novecento e credere di non potere fare a meno del disperato manierismo intellettualistico, voleva dire sottovalutare gli effetti della macchina industriale e illudersi che la letteratura non dovesse contaminarsi con le regole di mercato.

¹¹⁵ E. MONDELLO, *La narrativa italiana degli anni Novanta*, cit., p. 15.

¹¹⁶ M. SINIBALDI, *Pulp. La letteratura nell'era della simultaneità*, Roma, Donzelli, 1997, p. 28.

Era accaduto negli ultimi trent'anni, qualcosa che Simonetti chiama «cultura postumanistica»¹¹⁷, ovvero un «ordine culturale mutato, irriducibile alle certezze della tradizione e del buon gusto umanistico»¹¹⁸.

«Stucchevoli nichilisti»¹¹⁹ per Ferroni, «innovatori necessari»¹²⁰ per altri.

I giovani scrittori degli anni Novanta, pur con le loro notevoli differenze, si erano presentati preparati all'appello del nuovo mercato letterario, che chiedeva loro nuove storie purché da vendere. Da questo punto di vista non resta che dare piena ragione a Tiziano Scarpa: «i media e la letteratura di genere sono accondiscendenti produttori di storie»¹²¹.

La pubblicazione di *Gioventù Cannibale* aveva creato polemica perché era stata un'improvvisa increspatura nel panorama generale, uno strappo rispetto alla tradizione. Era diventata un evento.

¹¹⁷ G. SIMONETTI, *La letteratura circostante*, cit., p. 47.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 51.

¹¹⁹ Giulio Ferroni in «L'Unità», 30 giugno 1997, citato in R. POLESE, *Cannibali: i dieci anni che divorarono l'editoria*, cit., p. 27.

¹²⁰ Sebastiano Vassalli in «Corriere della Sera», 26 ottobre 1996, citato in R. POLESE, *Cannibali: i dieci anni che divorarono l'editoria*, cit., p. 27.

¹²¹ AA.VV. (a cura di R. DONNARUMMA, G. POLICASTRO), *Ritorno alla realtà? Otto interviste a narratori italiani*, in «Allegoria» XX, 2009, 57, pp. 9-25, p. 10.

CAPITOLO III

«LET'S GET INTO CHARACTER»¹²²

SOGGETTI LETTERARI E SOGGETTI CINEMATOGRAFICI NELL'ERA DEL PULP

3.1. «*Just because you are a character doesn't mean that you have a character*»¹²³: *i soggetti postmoderni sono personaggi di carta?*

Nei romanzi e nei film postmoderni, come più volte sottolineato, si ha l'impressione che tutto proceda molto velocemente.

Risulta piuttosto chiaro anche solo se teniamo a mente quanto Alessandro Baricco osservava in un brillante saggio a proposito di *Assassini Nati*, il film di Oliver Stone scritto da Quentin Tarantino:

Una volta i film iniziavano piano. C'era il paese sperduto nel West, la vita di tutti i giorni, chi vive e chi muore, ma insomma, una cosa tranquilla: che poteva durare per sempre. [...] Poi arrivava uno straniero, che parlava poco e che sparava da dio: e lì il film iniziava davvero, nel senso che si scatenava un putiferio dell'altro mondo. Cose così.

Una volta i film iniziavano piano. Da un po' di tempo gli americani hanno deciso che i film non iniziano: si spegne

¹²² In Q. TARANTINO, R. AVARY, *Pulp fiction*, 1994, p. 14: «Let's get into character» è una frase pronunciata da Jules a Vincent poco prima di entrare nell'appartamento dei ragazzi che hanno indebitamente sottratto a Marsellus Wallace la valigetta scura dal misterioso contenuto. Le citazioni che riguardano il film sono, d'ora in avanti, tutte tratte dalla sceneggiatura originale, scritta da Quentin Tarantino e Roger Avary, consultabile online in https://stephenfollows.com/resource-docs/scripts/Pulp_Fiction.pdf.

¹²³ Q. TARANTINO, R. AVARY, *Pulp fiction*, cit., p. 113.

la luce e loro ti esplodono addosso: come se fossero iniziati mezz'ora prima. [...] Una specie di spot del film piazzato all'inizio del film: tutto quello che stai per vedere è già lì, riassunto e compresso¹²⁴.

L'intuizione di Baricco è un ulteriore esempio che si può citare a dimostrazione del cambio di paradigma che si era imposto con forza agli inizi degli Anni Novanta, cioè nel momento in cui il cinema e la letteratura si appropriano della vera dominante postmoderna: la velocità.

Come già esplicitato, la prima ragione è mimetica: le storie vanno veloci perché il mondo va veloce, e tutti gli indici delle storie del cinema e della narrativa hanno necessità di mimare la corsa alla velocità della realtà esterna. Se l'avanguardia futurista aveva fatto della velocità il suo principale strumento di provocazione, quei meccanismi che allora risultavano uno attacco frontale e arrogante a un mondo che la rifuggiva – come l'abolizione della linearità narrativa o l'ingresso spettacolare del caos che demolisce sintassi, forme e figure – ora «sono diventati merce comune, avanguardia di massa»¹²⁵, materia da *pulp fiction*.

In secondo luogo, la velocità si presenta come ottimo strumento per alleviare la fatica del reale, per rimuovere le zavorre dell'introspezione e scansare gli ostacoli dell'impegno. Un anestetico efficiente per ottenere una vita del tutto svuotata e superficiale, che si muove languidamente in uno spazio di forme e simulacri (per dirla alla Baudrillard), cioè «*silhouette* prive di spessore»¹²⁶.

¹²⁴ A. BARICCO, *Quegli otto minuti di Natural Born Killers in Barnum. Cronache del Grande Show*, Milano, Feltrinelli, 1995. L'articolo è citato per intero anche in A. CINQUEGRANI, *Letteratura e cinema*, Brescia, La Scuola, 2009, pp.185-186.

¹²⁵ W. SITI, *Così veloce, così irreali*, in «L'indice dei libri del mese» XVI, maggio 1999, 5, p. 6.

¹²⁶ M. GATTO, *Fredric Jameson*, in «Le Parole e Le Cose²» 4 giugno 2022.

Non casualmente, già nel suo saggio del 1984, osservando due diversi dipinti come *A pair of boots* di Vincent Van Gogh¹²⁷ e *Diamond Dust Shoes*¹²⁸ di Andy Warhol, Jameson proponeva l'idea che il primo a soffrire l'incursione frenetica e a tratti convulsa della velocità fosse stato il soggetto, e con lui il personaggio suo corrispondente narrativo, al punto che fosse possibile affermare che «a new character type had emerged both in fiction and in reality»¹²⁹.

Osservando le due opere, Jameson ritiene non sia difficile per l'osservatore del quadro di Van Gogh presupporre dietro l'immagine dei due scarponi un uomo affaticato, che al rientro da una giornata di duro lavoro nei campi, abbandona contro il muro i suoi scarponi consunti; e oltre a ciò, per i toni cupi e le tinte fosche, anche il senso di stanchezza e di povertà, la miseria e la sofferenza del lavoro agricolo.

Non può accadere lo stesso, invece, osservando Warhol: alla vista ci si offre solamente una collezione casuale di scarpe (che sono la rielaborazione di una fotografia) come oggetti morti e senza vita – cioè simulacri ma non oggetti reali – che per Jameson sono l'immagine perfetta della nuova qualità dell'universo percettivo postmoderno: la mancanza di profondità.

L'idea generale di Jameson sottesa a quest'esempio è dunque che per l'osservatore postmoderno (all'occasione lettore o spettatore) non è più possibile ricostruire immediatamente il mondo reale presupposto al gesto estetico di cui è l'origine, perché

¹²⁷ *A pair of boots* è un dipinto di Van Gogh realizzato nel 1887 a Parigi, ora conservato al Baltimore Museum of Arts di Baltimora, negli Stati Uniti. Per una contestualizzazione generale dell'opera si rimanda a: S. SMEE, *In His Shoes*, in «Washington Post», 31 ottobre 2019: <https://www.washingtonpost.com/graphics/2019/entertainment/vincent-van-gogh-a-pair-of-boots/>.

¹²⁸ *Diamond Dust Shoes* è un'opera di Andy Warhol realizzata nel 1980. Per una descrizione approfondita si rimanda a: <https://www.phillips.com/article/29694970/warhol-diamond-dust>.

¹²⁹ <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803120822218>

«il mondo materiale è allontanato e mediato da una tecnologia che lo ri-produce»¹³⁰.

Non esiste più nulla né dietro né oltre l'immagine.

Ammesse come vere queste premesse, per Jameson l'impatto che ha in noi l'opera d'arte nella compagine postmoderna non è più leggibile in termini di *emozioni* ma piuttosto in termini d'*intensità*, che Jameson definisce con i termini «*affects*» e «*intensities*».

Per chiarire meglio quanto può significare se applicato all'analisi del personaggio postmoderno che in questa sede è di nostro interesse, diremo, semplificando per quanto ci è consentito, che Jameson con il termine *affects* intende riferirsi a ciò che noi ora chiameremo *emozioni*, cioè sentimenti elaborati o «*named emotions*» come l'amore o la paura, il disgusto o il piacere, e con «*intensities*», invece, sentimenti più rudimentali, «now understood as unnamable, pre-cognitive bodily “intensities”»¹³¹.

Nel suo saggio fondamentale e in numerose altre occasioni, Jameson asserisce allora che nei prodotti culturali e nei discorsi teorici del postmoderno si affaccia un evidente *declino degli affetti* («waining of affect») – un concetto che in parte si integra a ciò che il post strutturalismo aveva iniziato a propagandare come *la morte del soggetto*¹³².

¹³⁰ D. BALICCO, *Fredric Jameson, Postmodernism, or the Cultural Logic of late Capitalism, 1991*, in «Allegoria», XIX, 2007, 56, pp. 201-212 p. 208

¹³¹ Per maggiore chiarezza, rimando a un passo estremamente acuto di Laughlin: «Jameson, for purposes of clarification, thus distinguishes between what he calls “named emotions” — “love, hatred, anger, fear, disgust, pleasure, and so forth” — and “unnamed emotions,” or simply “affect,” which, he says, “eludes language and its naming of things (and feelings)”. This distinction, he then reminds us, is an essentially Kantian one in which “affects” are treated as “bodily feelings, whereas emotions (or passions, to use their other name) are conscious states» in T.A. LAUGHLIN, *Crisis and Clarity: Fredric Jameson's The Antinomies of Realism, Affect, and the Problem of Representing Totality Today*, in «Mediations, Journal of the Marxist Literary Group» XXXII, 2013, 2, pp. 161-178, p. 167.

¹³² Il post-strutturalismo si sviluppa tra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento nel *milieu* intellettuale francese. È una corrente di pensiero che si propone – soprattutto sulla scorta della polemica di Nietzsche verso la ricerca di un fondamento ultimo – di oltrepassare e non di contrapporsi allo strutturalismo dichiarando, da un lato, la morte dell'Uomo, del Soggetto e, dall'altro, la contestuale rinascita della differenza, della singolarità e dell'alterità. Seppur con notevoli differenze, possono essere citati Foucault, Deleuze e Derrida. Si rimanda a: R. D'ALESSANDRO, F. GIACOMANTONIO, *Post-strutturalismo e politica. Foucault, Deleuze, Derrida*, Perugia, Morlacchi, 2015.

Chiarisce nell'intervista con Anders Stephanson¹³³, la cui versione estesa è stata pubblicata per la prima volta in *Social Text* nel 1987, che «sintomatico» della transizione avvenuta tra mondo moderno e postmoderno era stato

[...] the changeover from anxiety — the dominant feeling or affect in modernism — to a different system to which schizophrenic or drug language gives the key notion. I am referring to what the French have started to call intensities of highs and lows. These have nothing to do with “feelings” that offer clues to meaning in the way anxiety did. Anxiety is a hermeneutic emotion, expressing an underlying nightmare state of the world; whereas highs and lows really don't imply anything about the world because you can feel them on whatever occasion. They are no longer cognitive¹³⁴.

Si tratta di un'intuizione perfettamente chiara e di una sentenza tagliente: i sentimenti profondi e interiorizzati, carichi di contenuti sociologici, sono sostituiti da "intensità" libere e casuali generate dalla cultura schizofrenica della società dei consumi tardo-capitalista, che ricorda il concetto di *Società dello spettacolo* elaborato da Guy Debord¹³⁵. Dunque, a caratterizzare il nuovo modo di sentire del soggetto e del personaggio, sono momenti estremi di emozioni intense e violente che possono, in modo ossimorico, essere descritte da un lato nei termini negativi dell'ansia e della perdita della realtà, e dall'altro nei termini relativamente positivi dell'euforia, dello sballo, dell'intensità intossicante o allucinogena. Nella configurazione postmoderna il

¹³³ A. STEPHANSON, *Regarding Postmodernism. A conversation with Fredric Jameson*, in «Social Text», 1989, 21, pp. 3-30, p. 30.

¹³⁴ *Ivi*, pp. 4-5.

¹³⁵ G. DEBORD, *La société du Spectacle*, Paris, Buchet, 1967. Nella versione italiana G. DEBORD, *La società dello spettacolo*, Milano, Baldini Castoldi Dalai editore, 2008. Per una versione parziale del primo capitolo in lingua inglese in cui si delinea il concetto di “Società dello spettacolo”, si rimanda a <https://www.marxists.org/reference/archive/debord/society.htm> oppure, per la versione integrale in versione italiana si rimanda a <https://www.marxists.org/italiano/sezione/filosofia/debord/societa-spettacolo.htm>.

soggetto si mostra conteso tra due estremi di questo sentimento ossimorico e dicotomico: uno estremamente depresso, l'altro estremamente euforico.

In una configurazione di questo tipo «tutto il problema della conoscenza di sé, degli altri, del mondo, risulta come sospeso, o rimosso»¹³⁶, e lo spazio letterario e lo spazio filmico sembrano avviarsi in una direzione di risparmio sentimentale, in cui si diradano le notazioni introspettive, e i momenti di auto-analisi vengono aboliti in un generalizzato sforzo verso la superficialità.

I personaggi che abitano il nuovo spazio della narrazione sono esili e quasi inconsistenti, non mostrano sentimenti complessi o precise volontà, sono privi di moralità e si mantengono per quanto possibile immobili, uguali a sé stessi per tutto il tempo in cui è concesso loro di abitare lo spazio diegetico.

Se volessimo usare a nostro favore le categorie elaborate da Forster in *Aspect of the Novel*¹³⁷, potremmo dire che i personaggi postmoderni sono da considerarsi come *flat*, ovvero personaggi piatti, costruiti intorno ad una singola idea o caratteristica e per i quali non è prevista alcuna progressione a livello caratteriale¹³⁸.

Quanto costituiva il centro nevralgico e la chiave di volta dello sforzo modernista – cioè i momenti d'introspezione, la volontà di approfondire il personaggio inserendolo in un

¹³⁶ G. SIMONETTI, *La letteratura circostante*, cit., p.63.

¹³⁷ E.M. FORSTER, *Aspect of the novel*, London, Edward Arnold, 1927. Come si legge nel frontespizio, l'opera si basa su una serie di lezioni tenute da Forster presso il Trinity College a Cambridge nella primavera del 1927. Il testo completo, in versione originale, è disponibile nella Internet Archive: <https://archive.org/details/aspectsofnovel0000emfo/page/n7/mode/1up>.

¹³⁸ In E.M. FORSTER, *Aspect of the novel*, cit., p. 47: «Flat character [...] are constructed round a single idea or quality» e più avanti a pagina 54 «round character are [...] more highly organized [...] capable of surprising in a convincing way».

La distinzione elaborata da Forster, accettata dalla critica per numerosi decenni, si basa sulla *percezione* che il lettore ha dei personaggi. Il lettore percepisce come familiari figure descritte dettagliatamente e che risultano essere più profonde e complesse, e non tanto perché risultano simili o assomigliano al lettore, ma perché sono appunto, come sopra, in grado di essere altamente convincenti. Il fatto che i personaggi possano o meno essere convincenti dipende, secondo Forster, dal fatto che l'autore sappia molto o poco nulla del personaggio che vive nelle sue pagine. A pagina 44, Forster dichiara che «we can get a definition as to when a character in the book is real: it is real when the novelist knows everything about it».

contesto sociale e morale definito, lo svelamento delle ragioni profonde sottese alle azioni – diventa per il cinema e la letteratura di consumo postmoderne una leggerezza superflua, addirittura un intralcio da mettere tra parentesi e lasciare da parte.

Questi parametri sono gli strumenti perfetti per leggere e comprendere i personaggi di Tarantino in *Pulp fiction* e quelli di Aldo Nove in *Il mondo dell'amore*: Vincent e Jules (ma con loro tutti gli altri, Mia e Marsellus, Zucchini e Coniglietta, Mr. Wolf, Butch e Fabienne) esattamente come Michele e Sergio sono figure di cui possiamo vedere solo il contorno e che si distinguono per una chiara parsimonia autoriflessiva e una cruda immaturità al limite della regressione all'infanzia.

In effetti, tutti questi elementi sommati tra loro – la superficialità, l'euforia, l'immoralità – richiamano uno scritto di Walter Siti, in cui si osserva che nella nuova configurazione postmoderna «sembra scomparsa la *Bildung*, cioè il tempo per trasformarsi. [...] nel mondo dell'informazione-intrattenimento i personaggi sono quello che sono una volta per tutte»¹³⁹.

Salvo rare eccezioni¹⁴⁰, sia che il tempo di permanenza sulla scena sia lungo oppure estremamente ridotto (come per Mr. Wolf, che appare brevemente), i personaggi rimangono sempre uguali a sé stessi: Vincent non coglie il miracolo di cui è stato spettatore ed è destinato a non essere salvato, Michele e Sergio soccombono irrimediabilmente al potere della televisione senza mostrare alcuna volontà di redenzione.

¹³⁹ W. SITI, *Il tempo veloce del romanzo contemporaneo*, cit., pp. 262-263. È importante sottolineare che nel romanzo contemporaneo, per Siti, i personaggi sono tutt'altro che inetti, ma al tempo stesso tutt'altro che realistici. La posizione di questi personaggi consiste in una postura perennemente sospesa tra ironia e parodia: «in effetti, la condizione postmoderna è la negazione della *Bildung* romanzesca: le sue strutture tradizionali suonano ora o come una ironica citazione convenzionale, e come puro gusto della finzione; o al contrario, spinte parodisticamente a un grado superiore di euforia romanzesca, come un'immagine compensatoria per una vita in cui, ormai, sembra non possa succedere più nulla» in R. DONNARUMMA, *Postmoderno italiano: qualche ipotesi*, cit., p. 72.

¹⁴⁰ Si fa riferimento alla conversione di Jules Winnfield, a cui si è accennato nel capitolo secondo.

Tuttavia, questa assenza di evoluzione pare, in un certo senso, congenita. Osserva Leonardo Gandini a proposito dei personaggi di *Pulp fiction*, che essi si trovano costretti in uno schema diegetico che limita, interrompendola, la loro evoluzione:

[...] la rapina di Zucchini e Coniglietta nasce nella prima sequenza, viene messa in pratica nell'ultima e rimane poi incompiuta;

le ragioni per cui Vincent e Jules si presentano al *topless bar* di Marsellus in pantaloni corti e maglietta vengono spiegate nella parte conclusiva del film;

l'accordo fra Marsellus e Butch sull'esito del combattimento si risolve solo nell'episodio successivo, e così via¹⁴¹.

In un'analisi più puntuale, è possibile applicare lo stesso ragionamento a Michele e Sergio, perché anche Aldo Nove costruisce il suo racconto in modo che i personaggi vivano continuamente quella che sembra sempre la stessa giornata, senza possibilità di uno scarto. Il racconto, infatti, è costruito su una ripetizione anaforica dell'incipit:

[..]

Sabato pomeriggio io e Sergio siamo andati alla Iper della Folla di Malnate. Quando non sappiamo cosa fare andiamo lì a guardare gli altri che non sanno che cazzo fare e vanno a vedere gli stereo da 280 000 lire senza il compact¹⁴².

[..] ogni sabato pomeriggio, tiriamo su e andiamo alla Iper della Folla di Malnate¹⁴³.

[..]

¹⁴¹ L. GANDINI, *Tarantino: Pulp Fiction*, cit., p. 45.

¹⁴² A. NOVE, *Il mondo dell'amore*, cit., p. 53.

¹⁴³ *Ivi*, p. 54.

Sabato pomeriggio io e Sergio siamo andati alla Iper della Folla di Malnate. Quando non sappiamo cosa fare andiamo lì, a guardare gli altri che non sanno che cazzo fare e vanno lì a vedere gli stereo da 280 000 lire senza il compact¹⁴⁴.

[..]

Sabato pomeriggio io e Sergio siamo andati alla Iper della Folla di Malnate. Quando non sappiamo cosa fare andiamo lì a guardare gli altri che non sanno che cristone fare e vanno alla Iper a vedere gli stereo da 280 000 lire (senza il compact)¹⁴⁵.

Inseriti in questa struttura ripetitiva, Michele e Sergio sembrano essere riportati sempre nella medesima situazione di partenza per ripetere azioni e gesti in modo catatonico, come intrappolati in un eterno *deja-vu*.

In questa configurazione anaforica, le strutture tradizionali della *Bildung* sembrano aver perso del tutto validità e, dice Donnarumma, «spinte parodisticamente a un grado superiore di euforia romanzesca, come un'immagine compensatoria per una vita in cui, ormai, sembra non possa succedere più nulla»¹⁴⁶.

Gli effetti di quanto teorizzato da Jameson riguardo le nuove tonalità affettive sembrano permettere – *per ora* – di categorizzare come piatti i personaggi di *Pulp fiction* e i personaggi de *Il mondo dell'amore*.

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 55.

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 56.

¹⁴⁶ R. DONNARUMMA, *Postmoderno italiano: qualche ipotesi*, in «Allegoria», XV, 2003, 43, p. 72.

3.2. Due diversi lati dell'infanzia: beata innocenza e sadismo crudele

Coerentemente con quanto espresso fino ad ora e in nome di questa generale tensione alla superficialità, pare corretto affermare che in tutta l'opera di Tarantino e nel racconto di Nove, così come nella maggior parte dei racconti a loro contemporanei, i personaggi si distinguono per una «regressione infantilistica»¹⁴⁷ che volutamente investe il loro linguaggio, il loro modo di agire e il loro modo di porsi nel rapporto con l'Altro.

In particolare, per quanto riguarda *Pulp fiction*, potremmo riscontrare questa tendenza caratteristica in differenti casi.

Seguendo la lezione di Dana Polan, per esempio si potrebbe definire Butch un «self-infantilising character»¹⁴⁸ perché indugia nei ricordi d'infanzia e si circonda di vecchi giocattoli e di vecchi regali, perché costruisce il suo rapporto con Fabienne, a sua volta una figura infantile (e valorizzata per questo sia da Butch che dalla logica del film) su nomignoli zuccherini (per esempio, *sugar pops*) e conversazioni stucchevoli che hanno come oggetto ventri morbidi e pancake ai mirtili. Come notano gli autori di *Tarantino, A to Zed*, l'infantilizzazione di Butch si mostra anche nel suo aspetto fisico e nelle sue scelte alimentari:

For what else is Butch but a big baby? His wide eyes and shaven head mark him thus physically; he shares an exclusive childish language with his babydoll cute paramour Fabienne; [...] he keeps less-than-mature souvenirs in his home (his “little kangaroo” beside the table drawer, for example); he even eats Pop Tarts¹⁴⁹

¹⁴⁷ G. SIMONETTI, *Il realismo dell'irrealità. Attraversare il postmoderno*, in «Comparative Studies in Modernism» I, 2012, pp. 113-120, p. 115.

¹⁴⁸ D. POLAN, *Pulp Fiction*, cit., p. 48.

¹⁴⁹ A. BARNES, M. HEARN, *Tarantino, A to Zed: The films of Quentin Tarantino*, London, Bastsford, 1996, p. 34.

Diversamente, il personaggio Jules è affetto da una forma secondaria di infantilizzazione, che si basa piuttosto sull'esibizione ostentata del cattivo gusto e del ribrezzo: dimostra repulsione all'idea che ad Amsterdam si mangino le patatine con la maionese, si disgusta, nonostante sia un sicario professionista, quando è obbligato a ripulire l'auto imbrattata dal sangue di Marvin. In generale, potremmo osservare, da questo punto di vista, che *Pulp Fiction* è un catalogo ben fornito di situazioni ed oggetti che ispirano disgusto, sia nei suoi stessi personaggi che nel suo pubblico. Similmente a come accade per i bambini, che al contempo desiderano e respingono quanto crea in loro repulsione, il film di Tarantino fa propria l'idea che «sparking disgust can be a delightful, invigorating activity», e si propone nel suo insieme come un «abject messiness that both repels and attracts with the dialectic of the sick joke»¹⁵⁰.

Procedendo nell'analisi, si nota che un'intera sezione come il capitolo *La situazione di Bonnie* è esemplare in questo senso: il tentativo di Vincent e Jules di occultare il cadavere di Marvin prima che ritorni Bonnie, la moglie di Jimmie, può facilmente essere letto come una tipica e usuale situazione tra bambini che cercano di nascondere un imprevisto guaio da una figura adulta che li sorveglia. Così spiega Dana Polan che

“The Bonnie Situation” seems to capture an infantile world in which a bunch of cool guys are reduced to veritable little children fearing the mommy who might come home and discover how they've smared their mess all over her domestic space¹⁵¹.

Dunque, non stupisce affatto che in un'intervista Tarantino stesso confermi che i personaggi nel suo universo diegetico erano nati spontaneamente dalla sceneggiatura come «a cross between criminals and actors and children playing roles»¹⁵².

¹⁵⁰ D. POLAN, *Pulp fiction*, cit., p. 54.

¹⁵¹ D. POLAN, *Pulp fiction*, cit., p. 56.

¹⁵² Tarantino citato in G. PERRY, *Quentin Tarantino: interviews*, Jackson, Mississippi, 1998, p. 101.

I personaggi di Aldo Nove ne *Il mondo dell'amore* rispondono alla stessa logica e mostrano lo stesso carattere infantile e puerile, ma con una sensibile differenza. Se *Pulp fiction* in gran parte mantiene un tono diffuso di beata innocenza, imponendo ai propri personaggi di mantenere uno sguardo di ingenuo stupore per il mondo adulto che li circonda (Vincent al Jack Rabbit's Slim; Butch mentre vaga e si interroga sul complicato mondo che lo circonda), Michele e Sergio si appropriano del lato più sadico e crudele dell'infanzia.

La frequentazione compulsiva dell'Iper della Folla di Malnate risponde a un'ambizione cieca ed estrema di appartenere a un mondo esterno di cui sentono forte il richiamo e sincere le promesse. La paura che la loro inadeguatezza li possa escludere dal mondo degli adulti li spinge a desiderare ciò che ritengono assolutamente fondamentale, cioè essere «normali»¹⁵³:

Io e Sergio siamo normali, e per questo, ogni sabato pomeriggio, tiriamo su e andiamo alla Iper della Folla di Malnate [...] a guardare gli altri»

Quando il desiderio di appartenenza si fa esasperato e degenera, come bambini che emulano ciò a cui smaniano d'assomigliare, Michele e Sergio mostrano piuttosto una cruda malvagità di atteggiamenti sfacciati, petulanti e orrendamente aggressivi.

L'assenza di motivazioni profonde sottese ai gesti unita alla ferocia degli atti impone di ridefinire dalle radici più profonde l'idea stessa di personaggi – siano carnefici oppure vittime (Michele e Sergio sono al contempo vittime e carnefici di sé stessi).

Da questo punto di vista, più che con i personaggi di *Pulp fiction*, massiccio ed esibito è il debito con il Patrick Bateman del capolavoro di Bret Easton Ellis *American Psycho*. Il carattere di Bateman è infantile perché esibisce una crudeltà minuziosa, i suoi impulsi

¹⁵³ A. NOVE, *Il mondo dell'amore*, cit., p. 54 «Io e Sergio siamo normali, e per questo, ogni sabato pomeriggio, tiriamo su e andiamo alla Iper della Folla di Malnate [...] a guardare gli altri».

sono imprevedibili e le attenzioni maniacali. Così come per lo *yuppie* newyorkese la ricerca della filigrana migliore per la carta dei biglietti da visita o del punto di blu perfetto dei suoi completi di Armani sono un culto a cui votarsi con piena devozione, allo stesso modo, il consumo compulsivo del Baileys¹⁵⁴ e la visione del programma Mediaset condotto da Iva Zanicchi¹⁵⁵ sono per Michele e Sergio il centro del loro universo, il senso ultimo (e unico) della loro vita.

Come acutamente osserva Daniele Giglioli

[...] a caratterizzare il personaggio bastano i tic, le ossessioni, le idiosincrasie, che hanno per il lettore la funzione svolta dal libretto per l'ascoltatore dell'opera lirica: un promemoria, un appunto, un *abstract*, un ragguglio scorciato che permette di capire subito in quale programma narrativo ci troviamo¹⁵⁶.

Dietro le figure appena abbozzate dei personaggi è implicita una rete di universali sociologici, uno schema di *cliché* e di luoghi comuni, «di “si sa” da cui il discorso non sembra avere una grande ambizione di scartare». È sempre Giglioli a suggerire che sono proprio le riflessioni medie e i gesti stereotipati a compensare «per contrappasso» «l'universo narrativo tematicamente esasperato» e «la tensione verso l'estremo»¹⁵⁷.

Le conversazioni che intercorrono tra i personaggi di *Pulp fiction* e de *Il mondo dell'amore* si limitano a riportare osservazioni banali su fatti superflui – il valore di un massaggio ai piedi, la bellezza di una collezione di stereo o di videocassette dal

¹⁵⁴ Numerose le ricorrenze, in A. NOVE, *Il mondo dell'amore*, cit., p. 54 «Beviamo il Baileys» p. 57 «per togliere le gocce di Baileys che cadevano per terra. [...] sorseggiando il Baileys», p. 59: «dice allora Sergio con il Baileys che gli cola giù dalle labbra. [...] mi risponde facendo i gorgheggi con il Baileys».

¹⁵⁵ *Ok, il prezzo è giusto!* è stato un programma televisivo di genere *game show*, adattamento dell'originale statunitense *The Price Is Right*, trasmesso sulle reti Mediaset dal 21 dicembre 1983 fino al 13 aprile 2001. Dal 1987 al 2000 è stato condotto da Iva Zanicchi. Con 3466 puntate è stata una delle trasmissioni più longeve dell'editore e tra le poche a essere trasmesse su tutte le tre reti generaliste del gruppo.

¹⁵⁶ D. GIGLIOLI, *Senza trauma*, cit., p. 39.

¹⁵⁷ *Ivi*, pp. 38-41.

contenuto pornografico – o aggregati di opinioni comuni esibite con orgoglio e spavalderia (il discorso sui “teroni” di Michele).

In *Pulp fiction* i dialoghi sono logorroici e in apparenza improvvisati, come se nascessero spontaneamente dalla volontà irrefrenabile dei personaggi di esprimersi riguardo a qualcosa, e creano ulteriore contrasto perché inseriti nella cornice diegetica estremamente normata del cinema classico di genere, «with forced perspective, sensational angles, and dramatic use of shadow and color»¹⁵⁸.

Ne *Il mondo dell'amore* i dialoghi sono utili a intervallare le azioni sistematiche e ripetitive dei protagonisti e a saturare lo spazio della narrazione con vaniloqui inconsistenti. Quando presenti, sono sincopati e brevissimi, riportano versi puerili («Don din don!» «Dan dan!» «Tàtta tàrà tàttà tatàtta»¹⁵⁹), frasi sconnesse prive di senso logico («No, non ci stai dentro!» «Eh?» «Sterminati con il Niagara!»¹⁶⁰, talmente sintetiche da coincidere quasi completamente con la sigla di un programma televisivo («Tàtta tàrà tàttà tatàtta! Facciamo così, come all'inizio di *Ok il prezzo è giusto*»¹⁶¹). La ripetizione inebetita dei gesti quotidiani di Michele e Sergio corrisponde alla ripetizione ipertrofica di frasi svuotate del loro significato e del loro scopo affabulatorio.

Nel complesso, nessuno degli argomenti delle conversazioni e dei chiacchiericci dei protagonisti è in alcun modo funzionale allo sviluppo dell'intreccio, e soprattutto *Pulp fiction*, che dovrebbe essere un film su due efferati professionisti criminali concentrato sulle scene d'azione, indugia ampiamente su divagazioni umoristiche e leggere, che ricordano molto da vicino la prosaicità dei film francesi della *Nouvelle Vague*¹⁶².

¹⁵⁸ P. DOWELL, J. FRIED, *Pulp Friction*, cit., p. 6.

¹⁵⁹ A. NOVE, *Il mondo dell'amore*, cit., p. 56.

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 54.

¹⁶¹ *Ivi*, p. 56, p. 54, p. 55, p. 52.

¹⁶² Il termine *Nouvelle Vague* appare per la prima volta il 3 ottobre 1957 sul settimanale francese *L'Express*, in un'inchiesta sui giovani francesi firmata da Françoise Giroud. Venne ripreso per la

Seppur questo sia valido in misura maggiore per *Pulp fiction*, anche per *Il mondo dell'amore* potremmo dire, in ultima analisi, che più che le azioni dei personaggi, sono le loro parole e il loro vago discorrere, continuo e ininterrotto, a garantire di fatto la loro esistenza.

3.3. *Vincent e Jules: «a cross between criminals and actors and children playing roles»¹⁶³*

Si è detto che i personaggi di *Pulp fiction* sono da considerare *flat*, come da bipartizione di Morgan Forster, nella misura in cui questa definizione può renderne adeguatamente la superficialità e la semplicità psicologica ampiamente illustrata nei paragrafi precedenti e la scarsità di dettagli utili alla loro specifica definizione.

Tuttavia, il personaggio è di per sé una creatura elusiva, che sfugge volentieri alle analisi e scivola facilmente attraverso le griglie analitiche che la vorrebbero incasellata in modo categorico. A questo proposito, Brian Richardson afferma che il personaggio è in effetti una «extremely protean form [...] its very essence is to eschew a fixed essence»¹⁶⁴. Dunque, dovremmo osservare con attenzione che nonostante sembrino piatti ad una prima lettura, i personaggi di *Pulp fiction* mostrano delle qualità tali da

seconda volta da Pierre Billard nel febbraio 1958 sulla rivista *Cinéma 58*. Con *Nouvelle Vague* si fa riferimento ai film distribuiti a partire dal 1958, di registi come per esempio François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Claude Chabrol e Éric Rohmer. Un gruppo composito di amici con un enorme amore per il cinema e una conoscenza profonda del supporto cinematografico, e con alle spalle la stesura di decine di articoli e dibattiti. Le pellicole che rientrano in questa definizione si contraddistinguono per un generale disinteresse per le regole del cinema classico e per un forte rifiuto degli artifici e degli strumenti tecnici (come proiettori o attrezzature costose): lo scopo principale era “catturare lo splendore del vero”, attraverso l'utilizzo di camere a mano e riprese effettuate con sola luce naturale e attori non professionisti.

¹⁶³ Tarantino citato in G. PERRY, *Quentin Tarantino: interviews*, Jackson, Mississippi, 1998, p. 101.

¹⁶⁴ B. RICHARDSON, *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*, Columbus: The Ohio University Press, 2006, p. 19.

rendere la loro caratterizzazione persino più ricca di personaggi normalmente considerati come *round*, cioè personaggi, come quelli della tradizione modernista, che si propongono come unità compatte e complesse e si organizzano secondo strutture di tipo mimetico-realistico.

Per questa ragione, considerando *flat* una definizione corretta ma alquanto vaga e non esaustiva, tenteremo, nelle pagine che seguono, di fare un'analisi più puntuale per approfondire quelle caratteristiche che i personaggi paiono mostrare e che rendono la loro classificazione meno immediata.

In particolare, una prima qualità che complica la struttura dei personaggi tarantiniani è l'intertestualità (tra l'altro, una delle cifre considerate distintive delle logiche postmoderne). L'intertestualità dimostra in modo estremamente sottile come l'assenza di una forma definita nei personaggi postmoderni non sia indice solamente di una mancanza o di un difetto, ma presupponga anche la nozione di possibilità.

Nel complesso tutti i film di Tarantino, ma soprattutto i suoi personaggi, sono rappresentativi di quanto Jameson definisce *pastiche*, ovvero:

the mimicry of other styles and particularly of the mannerisms and stylistic twiches of other styles, the wearing of a stylistic mask¹⁶⁵.

In quanto abile decostruttore, Tarantino prende a prestito dettagli o elementi o persino intere scene di altri film per ricomporli, più o meno palesemente, sotto forma di una diversa combinazione. E se Jean-Luc Godard, che per la sua consolidata abitudine al

¹⁶⁵ F. JAMESON, *Postmodernism*, cit., p. 1034. Ne parla per la prima volta in questo modo, al *talk* che tiene al Whitney Museum a New York nell'autunno 1982, e che pubblica, in versione non rivista con il titolo *Postmodernism and consumer society*: «[...] That is the moment at which *pastiche* appears and parody has become impossible. *Pastiche* is, like parody, the imitation of a peculiar or unique style, the wearing of a stylistic mask, speech in a dead language: but it is a neutral practice of such mimicry, without parody's ulterior motive, without the satirical impulse, without laughter, without that still latent feeling that there exists something normal compared to which what is being imitated is rather comic. *Pastiche* is blank parody, parody that has lost its sense of humor: *pastiche* is to parody what that curious thing, the modern practice of a kind of blank irony, is to what Wayne Booth calls the stable and comic ironies of, say, the 18th century».

citazionismo è in questo il modello prediletto di Tarantino, si appropriava di elementi altrui per commentare, fare satira, screditare o esaminare, il regista di *Pulp fiction* attinge da altre fonti piuttosto per creare una zona franca in cui esibire la propria bravura e i propri giochi manieristici, e creare un «cultural cul-de-sacs, place of intellectual safety and anesthetic»¹⁶⁶. Inoltre, se Godard ha sempre guardato ai modelli alti della letteratura¹⁶⁷ – Dostoevskij, Novalis, Sartre, Bakunin, Apollinaire – Tarantino mutua i propri numerosissimi riferimenti culturali da storie già viste o dal cinema di genere, ma specialmente dall'universo dei *mass-media* e della cultura pop, ibridando dunque, senza timore, modelli alti a modelli, per così dire, bassi.

Naturalmente, per individuare e riconoscere le fonti da cui Tarantino attinge è necessario uno sforzo intellettuale non indifferente, impreveduto soprattutto per gli spettatori che si attendono un convenzionale film di genere. Dana Polan nel suo scritto monografico e Jack Mathews in un suo intervento sul *Los Angeles Time* ci suggeriscono entrambi che cogliere la rete fitta e intricata di riferimenti garantisce allo spettatore di entrare in una sorta di «private club»¹⁶⁸ particolare, un «private club where everyone knew the password and secret handshake but them»¹⁶⁹.

In effetti, l'uso frequente della citazione ha rappresentato il tema principale, accanto alle denunce di immoralità legate alla violenza cruda ed esibita, delle critiche di cui *Pulp fiction* (ma in generale tutto il cinema di Tarantino) è stato il bersaglio, con accuse di poca originalità e persino di plagio¹⁷⁰, ma soprattutto incolpato di non avere alcun valore oltre le sue stesse citazioni e appropriazioni:

¹⁶⁶ P. DOWELL, J. FRIED, *Pulp Friction*, cit., p. 4.

¹⁶⁷ G. ABBADESSA, *La letteratura nel cinema di Godard*, in «Lea», 8, 2019, pp. 312-325.

¹⁶⁸ D. POLAN, *Pulp fiction*, cit., p. 18.

¹⁶⁹ J. MATHEWS, *Can 200 critics be wrong?*, in «Los Angeles Times» 26 dicembre 1994, p. 1.

¹⁷⁰ Tarantino venne accusato di aver plagiato *Le Iene (Reservoir dogs)* da un regista di Hong Kong.

There is no reason for the existence of this movie other than as a primer in pop culture cool. This divides the audience into those who get it and those who don't, rather than those who like it and those who don't. [...]

Tarantino fills his movies with so much cultural arcanum that only a junkie himself could possibly get all the references¹⁷¹.

I riferimenti sono, in effetti, estremamente numerosi.

Il caschetto e i capelli corvini di Mia Wallace ricordano chiaramente l'acconciatura di Anna Karina in numerosi film di Jean-Luc Godard, uno tra tutti *Bande à part*¹⁷², in cui i personaggi, inoltre, si trattengono in un ballo allegro simile a quello in cui Mia e Vincent si esibiscono al Jack Rabbit's Slim (non casualmente, la compagnia di produzione di Tarantino si chiama proprio *A Band Apart*). Il contenuto abbagliante della misteriosa valigetta che Vincent e Jules devono recuperare per conto di Marsellus Wallace è lo stesso emanato dal bagagliaio dell'auto in *Repo Man*¹⁷³, la valigetta identica a quella presente in *Kiss me deadly*¹⁷⁴.

Harvey Keitel che interpreta Winston Wolf, invece, sembra ripetere per la seconda volta il suo vecchio personaggio di *Point of no return*¹⁷⁵, ovvero un «cleaner-upper of death scene»¹⁷⁶, che volendo continuare la catena di riciclaggi, a sua volta è un *remake* del film francese *La Femme Nikita*¹⁷⁷. L'essere vestito impeccabilmente nel suo smoking nero e lucidissimo fin dalle prime ore del mattino, e lo sfrecciare ad alta velocità in

¹⁷¹ D. WADSWORTH, *Tarantino Too Hip for His Own Good*, in «Denver Post», 6 novembre 1994, p. 19.

¹⁷² *Bande à part* è un film del 1964 diretto da Jean-Luc Godard.

¹⁷³ *Repo Man* (titolo italiano *Repo man: Il recuperatore*) è un film del 1984 diretto da Alex Cox.

¹⁷⁴ *Kiss me deadly* (titolo italiano *Un bacio e una pistola*) esce nelle sale statunitensi il 18 maggio 1955, è diretto da Robert Aldrich e scritto da Mickey Spillane.

¹⁷⁵ *Point of no return* (titolo italiano *Nome in codice: Nina*) è un film del 1993 diretto da John Badham.

¹⁷⁶ D. POLAN, *Pulp fiction*, cit., p. 21.

¹⁷⁷ *La femme Nikita* (titolo italiano *Nikita*) è un film del 1990 diretto da Luc Besson.

un'auto lucida e di classe, unitamente alla compostezza con cui impartisce ordini e risolve problemi, ricorda molto da vicino l'eleganza e la professionalità dell'inconfondibile James Bond. Ma ancora, il suo completo nero e i *tuxedo* di Vincent e Jules rimandando molto chiaramente al precedente film di Tarantino, *Le iene*, in cui una banda di ladri (di cui fa parte, non sorprendentemente, anche lo stesso Keitel) ha scelto come *dress-code* condiviso un elegante abito scuro.

Il personaggio di Butch è modellato sul personaggio di Ralph Meeker nel già citato *Kiss me deadly*, ed esibisce un debito ancora più evidente con l'Aldo Ray del classico *noir* di Jacques Tourneur, *Nightfall*¹⁷⁸.

Vincent è anche un'allusione brillante ai numerosi ruoli iconici del suo interprete John Travolta: la gara di twist al Jack Rabbit Slim's sulle note di *You Never Can Tell* si riferisce ad una sua scena di ballo in *Saturday Night Fever*¹⁷⁹ e ad un'altra in *Look Who's Talking*¹⁸⁰, che a sua volta, non troppo curiosamente, è già un *deja-vu* delle scene di Travolta con la sua co-star Olivia Newton in *Grease*¹⁸¹ che lo hanno consacrato per sempre star di culto hollywoodiano.

Con allusioni meno dirette, frammenti di battute e imitazioni di gesti, l'elenco potrebbe allungarsi ancora di molto. Per ora, tutto ciò è importante per comprendere che i personaggi sono costruiti su incastri e ibridazioni con riferimenti alla *pop culture* e si mostrano come una somma di strati di elementi eterogenei ed estremamente complessi.

¹⁷⁸ *Nightfall* è un *noir* del 1956 diretto da Jacques Tourneur con Aldo ray, Brian Keith e Anne Bancroft.

¹⁷⁹ *Saturday Night Fever* (titolo italiano *La febbre del sabato sera*) è un musical del 1977 diretto da John Badham con John Travolta nella parte di Tony Manero.

¹⁸⁰ *Look who's talking* (titolo italiano *Senti chi parla adesso!*) è una commedia del 1993 diretto da Tom Ropelewski con John Travolta nella parte di James Ubriacco.

¹⁸¹ *Grease* (titolo italiano *Brillantina*), è un musical del 1978 diretto da Randal Kleiser con John Travolta e Olivia Newton-John.

Da un diverso punto di vista, come conferma Tarantino in un'intervista «the three stories in *Pulp fiction* are more or less the oldest stories you've ever seen»¹⁸²: la storia di un pugile che sceglie di non perdere l'incontro (che ha numerosi precedenti a Hollywood, tra cui i *noir* *Body and Soul*¹⁸³ e *The set up*¹⁸⁴), la storia di due sicari che recuperano un oggetto per conto del loro boss, la moglie bellissima e infelice di un gangster di cui s'invaghiscono i subalterni del marito. Dunque, il fatto che Tarantino derivi i propri personaggi da storie tradizionali, imponendo loro di rispettare regole e parametri convenzionali, ribadisce, in apparente contraddizione con quanto detto finora, la loro generale mediocrità.

In realtà, il progetto di Tarantino è sensibilmente differente, perché come conferma lui stesso «the whole ideas is to have these old chestnuts and go to the moon with them»¹⁸⁵, ovvero il tentativo di osservare come i personaggi criminali operano nella loro quotidianità *esterna* al mondo criminale, di guardare cioè alle loro abitudini e alle preferenze alimentari; di scomporre i nuclei classici e archetipici per seguire i personaggi «the whole rest of the morning and see what happens to them *after that*»¹⁸⁶.

Infatti, l'approccio al tema è piuttosto anomalo e anche se i personaggi di *Pulp fiction* sono senza dubbio dei criminali, non è possibile assegnare con certezza a *Pulp fiction* l'etichetta di *gangster movie* nel senso convenzionale del termine.

Prima di tutto, perché i criminali di Tarantino non abitano le periferie e non emergono dai bassifondi della società come se appartenessero ad una sorta di sotto-mondo separato e distinto. Tutti i personaggi presenti sulla scena appartengono al mondo della

¹⁸² G. SMITH, *Quentin Tarantino*, in «Film Comment» XXX, 1994, 4, pp. 32-43, p. 41.

¹⁸³ *Body and Soul* (titolo italiano *Anima e corpo*) è un *noir* del 1947 diretto da Robert Rossen.

¹⁸⁴ *The set up* (titolo italiano *Stasera ho vinto anch'io*) è un *noir* del 1949 (uscito nelle sale italiane il 4 febbraio 1950) diretto da Robert Wise.

¹⁸⁵ G. SMITH, *Quentin Tarantino*, cit., p. 41

¹⁸⁶ *Ibidem*.

criminalità: Zucchini e Coniglietta sono rapinatori di infima caratura, Jules e Vincent killer di professione, Marsellus un boss mafioso, Lance uno spacciatore, Mr. Wolf una sorta di occultatore di cadaveri, Mia una tossica annoiata, i ragazzi dei ladruncoli inesperti, Butch un pugile che gioca d'azzardo, dunque in *Pulp Fiction* la dialettica tra criminali e società non sussiste perché il microcosmo d'illegalità non ha nessun controaltare: tutto avviene e si risolve all'interno di un mondo che coincide per intero con il mondo della malavita. Le istituzioni sociali risultano non solo connotate negativamente (ricordiamo per esempio che il solo poliziotto ad apparire in *Pulp fiction* è un sadico perverso), ma più radicalmente del tutto assenti.

In secondo luogo, il tema della ascesa criminale che è fondamentale per *gangster movies* classici come quelli di Martin Scorsese o di Francis Ford Coppola, è ignorato volontariamente da Tarantino, che preferisce guardare a figure di minore prestigio, ed evitare così implicazioni sul piano del complotto o del tradimento o della lealtà¹⁸⁷.

Dunque due personaggi come Vincent e Jules non esauriscono affatto la loro funzione nell'atto di compiere crimini o trasgredire la legge, e non vi trovano nemmeno il loro unico tratto distintivo. Sono distanti tanto dal criminale del cinema classico quanto lo sono dal criminale della New Hollywood, il primo cupo emblema di una frattura nell'ordine e nella pace sociale che la giustizia provvederà a sanare, il secondo fiero e ostinato trasgressore di una società oppressiva e conformista, vero eroe per cui si parteggia in ragione della sua ribellione legittima contro un sistema in cui si annida la vera violenza. La caratterizzazione dei personaggi sfiora il mondo della malavita, senza comprenderla fino in fondo.

¹⁸⁷ Nonostante *Pulp fiction* eviti tematiche come onore e lealtà e il riferimento al mondo della malavita come famiglia in cui vige un ferreo codice d'onore, i personaggi rispettano i valori fondanti della collettività e della vita civile: l'amore di coppia (Zucchini e Coniglietta, Butch e Fabienne), la religione (Jules) o l'amicizia (in *Le Iene*, tra Eddie Cabot e Vic Vega), o ancora l'educazione e l'eleganza (Mr. Wolf).

Il mondo della criminalità diventa il fondale di un palcoscenico, per cui è necessaria una recita e una messa in scena.

D'altra parte, ci spiega Randy Laist, fin dal principio

as the title of the movie makes clear, the characters are “playing gangster” as a nod to the genre they are pretending to occupy, but it’s a half-hearted nod, as no one makes any attempt to behave in any way remotely gangsterish, even by the Hollywood standards¹⁸⁸.

Questo riferimento ad attori e ruoli da interpretare, quali indici di questa rappresentazione del mondo della malavita come teatro e finzione nella quale entrare e uscire, è presente e ribadito fin dalle prime sequenze.

Nella scena d'apertura, un attimo prima di rapinare il *diner*, Zucchino si rivolge a Zucchino come a ridistribuire i ruoli durante una recita:

[...] same as last time, remember? *You* are crowd control,
I'll handle employees¹⁸⁹.

Forse la battuta più rappresentativa in questo senso perché esplicita il ricorso al termine “personaggio” è pronunciata da Jules poco prima di entrare nell'appartamento in cui si trova la valigetta rubata di Marsellus. Jules e Vincent si sono appena dilungati in una discussione che riguarda Mia Wallace, la moglie di Marsellus, e di un fantomatico massaggio ai piedi. Proprio di fronte alla porta d'ingresso, per interrompere la discussione, Jules richiama Vincent al suo ruolo di killer professionista:

«Let's get into character»¹⁹⁰.

¹⁸⁸ R. LAIST, *Tarantino's Pulp Fiction and Baudrillard's Perfect Crime*, in «International Journal of Baudrillard Studies» X, 2013, 1. Non è possibile indicarne il titolo di pagina, perché il contenuto è disponibile in formato digitale, consultabile in: <https://baudrillardstudies.ubishops.ca/tarantinos-pulp-fiction-and-baudrillards-perfect-crime/>.

¹⁸⁹ Q. TARANTINO, R. AVARY, *Pulp fiction*, p. 7. Disponibile, in versione video, in: <https://www.youtube.com/watch?v=PvMxbRCBalk>.

¹⁹⁰ Q. TARANTINO, R. AVARY, *Pulp fiction*, p. 14. Disponibile, in versione video in: <https://www.youtube.com/watch?v=BsfIB98b-8c>.

Nella scena finale della rapina nel *diner*, Jules spiega a Zucchino di avere un discorso preciso (è un versetto biblico fittizio) prima di uccidere qualcuno («this speech I give before I kill somebody»¹⁹¹), una sorta di rito personale che assomiglia ad una battuta di un copione prestabilito. Ed è infatti lo stesso copione che recita poco prima di uccidere i ragazzi nell'appartamento, e che il suo pubblico in sala, Vincent, conosce a memoria. Proprio mentre Jules comincia a recitare il passo della Bibbia, Vincent si sbottona la giacca, spegne la sigaretta e sfila la pistola, sapendo di dover entrare in scena a sua volta. Riguardo questo procedimento, in un'intervista, Tarantino si spiega così:

That's Jules's thing, to be a badass. It's a macho thing, and it's like his good-luck charm. **He's playing a movie character**, he's being the Green Lantern saying his little speech before he does what it does¹⁹².

L'idea che interpretare il ruolo di criminale necessita di una preparazione consona è già presente in *Le Iene*, in un lungo flashback (ventidue minuti, su un'ora e mezza di proiezione) di Mr. Orange. In queste nove scene, organizzate a loro volta secondo un intricato ordine temporale, all'agente di polizia Freddy Newandyke (Mr. Orange, interpretato da Tim Roth) viene proposto di diventare un infiltrato in una banda di ladri. Un suo superiore gli consegna quindi un copione che riguarda un fatto inventato da poter raccontare all'occasione, per risultare più credibile tra i malviventi:

[...] It's a scene, man. Memorize it.

Look, man, undercover cops gotta be Marlon Brando, all right? To do this job you gotta be a **great actor**. You gotta be naturalistic¹⁹³.

¹⁹¹ Q. TARANTINO, R. AVARY, *Pulp fiction*, p. 165.

¹⁹² G. SMITH, *Quentin Tarantino*, in «Film Comment», XXX, 1994, 4, pp.32-43, p. 42.

¹⁹³ Q. TARANTINO, *Reservoir Dogs*, pp. 64-65. <https://www.youtube.com/watch?v=SP3BNTi35XI>.

Allo stesso modo Vincent in *Pulp fiction* deve ripassare la propria parte davanti allo specchio, a casa di Mia, per adempiere al meglio il proprio ruolo di accompagnatore gentiluomo:

One drink and that's it. Don't be rude, drink your drink
but do it quickly. Say goodnight and go home¹⁹⁴.

Lo stesso procedimento si ripete ancora in *Django Unchained*, film di Tarantino uscito nel dicembre del 2012. Il dottor King Schultz (interpretato da Christoph Waltz) si rivolge a Django Freeman (Jamie Foxx), schiavo appena liberato con il quale intende stringere un patto:

[...] we'll be putting on an "Act". You'll be playing a
"Character". During the Act, you can never break a
Character, and your Character is that of "The valet"¹⁹⁵.

E aggiunge,

[...] and now, Django, you may choose your character's
costume¹⁹⁶.

Il motivo dei costumi di scena è rilevante e ripreso anche in *Pulp fiction*: conosciamo Vincent e Jules per la prima volta vestiti in abito scuro, perfettamente ordinati ed estremamente «cool». Avendo Vincent sparato per errore a Marvin nei sedili sul retro dell'auto in cui si trovano lui e Jules, a casa di Jimmie ricevono degli abiti puliti e sono costretti a cambiarsi, barattando le loro uniformi eleganti con degli indumenti imbarazzanti: Vincent riceve una maglia dell'Università della California, Jules un'altra

¹⁹⁴ Q. TARANTINO, R. AVARY, *Pulp fiction*, p. 21.
<https://www.youtube.com/watch?v=KP0g4kXAj0c>.

¹⁹⁵ Q. TARANTINO, *Django Unchained (final draft 13th January 2012)*, p. 21.

¹⁹⁶ *Ibidem*. La conversazione, nella sceneggiatura, continua per una scena intera, la tredicesima, fino a pagina 22. Django, scrive Tarantino, è «dressed in a Powder Blue Satin Little Lord Fauntleroy outfit, that would't be out of place in the Court of Marie Antoinette at Versailles». Dr. Schultz tenta di convincere Django a scegliere un costume meno «ostentatious», ma Django ribadisce la paternità del proprio personaggio: «It's my character, right?» Dr. Schultz: «Yes it is». Django: «And my character's The Valet, right?» Dr. Schultz: «Yes.» Django: «Well MY VALET (beat) dressed like this. Besides, blu's my favorite color».

raffigurante *Banana Slug*, la mascotte universitaria. Osservato da questo punto di vista, il percorso, dall'inizio alla fine del film, corrisponde ad una progressiva degradazione dei due gangster a ragazzini disordinati. A riguardo, Dana Polan spiega che «the intent is to take the professional killers of the earlier films with their sleek, dark, identical suits and the bit by bit besmirch their image of professionalism»¹⁹⁷.

Elizabeth Wilson elaborava già nel 1992 una brillante osservazione a proposito delle teorie postmoderne in relazione all'abbigliamento e alla costruzione di un'identità:

Despite the different and inconsistent ways in which “fragmentation” and “identity” are used in discussion of postmodernism, as concepts they are of interest in relation to dress. Dress could play a part, for examples, either to glue the false identity together on the surface, or to lend a theatrical and play-acting aspect to the hallucinatory experience of the contemporary world; we become actors, inventing our costume for each successive appearance, disguising the recalcitrant body we can never entirely transform...either way we may still understand dress as one tool in the creation of identities¹⁹⁸.

In ultima analisi, i personaggi in *Pulp fiction* risultano senza dubbio superficiali, perché cauti nelle riflessioni psicologiche e dimessamente caratterizzati, ma al contempo complessi perché in debito con modelli autorevoli e di derivazione massmediatica, e perché frutto di un'originale rivisitazione del genere di cui fingono di fare parte che li pone in relazione obbligata con personaggi del cinema precedente (e successivo) dello stesso Tarantino.

Naturalmente la teatralità del crimine e l'impianto dichiaratamente finzionale sono utili a minare il potenziale drammatico dei personaggi, funzionali a relativizzarne la serietà.

¹⁹⁷ D. POLAN, *Pulp fiction*, cit., p.42.

¹⁹⁸ J. ASH, E. WILSON, *Chic Thrills: a fashion reader*, Berkley, California University Press, 1992, p. 8.

È anche l'espedito perfetto, però, per privare i personaggi di veridicità e rendere il loro ruolo di gangster – così intermittente e discontinuo – in nessun modo credibile.

Il personaggio, spiega Susan Hopking, vive allora «through impermanence and uncertainty that requires reinventing a disposable self, a character appropriate to the task at hand»¹⁹⁹.

3.4. Michele e Sergio tra confusioni percettive e perversioni postmoderne

L'incipit de *Il mondo dell'amore*, terzo racconto dell'antologia *Gioventù cannibale* rivela già in apertura i suoi due unici personaggi:

Mi chiamo Michele e sono un uomo dell'Ariete. Sergio è il mio migliore amico²⁰⁰.

In questo inizio estremamente breve, i due personaggi, più che raccontarsi, si auto-enunciano con una rapida didascalia che loro stessi decantano come se fosse un'intervista televisiva o un *reality-show*. È questo un procedimento familiare per Aldo Nove, che viene da lui replicato più volte nel corso di racconti successivi per definire altri suoi personaggi:

[...] Mi chiamo Rosalba, ho ventisette anni e sono un attimino bella.

[...] Mi chiamo Giovanni e sono un giovane della Bilancia.

[...] Sono Marco. Sono un uomo, giovane, ho solo cinquantadue anni.

¹⁹⁹ S. HOPKINS, *Generation Pulp* in «Youth Studies Australia» XIV, 1995, 3, p. 17

²⁰⁰ A. NOVE, *Il mondo dell'amore*, cit., p. 53.

[...] Mi chiamo Aldo Nove, ho ventinove anni e sono uno scrittore con il quale le ragazze che vanno più d'accordo sono quelle dei segni del

- 1) Toro
- 2) Vergine
- 3) Cancro

[...] come tutti gli uomini del Capricorno mi ritengo una persona abbastanza ambiziosa.²⁰¹

Nelle pagine successive, a questo ritratto scarno e iper-semplificato di un tipo di personaggio che Giulio Ferroni ha giudicato «umano sub-umano»²⁰² Aldo Nove non farà alcuna aggiunta: tutto ciò che conosciamo di Michele e Sergio è riassunto qui, nelle prime righe, condensato in poche parole.

Da qui in avanti, tutto l'interesse narrativo di questo breve racconto si concentra sul *fare* dei protagonisti. Come Tarantino aveva proposto di comportarsi nei confronti di Vincent e Jules («Let's hang out with them for the rest of their day and the shenanigans that follows»²⁰³), cioè di pedinarli durante una giornata ordinaria mentre chiacchierano di abitudini alimentari bizzarre o di pettegolezzi, Nove si concentra sulle loro azioni quotidiane e più esteriori, lasciando volontariamente al lettore il compito di dedurre la psicologia dei personaggi.

²⁰¹ Alcuni esempi in *Woobinda*: «Mi chiamo Marco e sono un bel ragazzo dell'Aquario»; «Mi chiamo Giovanni, sono un giovane della Bilancia» in *C'era mio padre sul divano*; «Mi chiamo Maria, ho ventisette anni e sono del Toro» in *Noi*; «Mi chiamo Rosalba, ho ventisette anni e sono un attimino bella» in *Un attimino bella*; «Mi chiamo Andrea Garano» in *I programmi dell'Accesso*. Nel racconto *Protagonisti*, sei le presentazioni dei personaggi: «Mi chiamo Matteo Pirovano e ho ventidue anni. Appartengo al segno dell'Aquario. [...] Sono Monica, ho ventiquattro anni, sono del Toro. [...] Mi chiamo Stefano Aleardi e sono consulente in una grande azienda. Ho trent'anni, Sagittario. [...] Sono Cristina Cardo, ho quarantotto anni, segno zodiacale Vergine. [...] Mi chiamo Ignazio Bottura. Ho trentasei anni. Faccio l'elettricista. Sono del segno del Leone. [...] Sono Giovanna Campidoglio, ho trent'anni, della Vergine, coniugata».

²⁰² G. FERRONI, *Storia e testi della letteratura italiana. Verso una civiltà planetaria (1968-2005)*, Milano, Mondadori, 2007, p. 554.

²⁰³ M. DARGIS, *Quentin Tarantino on Pulp Fiction*, cit., p. 49.

Il centro della vita di Michele e Sergio ruota attorno al desiderio di recarsi il sabato pomeriggio a un grande centro commerciale, l'Iper della Folla che si trova a Malnate vicino a Varese, per osservare cosa fanno tutti gli altri che, come loro, si trovano lì:

Io e Sergio siamo normali, e per questo, ogni sabato pomeriggio, tiriamo su e andiamo alla Iper della Folla di Malnate²⁰⁴.

L'intero racconto è costruito su questa unica volontà, riassunta in un'unica frase che viene ripetuta identica per tre volte all'inizio di ogni paragrafo, come se Nove avesse voluto riprodurre il gesto di chi, per osservare nuovamente una scena fondamentale o particolarmente bella di un film, riavvolge continuamente il nastro di una videocassetta per godere nuovamente di quel contenuto.

Secondo Gian Paolo Renello il movimento anaforico delle espressioni del racconto, che ritornano ad infastidire il lettore, costruisce una «serial structure of which could – once started – run the narrative mechanism virtually *ad libitum*»²⁰⁵. All'anafora iniziale ripetuta, infatti, si aggiungono di volta in volta parole leggermente differenti, s'inserisce un'espressione ulteriore, si allacciano nuovi brevi argomenti e nuovi sviluppi, proprio come se il racconto potesse evolversi in modo autonomo, pressoché all'infinito.

Infatti, la struttura del racconto riporta sempre allo stesso punto della giornata – ovvero il momento in cui Michele e Sergio annunciano di dirigersi all'ipermercato – per ribadire l'ossessione che i protagonisti hanno per questo luogo, che per loro rappresenta una sorta di «new cathedral of the third millennium»²⁰⁶. Qui, Michele e Sergio, hanno un solo scopo: comprare una videocassetta dal contenuto pornografico per tornare a casa e insieme guardarla bevendo il liquore Baileys. Lo schema è sempre uguale, gli

²⁰⁴ A. NOVE, *Il mondo dell'amore*, cit., p. 54.

²⁰⁵ G.P. RENELLO, *The mediatic body of the Cannibale literature*, p. 140.

²⁰⁶ *Ivi*, p. 148.

elementi ripetuti con precisione: videocassetta, soddisfacimento dell'impulso sessuale, Baileys, a cui si aggiunge la visione continua del programma Tv su Mediaset condotto da Iva Zanicchi intitolato *Ok il prezzo è giusto*.

Un sabato, Michele e Sergio, limitati nella scelta dalla loro scarsa disponibilità economica, acquistano la videocassetta *Il mondo dell'amore*, in cui ad un certo punto assistono ad un'operazione chirurgica su un uomo che desidera cambiare sesso per diventare una donna. Michele e Sergio, «per ridere un po' la sera»²⁰⁷, prendono un coltello e ripetono impulsivamente l'operazione su sé stessi, evirandosi a propria volta. In punto di morte, nessun panico segue la vista del loro stesso sangue.

Questa reazione può essere spiegata solamente riconoscendo che i protagonisti di Nove sono individui privi di coscienza, del tutto incapaci non solo di dare un valore alle loro azioni, ma di prevederne e comprenderne le conseguenze. Le loro azioni e i loro gesti seguono la stessa scansione ossessiva e monotona del programma Mediaset, mal sopportando analisi sofisticate e rimanendo prive di senso, legate al destino:

Lo sapevo, il destino esiste²⁰⁸

o al caso:

Io e Sergio abbiamo deciso di tagliarci i cazzi, per ridere un po' la sera²⁰⁹.

Oppure, come accade nell'incipit di *Woobinda*, sono inserite in uno schema sociologico allucinato travestito da delirio:

Ho ammazzato i miei genitori perché usavano un bagnoschiuma assurdo²¹⁰.

²⁰⁷ A. NOVE, *Il mondo dell'amore*, cit., p. 60.

²⁰⁸ N. AMMANITI, *Branchie*, Torino, Einaudi, 1997 (prima ed. 1994), p. 39.

²⁰⁹ A. NOVE, *Il mondo dell'amore*, cit., p. 60.

²¹⁰ A. NOVE, *Woobinda e altre storie senza lieto fine*, Roma, Castelvechi, 1996.

In procinto di morire la percezione di Michele si fa confusa e sfocata, non tanto perché morente, ma perché risulta interrotto e reciso di netto il suo rapporto con la realtà: né Michele né Sergio comprendono ciò che è successo e ciò che sta per accadere, la loro percezione della morte è distante e appena avvertita.

L'ultima sentenza che Michele riesce a malapena a formulare è una subordinata costruita in modo volutamente agrammaticale: «Era come se morivo»²¹¹. «Era come se» è indice di un'evidente mancata padronanza della realtà, che impedisce al personaggio di elaborare la propria morte – anche se violenta, raccapricciante e dolorosa – nel momento esatto in cui avviene.

Il dolore dell'atto suicida è trasfigurato in una euforica e divertente scoperta adolescenziale, presentata con allegria allucinata e con saccenza perversa: i sentimenti, se esistono, rassomigliano a pulsioni regredite a uno stato primitivo, o a un materiale plastico e sterile, e come tali sono esibiti.

Faccio sesso con il paralume, lo faccio di sovente, non ho
remore di dichiararlo, non ho paura dei miei sentimenti²¹².

Dalla combinazione di questi elementi deriva un autoritratto di personaggi perversi e smarriti, dalla coscienza rudimentale e dalla psiche atrofizzata, che dimostrano una proverbiale riluttanza ad auto-analizzarsi. Michele e Sergio deducono l'identità sadica dal Patrick Bateman di Ellis e ne imitano le stesse pulsioni piatte ma insopprimibili e gli stessi desideri impersonali che sono rivolti a «immagini mediatiche più che a persone reali in carne e ossa»²¹³. Così per Bateman il piacere è diventato un automatismo, e la

²¹¹ A. NOVE, *Il mondo dell'amore*, cit., p. 61.

²¹² A. NOVE, *Non ho paura dei miei sentimenti*, in *Woobinda e altre storie senza lieto fine*, Castelvechchi, Roma 1996, p. 99. Ricorda moltissimo un passo di Tommaso Labranca: «La mia inutile passione per le tangenziali. Lo ammetto senza problemi, non ho alcuna vergogna» in T. LABRANCA, *Il piccolo isolazionista. Prolegomeni a una metafisica della periferia*, Castelvechchi, Roma 2006, p. 143.

²¹³ G. SIMONETTI, *La letteratura circostante*, cit., p. 304.

preferenza è rivolta sempre ad un oggetto virtuale dentro lo schermo, anche quando una versione reale è disponibile:

Mi masturbo, prima pensando a Evelyn, poi a Courtney, poi a Vanden e poi di nuovo a Evelyn, ma proprio mentre prima di venire – un orgasmo mediocre – penso a una modella seminuda che ho visto oggi nella pubblicità di un top Calvin Klein²¹⁴.

Per il Nove dei racconti di *Woobinda*²¹⁵, lo schema è lo stesso:

se capita che mi faccio una sega sto attento di venire quando è inquadrata Mary o al limite Roberta²¹⁶.

A proposito di queste emozioni inautentiche, sembra doveroso ricordare quanto Mario Perniola, nel suo saggio *Del sentire* definisce «spaccio del già sentito», ovvero la messa a disposizione da parte della società di schemi di desiderio prestabiliti e modelli di sogni prefabbricati che inibiscono la capacità dell'uomo di elaborare emozioni nuove, originali e autentiche. In questo senso, Michele, Sergio, i personaggi di *Woobinda* e di *American Psycho* hanno perso la facoltà autonoma di desiderare per sé e di costruire ambizioni personali, e, come suggerisce Gian Paolo Renello «have no perception of the distance between this corporeal reality and the virtual one proposed by television»²¹⁷.

Ne *Il mondo dell'amore* la narrativa è attratta da figure feticistiche e fumettistiche animate da questi sogni impersonali, e il personaggio che ne risulta è «monodimensionale, amorale, ripetitivo perché psicologicamente immobile»²¹⁸.

²¹⁴ B.E. ELLIS, *American Psycho*, cit., p. 24

²¹⁵ A. NOVE, *Woobinda e altre storie senza lieto fine*, Roma Castelvechi, 1996. Poi ampliata e confluita in A. NOVE, *Superwoobinda*, Torino, Einaudi, 1998.

²¹⁶ A. NOVE, *Woobinda e altre storie senza lieto fine*, cit., p. 32

²¹⁷ G.P. RENELLO, *The mediatic body of the Cannibale literature*, cit., p. 149.

²¹⁸ G. SIMONETTI, *La letteratura circostante*, cit., p. 303.

Per loro Nove inventa una lingua che condivide qualcosa del «lessico regressivo del sottoparlato oniroide [...] e della sintassi sbalordita»²¹⁹ del Sanguineti di *Capriccio italiano*:

allora io mi tiro su tutto, un'altra volta, e lei sempre lì giù, che si agita sotto, e io che dico: "Ohè, ohè", ma lo dico altre quattro o cinque volte, adesso. [...] a proprio niente, ecco, che ancora mi ributto lì giù, allora o forse lì giù davanti, ma tutto livido, ma tutto con un urlo, ma un urlo grosso così²²⁰.

La lingua dei personaggi di Nove si presenta ugualmente stilizzata, spesso nella forma del monologo, grammaticalmente scorretta e ripetitiva, con frasi spezzate che rispecchiano la semplicità e l'immediatezza dell'oralità, ma anche la povertà intellettuale. La fissazione inebetita su parole, come la sigla di *Ok il prezzo è giusto*, o la ripetizione di filastrocche, cifre frequenti ne *Il mondo dell'amore*, delineano l'andamento segmentato di un discorso perennemente al limite dell'afasia.

I personaggi successivi di Nove, per esempio dei racconti di *Woobinda* o dell'ultimo scritto autobiografico *La vita oscena*, recupereranno in parte la capacità di articolare enunciati più complessi con un lessico più forbito, nonostante le tematiche mantengano lo stesso tono macabro e francamente violento. Si pensi alla riflessione presente in *La vita oscena* riguardo il senso dell'esperienza di un'orgia a pagamento:

Pensai per un attimo a Gesù Cristo e il paragone non mi parve blasfemo. In fondo la passione altro non era che la massima umiliazione della carne e dello spirito, fino alla salita al calvario, fino alla morte e alla risurrezione. Facendomi la doccia mi sentii vivo dopo tantissimo tempo oppure non riesco a distinguere quella sensazione in un

²¹⁹ M. ARCANGELI, *Giovani scrittori, Scritture giovani*, cit., p. 130.

²²⁰ E. SANGUINETI, *Capriccio italiano*, Milano, Feltrinelli, 1963, ora in E. SANGUINETI, *Smorfie*, Milano, Feltrinelli, 2007 p. 24.

altro modo che in un improvviso incremento di vita e in una progressiva perdita di magia, merce tra merce nell'ipostasi del dolore e dei suoi commerci all'ombra della grande città, come all'interno di un labirinto in cui le anime talvolta capitano per troppo dolore, per troppa foga, per troppa avventatezza, per troppa mancanza della prassi quotidiana che tutto stempera in una blanda rarefazione dell'essenza mortale dei giorni nostri o forse soltanto per un senso di nausea che fa crollare una dietro l'altra le miserie della vita e le loro giustificazioni postume o le loro piccole gratificazioni quotidiane, di contagio in contagio, di storia in storia, tutti sulla stessa barca verso la stessa meta solitaria e segretamente oscena²²¹

Un ragionamento senz'altro più articolato dunque appartiene al Nove de *La vita oscena*, sintomo di una consapevolezza – di sé e del mondo circostante – che Michele e Sergio hanno irrimediabilmente perduto o forse mai raggiunto.

Il cannibalismo dei personaggi di Nove sta dunque nell'appropriazione del linguaggio dell'universo mediale della televisione – degli slogan promozionali e della pubblicità – e nel loro tentativo riuscito di inglobarne integralmente le logiche e i meccanismi.

Per Maria Assunta Cristiano i personaggi di Nove sono

[...] giovani che si muovono come se fossero eternamente ripresi da una telecamera, che per sopravvivere hanno bisogno di sentirti osservati, di muoversi come se fossero costantemente guardati da qualcuno, spettacolarizzando, spesso in modo drammatico, la propria vita e dimostrando di aver interiorizzato i ritmi e le logiche dell'esibizione televisiva. Sono ossessionati dalla fisicità e dalla

²²¹ A. NOVE, *La vita oscena*, Torino, Einaudi, 2010, pp. 71-72.

sessualità, ostentano la nudità e sacrificano il corpo altrui
sull'altare della propria perversione²²².

Michele e Sergio sembrano partecipare senza ritrosia al delirio televisivo, a tal punto sottomessi alle logiche d'accumulo seriale di oggetti inoculato dalla pubblicità che anche la loro sessualità acquista queste stesse modalità patologiche.

Per tentare di soddisfare lo stesso accumulo seriale di esperienze frenetiche e impossibili – per Michele e Sergio il desiderio di avere un rapporto come tra donne nella loro natura di uomini – in tutto il *corpus* letterario di Nove, da *Il mondo dell'amore* e *Woobinda* fino all'ultimo testamento della *La vita oscena*, il corpo è trascinato in una parabola di perenne umiliazione: ridotto esclusivamente alla sua dimensione sessuale, usato con scherno come materiale pornografico, martoriato, sevizato, mangiato. La mortificazione del corpo in Nove è assoluta, perché gratuita.

La degenerazione progressiva del lessico dei protagonisti corrisponde alla «degenerazione di un tessuto che non è più un gioco, ma adombra dietro di sé una tragedia»²²³ se possibile ancora più orribile della morte.

Nell'istante immediatamente successivo all'atto autolesionistico, l'unico desiderio di Michele e Sergio è trascinarsi sotto il televisore in cui è in onda il programma Mediaset, per alzare il volume e godere fino all'ultimo di quello spettacolo per loro irrinunciabile: la sigla di *Ok il prezzo è giusto* diventa il *requiem* perfetto, e l'unico davvero desiderabile, per la loro morte, segno di una resa definitiva al mondo dei media.

²²² M.A. CRISTIANO, *Pudore, oscenità e narrazione autobiografica in Aldo Nove*, in «Griseldaonline» 2013, 13, p. 5.

²²³ F. PANZIERI, in «Avvenire», 10 maggio 1996, citato in G. MOZZI, *Pulp oggi, quale domani? Il caso italiano (1996)*, in «Nautilus» agosto 1996. Ora disponibile in: <https://vibrisse.wordpress.com/2009/02/01/pulp-oggi-quale-domani-il-caso-italiano-1996/>.

CAPITOLO IV

«LA MERCE CHE È IN NOI»²²⁴

OGGETTI E DINTORNI DELLA CULTURA DI MASSA

Una delle caratteristiche più riconoscibili di *Pulp fiction* e del breve racconto *Il mondo dell'amore* è certamente la grande presenza di riferimenti alla *pop culture* e a beni di consumo. Le allusioni evidenti ed esplicite alla cultura di massa – nomi di marche, celebrità, prodotti televisivi – sono disseminate strategicamente in queste due opere, ma in generale appaiono molto frequenti anche nelle coeve narrazioni postmoderne, siano esse cinematografiche oppure letterarie.

Infatti, come già menzionato, manifesta/chiaro è la volontà di Tarantino di occuparsi della vita quotidiana dei criminali protagonisti di *Pulp fiction*, lasciando volutamente sullo sfondo la loro appartenenza al mondo dell'illegalità, sottratta alla vista e banalizzata quanto possibile. Tarantino si concentra sulle loro preferenze alimentari o musicali (Vincent è un «Elvis man»²²⁵), o si sofferma più a lungo del previsto sulle opinioni riguardo luoghi comuni (come il valore di un massaggio ai piedi o sulla bizzarra abitudine degli europei di mangiare le patatine con la maionese). La psicologia e l'essenza dei personaggi appare dunque come una somma o piuttosto un incastro complesso fra caratteristiche di attanti di storie tradizionali fisse e di personaggi iconici di altri film di genere.

²²⁴ *La merce che è in noi* era il primo titolo originario della raccolta poi pubblicata da Aldo Nove con il titolo *Woobinda e altre storie senza lieto fine*.

²²⁵ Q. TARANTINO, R. AVARY, *Pulp fiction*, cit., p. 32.

Similmente, ne *Il mondo dell'amore* Michele e Sergio sono personaggi minimali, dalla personalità distorta e poco sviluppata, «interamente plasmati» ci ricorda Barilli «dagli idoli e dai feticci della pubblicità»²²⁶. La vita dei due ragazzi orbita perennemente intorno a prodotti triviali e di consumo: l'unico interesse che alimentano e nutrono è la consumazione ripetuta di programmi televisivi di canali *trash* o di videocassette pornografiche dal contenuto scadente, e dedicano le giornate alla frequentazione di un ipermercato di periferia e alla soddisfazione di urgenze corporali compulsive dettate unicamente dalla noia.

Ne deriva che, in *Pulp fiction* e ne *Il mondo dell'amore* tutti i personaggi sulla scena risultano completamente immersi nel mondo che li circonda, aderenti alle abitudini e ai riti sociali della maggioranza delle persone comuni; le conversazioni che instaurano riportano pettegolezzi e *clichè* ripetuti meccanicamente, le azioni spesso dipendono da pensieri avventati e privi di senso, persino i luoghi che frequentano e in cui si muovono risentono fortemente delle logiche del mercato e della *pop culture*.

Tuttavia, per quanto il suo ruolo sia indubbio e di rilievo, in queste due opere la cultura di massa si declina in modi sensibilmente differenti, e ottiene esiti di diversa tonalità.

²²⁶ R. BARILLI, «Bianchi contro neri». *È arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neo-neoavanguardia*, Torino, Testo e Immagine, 2000, p. 115.

4.1. *La cultura di massa come lingua franca in Pulp fiction*

Per quanto concerne *Pulp fiction*, i momenti in cui i personaggi mostrano di vivere attraverso i riferimenti alla cultura di massa sono onnipresenti, ed è stato per esempio possibile sottolineare, nei capitoli precedenti, l'abile gioco di incastri attraverso cui Tarantino costruisce le identità dei suoi personaggi, sfruttando storie tipiche e soprattutto film di genere.

In realtà, in un'analisi più approfondita, si potrebbe notare che la definizione dei personaggi e delle situazioni tramite riferimenti alla cultura pop comincia ancora più a monte, prima della loro concretizzazione sulla scena: è già nel testo della sceneggiatura originale, per tratteggiare i contorni delle sue creature, che Tarantino utilizza la *pop culture* come vocabolario ed enciclopedia di situazioni. La cultura di massa per Tarantino rappresenta un bacino di icone e figure al quale attingere continuamente, da utilizzare come fosse una lingua franca condivisa tra il regista e il suo *cast* di attori in grado di definire l'universo diegetico in modo estremamente preciso e certamente più accurato di un comune aggettivo.

Ad esempio, riferendosi alla sequenza iniziale in cui avviene la rapina, Tarantino indica che il dialogo tra Zucchini e Coniglietta è da enunciare «in a rapid pace “HIS GIRL FRIDAY” fashion»²²⁷, cioè nello stesso ritmo rapido e concitato della *screwball comedy* *His Girl Friday* (in italiano *La signora del venerdì*²²⁸), una commedia caratterizzata proprio da un cadenza incalzante e con personaggi imprevedibili e al limite della follia. Oppure, il braccio destro di Marsellus che accoglie Vincent e Jules nel *topless bar* dove

²²⁷ Q. TARANTINO, R. AVARY, *Pulp fiction*, cit., p. 2.

²²⁸ *His Girl Friday*, in italiano *La signora del venerdì*, è un film del 1940 prodotto e diretto da Howard Hawks, *remake* del già noto *The Front Page*. *His Girl Friday* è considerato una *screwball comedy*, letteralmente *commedia svitata* o *commedia ad effetto*, una tipologia di commedia cinematografica statunitense in voga negli anni Trenta e nei primi anni Quaranta, caratterizzata da dialoghi dal ritmo incalzante e dall'umorismo raffinato.

avviene il colloquio tra il boss e il pugile Butch è introdotto nella sceneggiatura come a «Dapper Dave fellow»²²⁹, cioè somigliante al noto stilista di origini afroamericane²³⁰. Il Jack Rabbit Slim's, il ristorante in cui cenano Mia e Vincent la sera del loro appuntamento, è definito un «Hellsapopinish restaurant»²³¹, in riferimento al musical comico *Hellzapoppin'*²³² degli anni Quaranta, diventato un *cult* di enorme successo acquisito nell'immaginario comune come simbolo di situazioni caotiche ed assurde.

La cultura di massa e la logica del mercato influenzano però, persino la costruzione degli ambienti cinematografici, che in *Pulp fiction* sono da un lato anonimi *motel*, *fast food*, case di periferia e ordinati villini a schiera, dall'altro eleganti ville californiane e grandi ristoranti a tema.

In generale, lo spazio del racconto in *Pulp fiction* esprime una certa volontà di banalizzare il contesto che circonda l'intera narrazione. Tarantino ambienta le sei macro-sequenze narrative in luoghi pubblici e privati, evitando accuratamente il contesto propriamente urbano della città di Los Angeles, cioè i suoi elementi distintivi e caratteristici, che in effetti è nota allo spettatore solamente perché nominata molto brevemente in alcune scene. L'unico ruolo della città di Los Angeles nella trama consiste, non a caso, nell'ospitare, in uno dei suoi quartieri, gli Studios di Hollywood, il cuore pulsante dell'industria cinematografica americana dei *blockbuster*. Ad

²²⁹ Q. TARANTINO, R. AVARY, *Pulp fiction*, cit., p. 23: «Dapper Dan fellow on the inside: ENGLISH DAVE. Dave isn't really English, he's a young black man from Baldwin Park, who has run a few clubs for Marsellus, including Sally LeRoy's».

²³⁰ Daniel Day, noto al pubblico come Dapper Dan, è uno stilista e direttore creativo americano originario di Harlem, New York. Per lo più associato agli ambienti della musica *hip-hop*, è stato operativo fin dagli anni Ottanta e ha avuto come clienti Mike Tyson, LL Cool J, e Jay-Z.

²³¹ Q. TARANTINO, R. AVARY, *Pulp fiction*, cit., p.38.

²³² *Hellzapoppin'* è un musical comico del 1941, diretto da H.C. Potter. Estremamente innovativo sia nell'uso della pellicola sia per effetti speciali utilizzati, il film era caratterizzato da un ampio uso del *nonsense* e di situazioni assurde. L'espressione *Hellzapoppin'* è negli anni diventata proverbiale, a tal punto da essere utilizzata da Leonardo Sciascia in *Una storia semplice*, p. 16: «Ma è impossibile immaginare che un uomo, dopo aver maneggiato una pistola, al momento di suicidarsi si metta il guanto, si spari e abbia poi il tempo di ritogliersi il guanto e farlo sparire. Roba da *hellzapoppin'*».

Hollywood, in una zona «just over the hills, right over the Burbank Studios»²³³ abita Jimmie, l'amico a cui Jules chiede aiuto per risolvere l'imprevista morte di Marvin causata per errore da Vincent, interpretato nel film dallo stesso Tarantino. Come ampiamente spiegato da Alessandro Cinquegrani in un suo saggio²³⁴, è possibile leggere l'intero capitolo *La situazione di Bonnie* come una sorta di sequenza in cui i personaggi rompono il muro della finzionalità e si muovono in modo indipendente e incontrollato sulla scena, allontanandosi dal copione prestabilito dal regista. Significa che, per risolvere la situazione e riassorbire la fuoriuscita dalla cornice diegetica, i personaggi si devono rivolgere, in quanto personaggi-personaggi, direttamente al loro stesso autore – Jimmie, il regista, Quentin Tarantino – che appunto abita ad Hollywood, il luogo in cui i film si scrivono e vengono messi in scena, lì dove la pellicola può essere effettivamente sovrascritta e rivista. Per quanto sia possibile dilungarsi ulteriormente sull'importanza di questa sequenza, e sulla natura del personaggio di Jimmie, per il nostro studio è sufficiente utilizzarlo come evidenza di come i meccanismi di costruzione ci rimandano alla cultura di massa: Los Angeles è presente nell'universo diegetico in quanto simbolo per eccellenza della *pop culture*, la *Tinseltown*²³⁵ delle star e dei divi del cinema. La Los Angeles di Tarantino, allora

may not be defined by film or television, but they are constantly embedded within it, and living there sanely depends to a great extent on one's ability to see everything that happens through that particular prism²³⁶.

²³³ Q. TARANTINO, R. AVARY, *Pulp fiction*, cit., p. 98.

²³⁴ A. CINQUEGRANI, *Gli anni Novanta: due paradigmi*, in A. CINQUEGRANI, V. DA RE, *L'innesto. Realtà e finzioni da Matrix a IQ84*, pp. 139-159.

²³⁵ Per la definizione del termine *Tinseltown* si rimanda al Collins Dictionary: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/tinseltown> (ultima consultazione 15 febbraio 2024).

²³⁶ J. BAYLES, *Pulp Fiction: The Complete story of Quentin Tarantino's Masterpiece* citato in C. MARSH, *Book review*, in «Cineaste», 9 febbraio 2014, p. 62.

Sempre a proposito della costruzione e della scelta dei luoghi in relazione alla loro capacità di inglobare riferimenti alla cultura di massa, due luoghi sono in particolare architettonicamente costruiti, un *fast food* e un ristorante.

Il primo è appunto il *diner*, teatro della prima e dell'ultima scena del film. Nella sceneggiatura descritto come «a normal Danny's, Spires-like coffee shop»²³⁷, è un classico *fast-food* americano, in cui Zucchini e Coniglietta consumano numerose tazze di caffè lungo addolcito con una quantità inverosimile di zucchero e di crema. Seguendo l'abitudine dei registi della vecchia Hollywood di scegliere un luogo simbolico per la scena finale di una pellicola, Tarantino ambienta la prima e l'ultima scena entrambe all'interno del *diner*, ma non è solamente lo stesso luogo della prima sequenza: è lo stesso spazio che fa teatro alla stessa azione iniziata nella prima e conclusa nell'ultima. Questo dettaglio rende il *diner* un luogo chiave – ci conferma Gandini – capace di ricondurre, proprio in ragione della struttura circolare della narrazione, l'intera storia del film «alla centralità dei consumi, nella loro declinazione più prosaica e meno raffinata»²³⁸, ovvero la consumazione distratta tipica dei *fast-food* del mondo McDonalduizzato che teorizzava George Ritzer²³⁹. Anche il cibo che compare e viene nominato durante tutta la pellicola serve a ribadire lo stesso concetto. Da un lato perché spesso di scarsa qualità o di provenienza industriale, e sempre sottoposto ad un consumo frettoloso e bulimico, che non necessita preparazione. Dall'altro perché, come già sottolineato, *Pulp fiction* rende il cibo il principale argomento di conversazione tra i personaggi. In questa prospettiva, il *diner* è un ulteriore modo di ribadire l'importanza della società dei consumi in *Pulp fiction*, e del modo in cui il cibo e le immagini associate ad esso definiscano l'identità culturale ed emotiva degli individui.

²³⁷ Q. TARANTINO, R. AVARY, *Pulp fiction*, cit., p. 2.

²³⁸ L. GANDINI, *Tarantino: Pulp fiction*, cit., p. 21.

²³⁹ G. RITZER, *Il mondo alla McDonald's*, Bologna, Il Mulino, 1997.

Il secondo luogo, il Jack Rabbit Slim's, ribadisce nuovamente, in modo forse più architettonicamente complesso, la centralità della cultura di massa nell'immaginario presupposto all'universo filmico. Come si accennava poc'anzi, il Jack Rabbit Slim's è un ristorante arredato interamente in stile anni Cinquanta. Alle pareti sono appese numerose locandine di film *low budget*, la musica rock cantata da una copia di Ricky Nelson è di sottofondo, il cibo e le bevande hanno il nome di divi del cinema (Vincent ordina una bistecca *Douglas Sirk*²⁴⁰, Mia un *Durward Kirgy Burger*²⁴¹ e un frullato *Martin & Lewis*²⁴²), alcuni tavoli sono ricavati da auto d'epoca, come la Chrysler New York del 1965 in cui cenano Mia e Vincent; persino il personale, composto di numerosi sosia di Marilyn Monroe o di James Dean o di Mamie Van Doren²⁴³ e di altre *star*, partecipa a quest'omaggio imponente. Un «50s nostalgia bar»²⁴⁴ che Tarantino descrive nella sceneggiatura come «the big mama of 50's diners. Either the best or the worst, depending on you point of view»²⁴⁵.

Lo spazio diegetico in generale, con i suoi colori saturi e l'arredamento patinato e le riprese di vecchi film che scorrono dietro le finestre fittizie, dà l'impressione di essere fabbricato o duplicato, basato su un copia-incolla costante di caricature e figure. La densità così alta di riferimenti alla cultura pop concentrati in quel luogo può persino colare all'esterno a deformare il mondo oltre le finestre, sovrascrivendo la realtà con immagini di un mondo artificiale e nostalgico.

²⁴⁰ Douglas Sirk è un regista tedesco, famoso soprattutto per *Magnifica ossessione* e *Lo specchio della vita*, due film appartenenti al genere *white melodramma*.

²⁴¹ Homer Durward Kirby era un conduttore televisivo e annunciatore americano ricordato soprattutto per *The Garry Moore Show* e *Candid Camera*, programmi attivi negli anni Cinquanta e Sessanta.

²⁴² Martin & Lewis era un duo comico americano composto dal cantante Dean Martin e dal comico Jerry Lewis, operativo soprattutto negli anni Quaranta e Cinquanta.

²⁴³ Mamie Van Doren è stata un'attrice, modella e showgirl statunitense degli anni Cinquanta.

²⁴⁴ R. LAIST, *Tarantino's Pulp Fiction and Baudrillard's Perfect Crime*, cit., disponibile in <https://baudrillardstudies.ubishops.ca/tarantinos-pulp-fiction-and-baudrillards-perfect-crime/>.

²⁴⁵ Q. TARANTINO, R. AVARY, *Pulp fiction*, cit., p. 31.

Il piano sequenza che ci accompagna all'interno del locale alle spalle di Vincent riprende il suo atteggiamento infantile, sorpreso e rapito da quel luogo immaginifico e bizzarro, dominato da caricature e figure del passato che è perfettamente capace di distinguere e riconoscere, nonostante ammetta poco prima a Jules di non guardare affatto la televisione²⁴⁶, potenzialmente un peccato nell'universo mediale di *Pulp fiction*.

A proposito della reazione di Vincent e del suo comportamento all'interno del Jack Rabbit Slim's, Tonino Griffero osserva che si svolge come una parabola: all'iniziale atteggiamento estasiato e scarsamente confidente di Vincent si sostituisce presto un atteggiamento più rilassato che gli consente di partecipare alla gara di twist insieme a Mia nella pista al centro del locale. In quel momento, secondo Griffero, una trasformazione esistenziale è avvenuta: entrato nel ristorante come un gangster di professione cruento e amorale, Vincent si intrattiene in un ballo che ricorda quelli già coreografati dallo stesso attore. Vincent, chiamato a interpretare contemporaneamente il suo ruolo e quelli precedenti di John Travolta, si trasforma lui stesso in un'icona del cinema, identica alle star che sfilano nel locale attorno a lui. La distinzione tra realtà e finzione si infrange, e le due figure – quella di Vincent Vega e quella di John Travolta – si confondono, sovrapponendosi una sull'altra.

Quel ristorante, che ci dice Vincent essere «like a wax museum with a pulse rate»²⁴⁷, non è allora, insieme alla cultura pop e alle icone che rappresenta, una materia inerte e puramente ornamentale, ma appunto viva, con un ruolo performativo. Il passaggio da museo delle cere a ristorante non a caso individua la distanza che intercorre tra un luogo di contemplazione estetica a un luogo in cui il consumo delle immagini diventa concreto e materiale. Non a caso le bevande e i cibi hanno nomi dei divi del cinema: il processo

²⁴⁶ *Ivi*, p. 10: «I don't watch tv».

²⁴⁷ *Ivi*, p. 33.

prevede che la *pop culture* non sia solo negli spazi, ma che sia anche propriamente mangiata, inglobata interamente *dentro* i personaggi. Ci suggerisce Gandini: «abbiamo visto entrare nel ristorante Vincent Vega, ne vediamo uscire John Travolta»²⁴⁸.

La cultura di massa allora serve a definire i personaggi prima ancora che raggiungano la dimensione filmica, e penetra nel profondo nei loro dialoghi, nei loro paragoni, nei loro gesti, persino in quelle che sembrano essere confessioni sincere, ma non per questo credibili e immuni da una lingua massificata che si parla ma da cui si è parlati a propria volta.

4.2. Michele e Sergio: «mallzombies» nel Supermarket Italia

La geografia de *Il mondo dell'amore* è interamente distorta, descritta in un'ottica alterata in cui Varese «è la città, dove c'è Piazzale Kennedy»²⁴⁹, riconosciuta e caratterizzata solo in quanto luogo che «la sera, si riempie di froci»²⁵⁰, e naturalmente, in cui c'è l'Iper della Folla di Malnate, l'ipermercato in cui il sabato si recano regolarmente Michele e Sergio.

Michele e Sergio si muovono solamente tra due spazi chiusi, interamente dominati dalla logica del mercato e dai ritmi del consumismo. Da un lato il vasto ipermercato suburbano, colmo di scaffali affollati di oggetti, in cui le famiglie si recano come in gita, dall'altro l'ambiente domestico, del quale Nove non si preoccupa di fornire dettagli né di specificare l'appartenenza, perché il centro reale è la televisione costantemente

²⁴⁸ L. GANDINI, *Tarantino: Pulp fiction*, cit., p. 55.

²⁴⁹ A. NOVE, *Il mondo dell'amore*, cit., p. 53.

²⁵⁰ *Ibidem*.

accesa sul programma Mediaset *Ok il prezzo è giusto*. La presenza della televisione è sufficiente, da sola, a riassumerne interamente la funzione e a indentificarla: la casa è il luogo in cui si guarda la televisione.

Rispetto agli ambienti meticolosamente costruiti come il Jack Rabbit Slim's di *Pulp fiction* e ai luoghi vivi del Tondelli di *Altri libertini*, le case e le strade e i luoghi hanno un aspetto estremamente diverso. Alle pizzerie e ai bar e ai locali notturni tondelliani, e ai *diner* e alle tavole calde tarantiniane, ne *Il mondo dell'amore* (ma anche nei racconti successivi di Nove) si sostituisce un paesaggio uniforme di non-luoghi – catene internazionali, grandi magazzini, supermercati – cioè i simboli più rappresentativi del consumismo.

Ne *Il mondo dell'amore* la cultura di massa è presente, come in *Pulp fiction*, come materiale principale di conversazione e come lingua comune, oppure come metodo di paragone per calcolare l'identità dei personaggi (emblematica in questo senso una scena esclusa dal film ma presente nella sceneggiatura originale in cui Mia interroga Vincent, e con uno scambio veloce di domande e risposte riguardo i suoi gusti musicali e le sue preferenze di personaggi di telefilm tenta di scoprire «what kind of person [she's] having dinner with»²⁵¹). Tuttavia, ne *Il mondo dell'amore* si aggiunge un diverso modo – più crudele e disturbante – di rapportarsi con gli oggetti del nuovo sistema consumistico, di cui il luogo “supermercato” riassume pienamente l'essenza. Lo spazio del racconto in cui si muovono Michele e Sergio è un mondo distopico di uomini giocattolo e di beni antropomorfizzati in cui l'atto d'acquisto è diventato il marchio della normalità e il supermercato, di conseguenza, l'indicatore perfetto di una società disumanizzata in cui la normalità è acquistabile come fosse merce da scaffale:

²⁵¹ La scena non è presente nella sceneggiatura finale, ma ne rimane un rimando in una frase pronunciata da Mia a Vincent all'esterno del Jack Rabbit Slim's: «This is Jackrabbit Slim's. An Elvis man should love it». La versione video è presente online in vari siti web dedicati al film oppure su YouTube.

Io e Sergio siamo normali, e per questo, ogni sabato pomeriggio, tiriamo su e andiamo alla Iper della Folla di Malnate²⁵².

[...] In fondo anche i teroni sono esseri umani – ha detto Sergio sorseggiando il Baileys. – Fanno la spesa come noi²⁵³.

L'immagine del supermercato connotata in modo simile ritorna spesso nella produzione successiva di Nove: nei racconti di *Woobinda* e di *Superwoobinda*, nel breve romanzo *Puerto Plata Market*, e nel più recente *La vita oscena*.

La stessa logica folle di Michele e Sergio appartiene per esempio anche al protagonista senza nome di un racconto di *Superwoobinda*, *Il mio sangue da Pam insieme al detersivo bianco*, che si dirige al supermercato nonostante si sia gravemente ferito alla testa in modo volontario, per sentirsi «un cliente normale con il carrello normale di una vita normale»²⁵⁴.

L'immagine del supermercato ritorna in *Puerto Plata Market*, in cui il protagonista, un altro Michele, appena trasferitosi dalla periferia milanese a Santo Domingo cerca conforto e rassicurazione nel frequentare il piccolo *market* di Puerto Plata, così incredibilmente simile a quelli che già conosce e che tanto ama. A proposito di questo, Aldo Nove in un'intervista ammette che l'idea giungeva da una realizzazione personale dopo un viaggio a Santo Domingo: «mi sono accorto che i Tropici sono uguali all'hinterland milanese e quindi non esiste altro mondo rispetto a questo»²⁵⁵.

I temi del consumo, della globalizzazione e del pensiero unico sono, a dire il vero, il filo rosso della narrativa di quegli anni, e anche oltreoceano il supermercato è analizzato e

²⁵² A. NOVE, *Il mondo dell'amore*, cit., p. 54.

²⁵³ *Ibidem*.

²⁵⁴ A. NOVE, *Woobinda*, cit., p. 76.

²⁵⁵ L'intervista è consultabile solamente sul sito personale di Aldo Nove, a questo indirizzo: <http://www.sparajurij.com/tapes/deviazioni/AldoNove/INTERVISTApIata.htm>.

osservato come campione perfetto. Spiega il sociologo George Ritzer in un'intervista rilasciata a Repubblica, riguardo ai veri consumatori americani degli anni Novanta che per costoro

[il supermercato è] piacevole in sé, al di là della sua funzione. I *mall* sono ormai mete in sé stesse, luoghi dove la gente va per sentirsi a proprio agio più che per far spesa. [...] vagano per ore nei corridoi climatizzati e controllati da videocamere come in un carcere, hanno lo sguardo perso, indifferenti al tempo che passa. Da noi si chiamano *mallzombies*²⁵⁶.

Non a caso, a ribadire ulteriormente la sua importanza e il suo valore condiviso, il supermercato è usato in una metafora che Daniele Brolli sceglie per riassumere l'essenza e il contenuto della raccolta di cui è curatore. Nella quarta di copertina si legge che gli autori sono «undici frenati formato splatter nei reparti pieni di ogni ben di Dio del **supermarket Italia**»²⁵⁷, come se il supermercato fosse un porto franco in grado di fornire cittadinanza a tutti gli autori di *Gioventù cannibale*, abitatori di un grande collettivo supermercato.

Le presenze frequenti e le somiglianze tra questi non-luoghi non si riscontrano solamente all'interno dell'antologia o nella produzione di Nove ma si estendono, solo per citarne alcuni a Luciano Bianciardi²⁵⁸ e a Italo Calvino che ne fa una delle prime

²⁵⁶ M. SMARGIASSI, *Consumate, consumate...Intervista a George Ritzer*, in «La Repubblica», 26 ottobre 2000, p. 43. Disponibile online: https://www.filcams.cgil.it/article/rassegna_stampa/consumate_consumate_intervista_a_george_ritzer

²⁵⁷ D. BROLLI, *Gioventù cannibale*, cit., quarta di copertina.

²⁵⁸ Luciano Bianciardi in *La vita agra*, romanzo pubblicato nel 1962, descrive il miracolo economico con uno sguardo beffardo e straniato, e include nella sua ricognizione sul traffico, sui lavori edilizi, la pubblicità e la frenesia di impiegati e pendolari milanesi, anche la frenesia dei consumatori che affollano il «bottegone nuovo» (L. BIANCIARDI, *La vita agra*, Milano, Rizzoli, p. 708), ovvero il supermercato Esselunga di Via Monterosa a Milano: «Davanti al bancone sostano le donnette, ognuna ha in mano un vassoio di carne e lo guarda senza vederlo, lo tasta, lo rimette al suo posto, ne piglia un altro. La donnetta accanto a lei prende a sua volta il vassoio scartato, lo guarda, lo tasta, lo rimette al posto suo, e avanti. Nelle ore di punta il vassoio non fa nemmeno in tempo a ritornare sul bancone: appena visto e tastato, passa in mano a un'altra donna, percorre tutta la fila delle donnette chine come tanti polli a beccare in un pollaio modello. Poi ritorna indietro» (*ivi*, pp. 708-709).

rappresentazioni in *Marcivaldo al supermercato*²⁵⁹ del 1963, e fuori d'Italia, riscontrabili ampiamente nella narrativa americana postmoderna di Don DeLillo, del già citato Bret Easton Ellis e di Chuck Palahniuk e nella poesia di Allen Ginsberg²⁶⁰.

Per esempio, la narrazione di *Rumore bianco*, romanzo del 1985 di Don DeLillo, ha un tono diffuso di un'allucinazione iperrealistica in cui pare che la coscienza del soggetto si disgreghi proiettandosi verso il desiderio maniacale di oggetti di fatto inutili, cioè puro accumulo. Per il protagonista, un professore che tiene un corso monografico su Hitler in un bucolico *college* del *Midwest* statunitense, entrare in un centro commerciale significa inscrivere nell'atto d'acquisto la cifra reale e tangibile del proprio godimento:

[...] Comperavo con abbandono incurante. Comperavo per bisogni immediati ed eventualità remote. Comperavo per il piacere di farlo, guardando e toccando, esaminando merce che non avevo intenzione di acquistare ma che finivo per comprare. [...] Cominciai a crescere in valore e in autoconsiderazione²⁶¹.

²⁵⁹ Il racconto di Calvino *Marcivaldo al supermarket*, diciottesimo della più ampia raccolta di novelle *Marcivaldo ovvero Le stagioni in città* (1963) è una delle prime rappresentazioni letterarie in Italia del supermercato, nuovo luogo di consumo. Per l'immigrato squattrinato protagonista e per la sua numerosa famiglia «guardare gli altri fare spese» è l'unico «spasso» possibile, una partecipazione allo spettacolo del miracolo economico: «andavano in processione coi carrelli davanti a sé, tra banchi stipati da montagne di cose mangerecce, indicandosi i salami e i formaggi e nominandoli, come riconoscessero nella folla visi di amici, o almeno conoscenti» in I. CALVINO, *Marcivaldo ovvero Le stagioni in città*, Torino, Einaudi, vol. 1, p. 1147.

²⁶⁰ Allen Ginsberg in *A Supermarket in California* del 1955 immagina che Walt Whitman (che lui considera il suo padre poetico) si aggiri curioso e un po' spaesato fra gli scaffali di un moderno supermercato: «Che pensieri ho di te stanotte, Walt Whitman, ché ho camminato sui marciapiedi sotto gli alberi con un mal di testa semiconscio mirando la luna piena. Nella mia fatica affamata, nel mio shopping di immagini, andai nel supermarket di frutta al neon, sognando le tue enumerazioni! Che pesche e che penombre! Famiglie intere a far la spesa di sera! Corridoi pieni di mariti! Le mogli fra gli avocado, i bimbi fra i pomodori! – e tu, Garcia Lorca che ci facevi in mezzo alle angurie? Ti ho visto, Walt Whitman, senza figli, vecchio e solitario ficcanaso, infilavi le dita fra la carne nel frigorifero ammiccando ai ragazzi del banco alimentari. Ti ho sentito fare domande del tipo: Chi ha ammazzato le scaloppe di maiale? Qual è il prezzo delle banane? Sei il mio Angelo? Ho vagato qua e là fra i brillanti scaffali di barattoli dietro di te, seguito nella mia immaginazione dal sorvegliante del negozio. Insieme abbiamo passeggiato fra i corridoi aperti nella nostra solitaria fantasia gustando carciofi, possedendo ogni surgelata leccornia, senza mai oltrepassare le casse» in A. GINSBERG, *The Paranoid Style in American Politics*, 1959, New York, Vintage, p. 29.

²⁶¹ D. DELILLO, *Rumore Bianco*, (trad. di Mario Biondi), Torino, Einaudi, 2014, p. 104. In versione originale D. DELILLO, *White Noise*, New York, Viking Press, 1985.

[...] questo posto ci ricarica sotto il profilo spirituale, ci prepara, è un passaggio o una transizione. Guarda quant'è luminoso. È pieno di dati sovranaturali. [...] guarda com'è tutto ben illuminato. Questo posto è sigillato, conchiuso in sé. È senza tempo²⁶².

L'io del professore di DeLillo, come l'io di Michele e Sergio, non oppone alcuna resistenza agli stimoli dell'acquisto compulsivo e immotivato proposti dal capitalismo, e viene assorbito dalla pluralità ridondante e schizofrenica del reale.

L'io arrendevole dei protagonisti di Nove cede, dunque, al potere coercitivo degli oggetti e della televisione e affida la soddisfazione delle pulsioni più intime e dei desideri più profondi (per quanto possano esserlo) a videocassette triviali, degradando la sessualità e declassandola a prodotto acquistabile comodamente dagli scaffali di un intero reparto dell'Iper della Folla di Malnate, non certo scelta in base ad una sincera preferenza ma piuttosto al suo basso costo:

Io però sono andato dritto a vedere le videocassette per le seghe. [...]. Tutte da 29 500 in su. E quelle americane costavano così, o di più: 32 500.

[...] Pensavamo che era il prezzo giusto per farsi una bella sega²⁶³.

L'esperienza del consumatore allucinato e isolato di Nove esemplifica l'illusione di libertà condivisa dai consumatori del mondo globalizzato, che irresponsabilmente affidano per intero la propria identità e le proprie scelte agli oggetti che li circondano.

Per esempio, il Narratore protagonista di *Fight Club* (Jack, il cui doppio è Tyler Durden) si esprime così in un monologo a proposito del suo rapporto con gli oggetti:

²⁶² D. DELILLO, *Rumore Bianco*, cit., p. 48.

²⁶³ A. NOVE, *Il mondo dell'amore*, cit., p. 56.

Like everyone else, I had become a slave to the IKEA nesting instinct. If I saw something clever like the coffee table in the shape of a yin and yang, I had to have it. [...] I would flip through catalogs and wonder, “**What kind of dining set defines me as a person?**” I had it all²⁶⁴.

E durante una conversazione con Tyler Durden, poco dopo essere venuto a conoscenza che il suo intero, ben arredato, appartamento è bruciato, sostiene:

I had it all. I had a stereo that was very decent. A wardrobe that was getting very respectable. **I was close to being complete**²⁶⁵.

Così, nel celebre (e ormai abusato) incipit di *Woobinda*, il protagonista uccide i propri genitori per un prodotto commerciale che gli prometteva libertà:

Ho ammazzato i miei genitori perché usavano un bagnoschiuma assurdo, Pure & Vegetal.

Mia madre diceva che quel bagnoschiuma idrata la pelle ma io uso Vidal e voglio che in casa tutti usino Vidal.

Perché ricordo che fin da piccolo la pubblicità del bagnoschiuma 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 Vidal²⁶⁶.

Il professore di *Rumore bianco* può genuflettersi al culto della televisione, che pronuncia solamente parole sacre:

²⁶⁴ J. UHLS, *Fight Club*, p. 10. https://criticalcommons.org/media/encoded/16/adiab/2073bbc347aa40e0a9174136df18ca7a.20_bO9mmHM.mp4

²⁶⁵ La citazione è tratta direttamente dal film, ma non compare nella sceneggiatura originale. Disponibile in formato video: <https://www.youtube.com/watch?v=zp-eEVkKh60&t=31s>.

²⁶⁶ A. NOVE, *Woobinda*, cit., p. 7.

[...] Sono giunto a capire che il mezzo televisivo è una forza di fondamentale importanza nella casa tipica americana. Conchiusa in sé, senza tempo, autolimitata, autoreferente. È come un mito nato qui nel nostro soggiorno, come una cosa che conosciamo in modo preconcio, quasi in sogno. [...] “*Coke is it. Coke is it. Coke is it*”. Il mezzo televisivo trabocca praticamente di formule sacre²⁶⁷.

[...]

La tv offre un'incredibile quantità di dati sovranaturali. Porta allo scoperto ricordi della nascita del mondo, ci accoglie nella grata, nel reticolo di macchioline ronzanti che formano la struttura dell'immagine che formano la struttura dell'immagine²⁶⁸.

Riferendosi allo stesso catalogo Ikea che è unica fonte di soddisfazione per il Narratore di *Fight Club*, il protagonista di un racconto di *Superwoobinda (Il gusto di tutti i pianeti che ci sono)* ammette:

[...] quel catalogo era il mio passato e il mio presente, era la mia vita interamente che vedevo²⁶⁹.

Esercitando il loro potere sugli esseri umani, i beni di consumo acquisiscono un valore di riscatto e diventano contemporaneamente i destinatari unici dei sentimenti e gli unici mezzi attraverso cui i consumatori possono generare delle valide emozioni. Così in *La vita oscena* una squallida imitazione della Coca Cola in una stanza d'ospedale diventa

²⁶⁷ D. DELILLO, *Rumore bianco*, cit., p.48.

²⁶⁸ *Ivi*, p.56.

²⁶⁹ A. NOVE, *Superwoobinda*, cit., p. 180-181. Un'ulteriore menzione dell'Ikea si ha in A. NOVE, *Woobinda*, cit., p. 17: «[...] L'amore, tra un uomo e una donna, è anche comprare uno specchio all'Ikea che sta su con i feltrini adesivi davanti e di dietro che costano 4 500 a bustina».

per il personaggio, oggetto di cura amorevole, in un processo – ci dice Cannamela - «generated via transfer, from the human to the nonhuman»²⁷⁰:

era lì per sedurmi, l’etichetta con le sue scritte dimesse e allo stesso tempo altisonanti, tronfie di un nome che non potevano manifestare ma rappresentavano in tono minore. Avevo ancora pietà per gli oggetti.

Le merci mi intenerivano fino a farmi soffrire, fino quasi a strapparmi dalla mia condizione, le merci e il loro povero portato di felicità mercantile [...]. Quella bottiglia mi sembrava simile alla vita dei più, di quelli che non ce la fanno, oh quanti, mi portava alla commozione e piansi.

Era tempo che non mi accadeva ²⁷¹.

Accanto alla possibilità della cultura di massa e degli oggetti di consumo di condizionare le scelte e le abitudini dei consumatori protagonisti della narrativa, si aggiunge un’altra abitudine, comune alle narrazioni postmoderne sia italiane e americane appena citate. A registrarne l’esistenza è soprattutto David Foster Wallace in *E Unibus Pluram*²⁷², un saggio del 1993 ora pubblicato nella raccolta più ampia *Una cosa divertente che non farò mai più*. Dedicandosi al rapporto tra il personaggio e gli oggetti nella narrativa americana postmoderna, Wallace censisce, nello specifico, l’uso di sostituire gli oggetti con il nome delle marche o con certe loro caratteristiche merceologiche. Wallace definisce questo uso metonimico «abbreviazione merceologica».

²⁷⁰ D. CANNAMELA, *The “Pharmarkeia” of blood: Misuse, Abuse, & Reuse in the Young Cannibals’ Narrative of Violence*, p. 433.

²⁷¹ A. NOVE, *La vita oscena*, cit., p. 43.

²⁷² D. F. WALLACE, *E Unibus Pluram: Gli scrittori americani e la televisione* (1993) in *Tennis, Tv, Trigonometria, tornado (e altre cose divertenti che non farò mai più)*, Roma, Minimum fax, 1999, pp. 29-104, p. 59. Nella versione originale D.F. WALLACE, *A Supposedly Fun Thing I’ll never Do Again*, Boston, Little, Brown & Co, 1997.

Ne *Il mondo dell'amore* le auto diventano in effetti le Fiesta, le Cinquecento, le Visa, il liquore il Baileys, ci sono i Gratta e Vinci, i Raider, i Cheese, il liquido per lavandini è il Niagara; in *Cappuccetto splatter* di Daniele Luttazzi la narrazione è intervallata continuamente da marchi: Ventolin Serax, Perry Ellis, Prada, «se vuoi possono accompagnarti con la mia Twingo»; in *American Psycho* ci sono gli Armani, i Valentino, i Rolex, in *Fluo* di Isabella Santacroce e nei racconti di *Woobinda* le ricorrenze sono, se possibile, ancora più fitte e frequenti. Oltre a Nove, si potrebbe compilare una lista particolarmente lunga di autori che fanno uso di questo meccanismo, che si estende trasversalmente da Ellis a DeLillo fino ai Cannibali di Brolli. Sono in molti, dunque, a compiacersi nel menzionare oggetti di consumo non attraverso una descrizione, ma tramite un'evocazione vuota sotto forma di un'enumerazione caotica che fa ricorso alla potenza magica del nome proprio.

Ugo Volli in *Semiotica della pubblicità* e altri semiologi a riguardo spiegano che il marchio è un nome proprio capace di aumentare il valore degli oggetti, di trasformarli «in qualcosa di diverso e di più ricco di ciò che essi sono in quanto pure merci»²⁷³. Secondo il semiologo americano George Ritzer, che cerca di ibridare il processo tardo-capitalistico della McDonaldizzazione con la cultura postmoderna delineata da Fredric Jameson, in un mondo alla McDondald – come dice il titolo italianizzato del suo saggio – «products have turned into commodities»²⁷⁴.

Quest'uso, unitamente alla sovrabbondanza di dettagli sempre superflui per l'economia della narrazione che gli autori impongono al lettore²⁷⁵ (ne *Il mondo dell'amore*, Nove ribadisce, per tutte e tre le volte in cui lo nomina, che lo stereo è «da 280 000 lire senza

²⁷³ U. VOLLI, *Semiotica della pubblicità*, Roma-Bari, Laterza, 2005, p. 89.

²⁷⁴ D. CANNAMELA, *The Pharmakeia of blood*, cit., p. 429.

²⁷⁵ Per esempio, in A.NOVE, *Woobinda e altre storie senza lieto fine*, Roma, Castelvechi, 1996, cit., p. 21.

il compact», che le calze acquistate da Sergio sono «di lana blu da 8 500 lire», la bilancia piccola è «da 28 500 lire»), smaschera il processo per cui gli oggetti sono diventati beni fungibili, del tutto interscambiabili uno con l'altro. Al posto degli oggetti – ci dice Luperini – a dominare rimangono dunque «le mitologie diffuse le quali fanno leva su *Basic instinct*, una serie cioè di pulsioni primordiali che vengono incanalate in preordinati stereotipi di massa»²⁷⁶.

Dietro la superficie luccicante degli scaffali e degli oggetti precisamente confezionati, i figli esemplari di quel mondo ordinato e perfettamente regolato dai principi di «efficiency, calculability, predictability, and control»²⁷⁷ che teorizzava George Ritzer, si nasconde un sistema opprimente e oscuro, che genera un desiderio malato e psicotico, impossibile – per definizione – da soddisfare interamente. D'altronde, il consumismo si fonda di fatto su un terribile paradosso:

[...] its fast cycle can spin only if consumers do not fully consume. In other words, to fuel consumerism, consumables must be minimally used yet immediately replaced. The Supermarket Italia can only keep up a rapid turnover of its shelves if goods are truly misused – venerated as fleeting status symbol or discarded when still usable²⁷⁸.

Questa congenita e programmata data di scadenza precoce è l'effetto collaterale del capitalismo, che richiede sempre qualcosa di nuovo da acquistare, una nuova videocassetta per Michele e Sergio, un nuovo mobile dal catalogo Ikea per il secondo Michele o per il Narratore di *Fight Club*, qualcosa di nuovo da fare per i protagonisti di

²⁷⁶ R. LUPERINI, *Giovani e cannibali sono basic instinct*, in «Indice dei libri del mese», XIV, marzo 1997, 3, p. 10.

²⁷⁷ G. RITZER, *Il mondo alla McDonald's*, cit., p.13.

²⁷⁸ D. CANNAMELA, *The Pharmakeia of blood*, cit., p. 430.

Seratina del racconto cannibale di Amanniti e Brancaccio, indispensabile per riempire il vuoto della sera e completare il loro rituale.

La promessa di felicità delle merci si rivela dunque – e non è inutile precisazione – irraggiungibile, del tutto ipocrita e illusoria. Fallace per Jack Gladney, il professore di DeLillo: «[...] scambiavo danaro con merci. Più ne spendevo, meno importante sembrava»²⁷⁹ ma anche per Tyler Durden, il doppio consapevole e disilluso del Narratore di Palahniuk: «Things you own end up owning you»²⁸⁰.

Nello spazio del loro breve racconto, a Michele e Sergio è interdetto l'accesso a questo grado di consapevolezza. Il valore degli oggetti trattiene i suoi proprietari nella morsa soffocante del consumismo di massa, che in essi trasferiscono tutti i loro sentimenti. Dunque, ne *Il mondo dell'amore* il rapporto con gli oggetti – chiamati per nome come dei soggetti in carne ed ossa – e si fa ancora più inquinato e dannoso, ed esasperandosi gli oggetti mostrano una perversa capacità di fascinazione.

È lo stadio supremo del feticismo in cui gli oggetti e il mezzo televisivo tramite i contenuti massivi dei suoi palinsesti, combinati tra loro, tormentano la fragilità psichica e la superficialità grottesca dei personaggi e rimuovono ogni traccia di realtà, compresa quella individuale.

La diagnosi è terribile: «through an osmotic exchange, goods have gradually humanized themselves, while men and woman have turned into commodities»²⁸¹, creando una confusione tra i piani della realtà e della rappresentazione e tra gli oggetti e i soggetti.

Non sembra così errato supporre che da qui derivi la scelta, forse anche inconscia, di nominare due personaggi Michele, come se il Michele de *Il mondo dell'amore* potesse essere facilmente interscambiabile con il Michele di *Puerto Plata Market*, come gli

²⁷⁹ DELILLO, *Rumore Bianco*, cit., p. 105.

²⁸⁰ J. UHLS, *Fight Club*, cit., p. 11.

²⁸¹ D. CANNAMELA, *The Pharmakeia of blood*, cit., p. 432.

yuppies newyorkesi di *American Psycho* sono del tutto indistinguibili uno dall'altro – non casualmente – come beni fungibili.

Nella storia di Nove il vero protagonista è il mezzo televisivo, che pervade la vita dei protagonisti citando nomi di personaggi famosi e di programmi popolari, ripetendo alcuni spot pubblicitari e occupa il loro mondo, che diventa un agglomerato di pochi, piccoli, posti chiusi: il supermercato, la videoteca, la stanza in cui c'è la televisione.

Ne *Il mondo dell'amore* i confini tra il reale e finzione sono stati cancellati: la televisione e la vita diventano la stessa cosa. In questo spazio ibrido e intermedio tra la realtà extra-diegetica e la diegesi della videocassetta, i protagonisti sono fissati in un'istante presente in cui mancano le aspettative future e le origini passate, in cui la moralità non esiste e l'etica è del tutto non necessaria.

In una vita che sembra una sceneggiatura televisiva, i protagonisti appena abbozzati de *Il mondo dell'amore* non hanno alcuna percezione della distanza che intercorre tra la realtà corporale e la realtà virtuale proposta dalla videocassetta porno.

L'atto violento e grottesco dell'evirazione può compiersi senza timore e senza paura perché il sangue reale dietro lo schermo è lo stesso del sangue oltre lo schermo, e il sangue di plastica non provoca alcun dolore.

I giovani consumatori sono diventati i soggetti e contemporaneamente gli oggetti di un rituale masochista che li rende agenti e vittime dello stesso sistema. La morte di Michele e Sergio esemplifica come anche dei «normali» consumatori come loro, dopo una giornata di *shopping*, diventano dei soggetti concilianti e arrendevoli a tal punto di essere in grado di (ab)usare di sé stessi. Conclude Gian Paolo Renello con una sentenza straordinariamente brillante che «in Nove's fiction death is nothing but a change of condition, a modification of one object into another»²⁸².

²⁸² G.P. RENELLO, *The mediatic body of the Cannibale literature*, cit., p. 149.

CONCLUSIONE

«JUST BECAUSE YOU ARE A CHARACTER DOESN'T MEAN THAT YOU HAVE A CHARACTER»²⁸³

David Forster Wallace, in un suo saggio del 1993, scrive così:

È vero che c'è qualcosa di triste nel fatto che nei racconti di David Leavitt l'unica descrizione di alcuni personaggi consiste nel citarne le marche delle magliette. Ma è anche vero che, per la maggior parte dei giovani lettori colti di Leavitt, membri di una generazione cresciuta e nutrita a forza di messaggi che identificano ciò che si consuma con ciò che si è, le descrizioni di Leavitt funzionano alla perfezione. Nel nostro sistema di associazioni, post-anni Cinquanta e inseparabile dalla tv, la fedeltà di un personaggio a certe marche è veramente una sineddoche per descrivere il suo carattere: e questo è un fatto²⁸⁴.

Questa brillante osservazione restituisce e sintetizza perfettamente quanto era accaduto al personaggio nel difficile decennio postmoderno degli anni Novanta: il personaggio si riduce per intero all'associazione con una marca. Nel cinema pulp di Tarantino e nella letteratura cannibale di Nove i personaggi sono generalmente superficiali, lontani più che mai da quel tipo di personaggio a tutto tondo e compatto creato con grande cura e meticolosa attenzione dal romanzo modernista.

In *Pulp fiction* i personaggi sono figure minimali, delineate dai dialoghi logorroici e dal chiacchiericcio superficiale concentrato su pettegolezzi e banali ragionamenti, che

²⁸³ Q. TARANTINO, R. AVARY, *Pulp fiction*, cit., p. 114.

²⁸⁴ D. F. WALLACE, *E Unibus Pluram: Gli scrittori americani e la televisione* (1993) in *Tennis, Tv, Trigonometria, tornado (e altre cose divertenti che non farò mai più)*, Roma, Minimum fax, 1999, pp. 29-104, p. 59. Nella versione originale D.F. WALLACE, *A Supposedly Fun Thing I'll never Do Again*, Boston, Little, Brown & Co, 1997.

abitano luoghi del tutto composti da riferimenti e immagini di Hollywood, e la cui moralità, dimostrata di raro, è spesso niente più che un «plot device»²⁸⁵ utile solamente a far progredire la trama.

Nella loro assurda superficialità, i personaggi de *Il mondo dell'amore* assomigliano molto a quelli di *Pulp fiction*: i loro rari scambi comunicativi sono ripetizioni di sigle televisive e di luoghi comuni scarsamente elaborati, il tempo libero è dedicato allo sfogo di pulsioni sessuali becere e alla consumazione annoiata di alcolici. Inoltre, invece di delineare la psicologia dei personaggi, Nove preferisce indicarne i consumi enumerando ed enunciando le marche specifiche degli oggetti. Nello spazio di questo breve racconto, ci conferma Simonetti, «le merci [...] hanno assunto un carattere direttamente spirituale»²⁸⁶, e sostituito gli ideali, perché parlano, esse stesse, di uno stile di vita.

L'onnipresenza della cultura di massa in Tarantino e l'accumulo dei beni di consumo in Nove forzano ad una rilettura in cui ad avere valore non sono più opinioni politiche o questioni ideologiche o imperativi morali: i piccoli punti fermi per costruire identità e socialità di questi personaggi sono fondati su pratiche culturali legate interamente alla cultura di massa: l'hamburger preferito, un *reality show*, il *pilot* di una serie televisiva.

La grande letteratura modernista aveva creato personaggi inconfondibili, coerenti persino nelle stranezze e nei difetti, le storie del cinema e della letteratura ora mimano la pubblicità e il marketing, che si affidano piuttosto a «ruoli tematici», ed inseriscono i personaggi nella categoria di «personaggi piatti», perché «propongono al consumatore identificazioni immediate, facili perché prefabbricate»²⁸⁷.

²⁸⁵ T. WHALEN, *Film Noir: Killer style*, in «Literature/Film Quarterly», XXIII, 1995, 1, pp.1-5, p. 2.

²⁸⁶ G. SIMONETTI, *Sul romanzo italiano d'oggi. Nuclei tematici e costanti figurali*, in «Contemporanea» 4, 2006, pp. 55-81, p. 66-68.

²⁸⁷ G. SIMONETTI, *La letteratura circostante*, cit. p. 274.

Nella loro palpabile riconoscibilità, i personaggi realisti della produzione modernista erano intesi e creati come specchi dell'essere umano. Quelli postmoderni di Tarantino e di Aldo Nove, conferma Alessandro Cinquegrani, «non sono personaggi-uomini»²⁸⁸, perché non esibiscono al lettore o allo spettatore il «motto araldico: *si tratta anche di te*»²⁸⁹. Il lettore-spettatore non può allora identificarsi nei personaggi e non «entra in competizione con loro, né chiede loro un senso»²⁹⁰.

Gli attanti di Tarantino si spingono oltre, cioè celebrano ed esplicitano apertamente la loro consapevolezza di essere personaggi e creature finzionali, muovendosi liberamente nella realtà diegetica e sfuggendo all'autorità del loro stesso autore. Tarantino, in aggiunta, fa ricorso a integrazioni figurali tipiche dei cartoni animati (il quadrato che Mia disegna sullo schermo, all'esterno del Jack Rabbit Slim's), la morte di Vincent, che è «the most startling depiction of mortality»,²⁹¹ sembra poter essere annullata grazie alla particolare struttura della narrazione; Mr. Wolf può rimproverare ai personaggi la loro superficialità e mancanza di definizione, dicendo loro: «Just because you *are* a character, doesn't mean that you *have* a character»²⁹²; persino lo spazio con i suoi locali notturni, i ristoranti postmoderni e le strane camere nei sotterranei, pare voler ricreare l'atmosfera di un universo parallelo in cui le regole della vita quotidiana sono come sospese. Tutto l'universo in cui si muovono i personaggi-personaggi di *Pulp fiction* è costruito sull'unico tentativo di non sembrare e non essere reale.

²⁸⁸ A. CINQUEGRANI, *La nostalgia della persuasione come categoria ermeneutica. Kubrik e DeLillo*, in G. MAZZONI e S. MICALI (a cura di) *Le Costanti e Le Varianti. Letteratura e lunga durata*, Roma, Del Vecchio, 2, 2021, pp. 53-76, p. 63.

²⁸⁹ G. DEBENEDETTI, *Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo*, in G. DEBENEDETTI, *Saggi*, Milano, Mondadori, 1999, p. 1283.

²⁹⁰ A. CINQUEGRANI, *La nostalgia della persuasione*, cit., p. 63.

²⁹¹ R. LAIST, *Tarantino's Pulp fiction and Baudrillard's perfect crime*, cit.

²⁹² Q. TARANTINO, R. AVARY, *Pulp fiction*, cit., p. 114.

Aldo Nove (non casualmente definito da Andrea Brondino «il più ideologico del gruppo [dei Cannibali]»²⁹³, invece, ammette che la sua scrittura nasceva «come una testimonianza letteraria di un mondo ormai ridotto a slogan, pubblicità [...], violenza, gratuita e spettacolare»²⁹⁴. E anche se, secondo Mondello e Cristiano, Aldo Nove non mirava a coinvolgere il lettore in un processo di identificazione, ma piuttosto a «colpirlo, graffiarlo e [...] catturarlo esattamente come impone il linguaggio della pubblicità»²⁹⁵, i suoi personaggi nascondono una certa dose di realismo²⁹⁶.

L'approccio di Tarantino alla compagine postmoderna tardo-capitalista, invasa dalla cultura di massa e dalle logiche del mercato e dai beni di consumo sempre più invadenti e sempre più umanizzati, pare piuttosto leggero e ilare:

I don't think it's the worst thing in the world. That's what makes America what is it, what gives its charm, part of its personality. It's a junk food culture²⁹⁷.

Per Tarantino la cultura di massa rappresenta dunque un puro gioco a disposizione, un'enciclopedia da sfruttare e da celebrare, da cui attingere e con cui creare un prodotto proprio, di assoluta originalità.

Per Nove, invece, la scrittura dell'estremo è un tentativo di rispondere alla coercizione sempre più stringente della cultura di massa, cioè la volontà attiva di «rimotivare a posteriore i segni vuoti in cui ci rispecchiamo – con il rischio costante di rimanere imprigionati nello specchio»²⁹⁸.

²⁹³ A. BRONDINO, *Paratesto e intertestualità in Gioventù cannibale*, cit., p. 171.

²⁹⁴ R. POLESE, *Il cannibale ha fatto crash*, in «Il Corriere della Sera», 24 novembre 2006.

²⁹⁵ E. MONDELLO, *La narrativa degli anni Novanta*, cit., p. 13.

²⁹⁶ M.A. CRISTIANO, *Pudore, oscenità e narrazione di Aldo Nove*, cit., p. 6.

²⁹⁷ Tarantino citato in G. PERRY, *Quentin Tarantino: interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 1998, p. 32. Citato anche in D. POLAN, *Pulp fiction*, cit., p. 12.

²⁹⁸ D. GIGLIOLI, *Senza trauma*, cit, p. 18.

Come la sceneggiatura indica nelle sue ultime righe, *Pulp fiction* termina con «two badass dudes wearing UC Santa Cruz and “I’m stupid” tee-shirts, swim trunk, thongs and packing .45 Automatics»²⁹⁹ che si allontanano dal *fast food*, insieme, stranamente senza dire una parola. Nell’ultimo istante del film Vincent e Jules si voltano ammiccando soddissfatti verso lo spettatore, perché sanno di essere due «hip guys who can mantain cool (even if with inappropriate dress)»³⁰⁰. Il vero senso del film, ci dice Dana Polan, sta proprio qui: «style winning out over substance. This is how the film ends. More than any explicit message, this is the point of *Pulp fiction*. This is why it is a phenomenon»³⁰¹.

Ne *Il mondo dell’amore* Michele e Sergio non hanno, invece, il tempo di rivolgersi allo spettatore perché stanno guardando altrove, verso il televisore. Il loro finale consiste nel guardare «sé stessi come un oggetto, capace di distruzione, in un mondo di oggetti, cosicchè la distruzione degli altri è indistinguibile dalla distruzione di sé»³⁰². Allora il vero argomento di questa narrativa è mostrare che quel «sogno di possedere qualcosa dalla quale siamo (inconsciamente) posseduti [...] è un fenomeno che riguarda tutti, anche coloro che credono di esserne immuni»³⁰³.

Pulp fiction e *Il mondo dell’amore*, pur con tonalità ed esiti differenti, iscrivono la loro esemplarità nell’aver saputo modellare proprio quella “polpa” che era rimasta loro a disposizione nel difficile mondo postmoderno con originalità e con coraggio, comprendendo che il messaggio etico che spesso interessa i critici, non è sempre necessario, o quantomeno, non «deve essere diretto e circoscrivibile»³⁰⁴.

²⁹⁹ Q. TARANTINO, R. AVARY, *Pulp fiction*, cit., p. 126.

³⁰⁰ D. POLAN, *Pulp fiction*, cit., p. 86.

³⁰¹ *Ibidem*.

³⁰² D. GIGLIOLI, *Senza trauma*, cit., p. 18.

³⁰³ G. SIMONETTI, *La letteratura circostante*, cit., p. 285.

³⁰⁴ A. CINQUEGRANI, Note sulla narrativa italiana contemporanea, p. 437.

BIBLIOGRAFIA

TESTI

AA.VV., *Gioventù cannibale. La prima antologia italiana dell'orrore estremo*, a cura di D. BROLLI, Torino, Einaudi, 1996.

N. AMMANITI, *Branchie*, Torino, Einaudi, 1997.

ID., *Fango*, Milano, Mondadori, 1999.

ID., *Io non ho paura*, Torino, Einaudi, 2001.

ID., *Come Dio comanda*, Milano, Mondadori, 2006.

E. BRIZZI, *Bastogne*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 1996.

ID., *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 1997.

I. CALVINO, *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*, Torino, Einaudi.

D. COUPLAND, *Generazione X*, (trad. di M. Pensante), Milano, Mondadori, 1991.

DELILLO, *Rumore Bianco*, (trad. di Mario Biondi), Torino, Einaudi, 2014, p. 104.

B.E. ELLIS, *American Psycho*, Milano, Bompiani, 1991.

A. GINGSBERG, *The paranoid Style in American Politics*, New York, Vintage, 1959.

J. LITTEL, *Le Benevole*, (trad. di Margherita Botto), Torino, Einaudi, 2007

A. NOVE, *Woobinda e altre storie senza lieto fine*, Roma, Castelvechi, 1996. Nuova ed. ampliata, *Superwoobinda*, Torino, Einaudi, 1998.

A. NOVE, *Puerto Plata Market*, Torino, Einaudi, 1997.

A. NOVE, *Amore Mio Infinito*, Torino, Einaudi, 2000.

A. NOVE, *La vita oscena*, Torino, Einaudi, 2010.

C. PALAHNIUK, *Fight Club*, (trad. di Tullio Dobner), Milano, Mondadori, 2003.

I. SANTACROCE, *Fluo. Storie di giovani a Riccione*, Roma, Castelvechi, 1995.

EAD., *Destroy*, Roma, Feltrinelli, 1996.

T. SCARPA, *Occhi sulla graticola*, Torino, Einaudi, 1996.

ID., *Stabat Mater*, Torino, Einaudi, 2008.

ID., *Amore*, Torino, Einaudi, 1998.

Q. TARANTINO, R. AVARY, *Pulp fiction*, 1994.

Q. TARANTINO, *Reservoir Dogs*, 1992.

Q. TARANTINO, *Django Unchained (final draft of 13th January 2012)*, 2012.

P.V. TONDELLI, *Altri libertini*, Milano, Feltrinelli, 1980.

ID. (a cura di), *Giovani Blues*, Ancona, Transeuropa, 1986.

ID. (a cura di) *Belli & Perversi*, Ancona, Transeuropa, 1987.

ID., *Camere separate*, Milano, Bompiani, 1989.

J. UHLS, *Fight Club*, 1999.

SAGGI

AA.VV. (a cura di Giovanna Taviani e Daniele Vicari), *La realtà torna al cinema, Sette interviste a registi e sceneggiatori italiani*, in «Allegoria», XX, 2009, 57, pp. 55-73.

AA.VV. (a cura di Raffaele Donnarumma e Gilda PolICASTRO), *Ritorno alla realtà? Otto interviste a narratori italiani*, in «Allegoria», XX, 2009, 57, pp. 9-25.

G. ABBADESSA, *La letteratura nel cinema di Godard*, in «Lea», 8, 2019, pp. 312-325.

G. ALONGE e G. CARLUCCIO, (a cura di), *Il cinema americano contemporaneo*, Frosinone, Biblioteca Universale La Terza, 2015.

M. ARCANGELI, *Giovani scrittori, scritture giovani, Ribell, sognatori, cannibali, bad girls*, Roma, Carocci, 2007.

J. ASH, E. WILSON, *Chic Trhillis: a fashion reader*, Berkley, California University Press, 1992.

V. AVERSANO e M. IZZI (a cura di), *Dai Cannibali ai Cosmetici. Le antologie dopo Under 25 di Pier Vittorio Tondelli*, Oblique, 2009.

D. BALICCO, *Fredric Jameson, Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism, 1991*, in «Allegoria», XIX, 2007, 56, pp. 201-121.

D. BALICCO, P. BIANCHI, *Interpretazioni del capitalismo contemporaneo, Fredric Jameson*, in «Le Parole e le Cose²», disponibile in <https://www.leparoleelecose.it/?p=10101> (ultima consultazione 6 febbraio 2024).

P. BAKER, *Deconstruction and the Question of Violence: fictions legitimes versus Pulp Fiction*, in «Sympløke», IV, 1996, ½, pp. 21-40.

G. BARBERI SQUAROTTI, *I giovani cannibali mangiano soprattutto letteratura*, in «La Stampa», 7, novembre 1996, p. 4.

M. BARENGHI, *Oltre il Novecento. Appunti su un decennio di narrativa (1988-1998)*, Milano, Marcos y Marcos, 1999.

A. BARICCO, *Quando il libro diventa cannibale*, in «La Repubblica», 30 ottobre 1996.

ID., *Barnum. Cronache del Grande Show*, Roma, Feltrinelli, 1995.

R. BARILLI, *Ma anche i "Gettoni" nacquero come i Pulp*, in «Corriere della Sera», 18 agosto 1998, p. 27.

ID., «*Biachi contro neri*». È arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neo-neoavanguardia, Torino, Testo e immagine, 2000.

A. BARNES, M. HEARN, *Tarantino, A to Z: the films of Quentin Tarantino*, London, Batsford, 1996.

S. BATSON, *L'arte di formarsi come attori e di costruire i personaggi*, (trad. it. V. Brucoli) Dino Audino Editore, 2014.

M. BAUDINO, *Cannibali, la nuova avanguardia? I nipotini del Gruppo '63 celebrano il rito di primavera*, in «La Stampa», 17 maggio 1997, p. 22.

M. BAUDINO, *Amare la paura. Dai Cannibali ai giorni nostri*, in E. BIFFI GENTILI (a cura di), *Neogotico Tricolore. Letteratura e altro*, Atti del Convegno (Costigliole Saluzzo, 6 e 7 novembre 2015), Moncalieri, Tipo Stampa, 2015.

E. BAUER, *Method of writing: Interview with Quentin Tarantino*, in «Creative Screenwriting», gennaio/febbraio 1998, disponibile su <https://www.creativescreenwriting.com/method-writing-interview-with-quentin-tarantino/>.

Z. BAUMAN, *Modernità liquida*, Roma-Bari, Laterza, 2002.

M. BELPOLITI, *Pulp fiction vent'anni dopo*, in «Doppiozero» 9 dicembre 2014, in <https://www.doppiozero.com/pulp-fiction-ventanni-dopo>

C. BENEDETTI, *Disumane lettere. Indagini sulla cultura della nostra epoca*, Roma-Bari, Latenza, 2010.

F. BETTINI e R. DI MARCO, *Terza Ondata. Il nuovo Movimento della scrittura in Italia*, Milano, ABEDITORE, 2014.

A. BERARDINELLI, *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Macerata, Quodlibet, 2007.

D.R. BIDWELL, *Let's get into character: a narrative/constructionist psychology of conversion in Quentin Tarantino's Pulp Fiction*, in «Pastoral Psychology», XLVIII, 2001, 5, pp. 327340.

G. BOTTA, *Repetti e Cessari: "Stile libero, i nostri vent'anni da cannibali"*, in «La Repubblica», 9 maggio 2016, disponibile in https://www.repubblica.it/cultura/2016/05/09/news/repetti_e_cesari_stile_libero_i_nostri_i_vent_anni_da_cannibali_-139425311/ (ultima consultazione 6 febbraio 2016).

F. BOTTURI (a cura di), *Soggetto e libertà nella condizione postmoderna*, Milano, V&P Università, 2003.

L. BOVONE, *Globalizzazione e frammentazione: i paradossi della cultura postmoderna*, in «Studi di Sociologia» XXXIII, 1995, 1, pp. 5-21.

- A. BRONDINO, *Paratesto e intertestualità in "Gioventù Cannibale"*, in «Griseldaonline» XVIII, 2019, 2, pp. 163-173.
- D. CANNAMELA, *The Pharmakeia of Bloo: Misus, Abuse & reuse in the Young Cannibal's Narrative of violence*, in «Annali d'Italianistica» 2017, 35, pp. 421-446.
- R. CAPOZZI, *Dalla "letteratura e industria" all'industria del postmoderno*, in «Annali d'Italianistica», IX, 1991, pp. 144-157.
- R. CARNERO e G. LANDOLFI (a cura di), *Sentieri narrativi del Novecento*, Novara, Interlinea, 2001, pp. 87-100.
- A. CASADEI, *I destini incrociati del romanzo italiano*, in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», XXXI, maggio/dicembre 2002, 2/3, pp. 269-276.
- S. CASTALDI, *Tra pulp e avanguardia: realismo nella narrativa italiana degli anni Novanta*, in «Italice», LXXXIV, 2007, 2/3, pp. 368-381.
- F. CECILIA, *Pulp Club. La narrazione ironica della violenza in Quentin Tarantino e Chuck Palahniuk*, Tesi di Laurea, Università Internazionale Uninettuno, 2013-2014.
- E. CERASI, *Sublime di massa, no grazie*, in «L'indice dei libri del mese», XIV, marzo 1997, 3, p. 11.
- S. CESARI, *Dopo i Cannibali*, in «Magazine Littéraire», 407, marzo 2002, disponibile in <https://www.carmillaonline.com/2003/06/04/dopo-i-cannibali/> (ultima consultazione 4 dicembre 2023).
- R. CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1997
- ID., *Post-modernity and Globalisation*, in S. ALBERTAZZI, D. POSSAMAI (a cura di), *Postmodernism and Postcolonialism*, Padova, Il Poligrafo, 2002, pp. 87-89, p. 93.
- ID., *Premessa*, in M. JANSEN, *Il Dibattito sul Postmoderno in Italia. In bilico tra Dialettica e ambiguità*, Firenze, Casati, 2002.
- ID., *Qualche Considerazione sulla Modernità Liquida* in «La Modernità Letteraria», 3, 2010, pp. 11-26.
- ID., *La maledizione degli "ismi"*, in «Allegoria», XXIV, dicembre 2012, 65-66, pp. 191-213.
- ID., *Intellettuali liquidi o in liquidazione?*, in «Italian Culture», 2006-2007, 24-25, pp. 153-167.
- A. CINQUEGRANI, *La nostalgia della persuasione come categoria ermeneutica. Kubrik e DeLillo*, in G. MAZZONI e S. MICALI (a cura di) *Le Costanti e Le Varianti. Letteratura e lunga durata*, Roma, Del Vecchio, 2, 2021, pp. 53-76.
- A. CINQUEGRANI e V. RE, *L'innesto. Realtà e finzioni, da Matrix a IQ84*, Milano, Mimesis Edizioni, 2015.
- A. CINQUEGRANI, *Note sulla narrativa italiana contemporanea (a partire da due saggi recenti)*, in «Studi Novecenteschi», XLVI, 2019, 98, pp. 431-444.

- M. A. CRISTIANO, *Pudore, oscenità e narrazione autobiografica in Aldo Nove*, in «Griseldaonline», 2013, 13, pp. 1-15, disponibile in <http://www.griseldaonline.it/temi/pudore/pudore-oscenita-narrazione-autobiografica-aldo-nove-cristiano.html> (ultima consultazione 6 febbraio 2024).
- M. ÇOLAK, *Intertextuality, Pastiche and Parody in Postmodern Cinema*, Denizli, Pamukkale University Journal of Social Sciences Institute, Issue 49, 2022, pp. 261-274.
- D. DALMAS, *Postmoderno, nuova epica e ritorno alla realtà. Questioni e problemi del romanzo contemporaneo*, in «Comparative Studies in Modernism», I, 2012, pp. 121-128.
- M. DARGIS, *Quentin Tarantino on Pulp Fiction*, in G. PEARY (a cura di), *Quentin Tarantino: Interviews, revised and update*, University Press of Mississippi, 2013. Pp. 49-52, precedentemente pubblicato in «Sight&Sound» 10, maggio 1994, p. 5.
- G. DEBENEDETTI, *Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo*, in G. DEBENEDETTI, *Saggi*, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1281-1322.
- S. DE BLASIO, *There isnt' any real you in you: il personaggio come sguardo sull'identità. Il caso di Invisible Monsters*, in «Enthymema», IV, 2022, pp. 291-318.
- P. DI STEFANO, *Scrittori cannibali, addio. Colloquio con Romano Luperini*, 29 settembre 2005, disponibile in <https://www.feltrinellieditore.it/news/2005/09/29/paolo-di-stefano-scrittori-cannibali--addio--colloquio-con-romano-luperini-5548/> (ultima consultazione 6 febbraio 2016).
- R. DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014.
- ID., *Il presente per intero. La letteratura circostante di Gianluigi Simonetti*, in «Allegoria», XXXI, gennaio/giugno 2019, 79, pp. 83-92.
- ID., *Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi*, in «Allegoria», XX, 2009, 57, pp. 26-54.
- ID., *Ipermodernità: ipotesi per un congedo dal postmoderno*, in «Allegoria», XXIII, 2011, 64, pp. 15-50.
- ID., *Ipermoderno. Come raccontare la realtà senza farsi divorare dai reality*, in «Le Parole e le Cose²», 19 novembre 2012, disponibile su <https://www.leparoleelecose.it/?p=7486> (ultima consultazione 1 novembre 2023).
- P. DOWELL e J. FRIED, *Pulp Friction: two shots at Quentin Tarantino's Pulp Fiction*, in «Cineaste» XXI, 1995, 3, pp. 4-7.
- J.N. DUWALL, *The (Super)Marketplace of Images: Television as Unmediated Mediation in DeLillo's White Noise*, in «Arizona Quarterly», 50, 1994, 3, pp. 127-153. Ora in M. OSTEEEN (a cura di), *White Noise, text and criticism*, Harmondsworth, Penguin, 1998.
- A. EPICOCO, *Analisi linguistica per tratti neostandard e substandard di tre scrittori cannibali*, Tesi di Laurea, Università di Pisa 2013-2014

- G. FERRONI, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Torino, Einaudi, 1996.
- ID., *Storia e testi della letteratura italiana. Verso una civiltà planetaria (1968-2005)*, Milano, Mondadori, 2007.
- ID., *Scritture a perdere. La letteratura degli annui Zero*, Roma, GLF Editori Laterza, 2011.
- ID., *Abbasso i seguaci di Pulp Fiction. Meglio la normalità della trasgressione*, in «Corriere della Sera», 30 aprile 1996, p. 27.
- A. FIRLEJ, *La letteratura pulp, ossia Giovani Cannibali, Il neonoir, la Scuola dei Duri o il Gruppo 13? Le polemiche sui confini del nuovo genere letterario*, in «Studia Romanica Posnaniensia, XXXVII, 2010, 1, pp. 85-98.
- E. M. FORSTER, *Aspects of the Novel*, New York, RosettaBooks LLC, 2002.
- P. FURIA, *Morte e rinascita del soggetto: tra moderno e post-moderno*, in G. LINGUA, S. RACCA (a cura di) *La cornica simbolica del legame sociale. Prospettive sugli immaginari contemporanei*, Torino, Mimesis, 2016, pp. 113-128.
- L. GANDINI, *Quentin Tarantino, regista pulp*, Fanucci Editore, 1996.
- ID., *Tarantino: Pulp Fiction*, Roma, Carocci, 2022.
- G. GARBOLI (a cura di), *Giacomo Debenedetti*, Milano, il Saggiatore, 1968.
- M. GATTO, *Fredric Jameson*, in «Le Parole e le Cose²», 4 giugno 2022, disponibile su <https://www.leparoleelecose.it/?p=44314> (ultima consultazione 24 ottobre 2023).
- D. GIGLIOLI, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011.
- ID., *La vita impersonale di Aldo Nove*, 26 gennaio 2011, in <https://www.nazioneindiana.com/2011/01/26/la-vita-impersonale-di-aldo-nove/> (ultima consultazione 23 gennaio 2024).
- S. GIOVANNUZZI, *Stella del mattino: New Italian Epic*, in «Comparative Studies in Modernism», I, 2012, pp. 129-136.
- A. GRASSO, *Aldo Nove, la Tv spazzatura diventa romanzo*, in «Corriere della Sera», 26 luglio 1998, p. 23.
- F. GRECO, *Perturbanti travelling a procedere*, in «L'indice dei libri del mese», XVI, ottobre 1999, 10, p. 47.
- G. GROTH, *A dream of perfect reception: the movies of Quentin Tarantino*, in «The baffler» 8, 1995, pp. 33-40.
- A. GUGLIELMI, *Il romanzo e la realtà. Cronaca degli ultimi sessant'anni di narrativa italiana*, Milano, Saggi Bompiani, 2010.
- M. HANEKE, *La violenza nel cinema e nei mass-media*, prefazione a ID., *La violenza allo specchio. Passione e sacrificio nel cinema contemporaneo*, Ancona, Transeuropa

edizioni, 2009, disponibile su <https://www.nazioneindiana.com/2009/07/23/la-violenza-nel-cinema-e-nei-mass-media/>.

S. HOPKINS, *Generation Pulp* in «Youth Studies Australia» XIV, 1995, 3.

M. IRWIN, *Pulp & The Pulpit: the films of Quentin Tarantino and Robert Rodriguez*, in «Literature and Theology, 12, marzo 1998, 1, pp. 70.81.

L. IZZO, *L'influenza della letteratura americana sui generi minori in Italia nella seconda metà del ventesimo secolo*, In «Italies» V, 2001, pp. 255-276.

F. JAMESON, *Postmodernismo ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi, 2007.

C. JENCKS, *The language of Postmodern Architecture*, New York, Rizzoli, 1978.

M. JANSEN, *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità*, Firenze, Cesati, 2002.

G. KING, *La nuova Hollywood. Dalla rinascita degli anni Sessanta all'era del blockbuster*, Torino, Einaudi, 2002.

R. LAIST, *Tarantino's Pulp Fiction and Baudrillard's Perfect Crime*, in «International Journal of Baudrillard studies», X, 2013, 1, disponibile in <https://baudrillardstudies.ubishops.ca/tarantinos-pulp-fiction-and-baudrillards-perfect-crime/>.

T. A. LAUGHLIN, *Crisis and Clarity: Fredric Jameson's The Antinomies of Realism, Affect, and the Problem of Representing Totality Today*, in «Mediations, Journal of the Marxist Literary Group» XXXII, 2013, 2, pp. 161-178.

F. LA PORTA, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995.

R. LUPERINI, *Giovani e cannibali e solo basic instinct*, in «L'indice dei libri del mese», XIV, 1997, 3, p. 10.

ID., *La fine del Postmoderno*, Napoli, Guida, 2005.

J.-F. LYOTARD, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Milano, Feltrinelli, 1981.

ID., *Il postmoderno spiegato ai bambini*, Milano, Feltrinelli, 1987.

G. MACRÌ, *La televisione nella prosa di Aldo Nove*, in «Cahiers d'études italiennes», 11, 2010, pp. 63-72.

M. MARASSI, *La post-modernità e il soggetto del racconto*, in «Comprendere» XIII, 2011, 1, pp. 67-91.

S. MARCON, *Rappresentazione della merce in Woobinda di Aldo Nove*, Tesi di Laurea, Padova, Università di Padova, 2021/2022.

F. MARENCO, *Il personaggio: figure della dissolvenza e della permanenza*, in «Compalit: Rivista di Letterature Comparete», 27 febbraio 2006.

- C. MARSH, *Pulp Fiction: The complete story of Quentin Tarantino's masterpiece*, in «Cineaste», XXXIX, 2014, 2, pp. 62-63.
- M. MARSILIO, *Modi e forme dell'invenzione. Strategie finzionali e costanti tematiche nella narrativa dell'estremo contemporaneo*, Tesi di Dottorato, Padova, Università di Padova, 2017.
- V. MEATTINI e L. PASTORE (a cura di), *Identità, individuo, soggetto tra moderno e postmoderno*, Milano, Mimesis, 2009.
- A. MENEGHELLI, *Il cinema italiano e le nuove leve letterarie*, in «Annali d'Italianistica», 1999, 17, pp. 203-216.
- C. MICHELSTAEDTER, *La persuasione e la retorica*, Milano, Adelphi, 1999.
- E. MONDELLO, *In principio fu Tondelli*, Milano, Il Saggiatore, 2007.
- EAD., *La narrativa italiana degli anni Novanta*, Roma, Meltemi, 2004.
- U. MOSCA, *I paradossi di Tarantino*, in «L'indice dei libri del mese», XIV, aprile 1997, 4, p.44.
- G. MOZZI, *Pulp oggi, quale domani? Il caso italiano (1996)*, in «Nautilus», agosto 1996. Disponibile in: <https://vibrisse.wordpress.com/2009/02/01/pulp-oggi-quale-domani-il-caso-italiano-1996/> (ultima consultazione 17 febbraio 2024).
- F. MUZZIOLI, *Le teorie della critica letteraria*, Roma, Carocci Editore, 2012.
- A. NOVE, *Brandelli, laceranti, di vita e di scritture precarie*, in «Liberazione della domenica. Queer», 27 marzo 2005, p. VI.
- A. NOVE, *Ma il pulp non è un genere da Spice Girl*, in «Corriere della Sera», 28 agosto 1998. p. 27.
- S. ORR, *Postmodernism, Noir and The Usual Suspects*, in «Literature/Film Quarterly», XXVII, 1999, 1, pp. 65-73.
- R. PALUMBO, *Narrazioni spurie: letteratura della realtà nell'Italia contemporanea*, in «Modern Language Notes», CXXVI, gennaio 2011, 1, pp. 200-223.
- R. PANATTONI, E. GRAZIOLI (a cura di), *La decostruzione dell'espressione*, in «Doppiozero», 24 dicembre 2013, disponibile in <https://www.doppiozero.com/la-decostruzione-dellespressione> (ultima consultazione 6 febbraio 2024)
- G. PAPADIA, *Pulp, media e nuove fonti. Venticinque anni di Gioventù cannibale*, in «Sinestesiaonline», X, 2021, 31, pp. 1-9.
- G. PERRY, *Quentin Tarantino: Interviews*, Jackson (MS), University Press of Mississippi, 2000.
- D. POLAN, *Pulp Fiction*, London, British Film Institute, 2000.
- R. POLESE, *Il cannibale ha fatto crash*, in «Il Corriere della Sera», 24 novembre 1996.

ID., *Aldo Nove, il ritorno del giovin cannibale*, in «Il Corriere della Sera», 14 aprile 2004, p. 37.

L. PREZIOSI, *Letteratura emotiva e racconto. Appunti per uno studio di teoria del racconto in Tondelli*, in *Pier Vittorio Tondelli non era invidioso*, Atti del Convegno, Correggio, Palazzo dei Principi, 12 dicembre 2003, pp. 1-12, disponibile su https://bombacarta.com/wp-content/uploads/monografie/letteratura_emotiva.pdf.

K. PURGAR, *Reading Nove through Baudrillard: Irony and Dread of Television images in "Superwoobinda"*, in «Bollettino '900. Electronic Journal of '900 Italian Literature», 2010, 1-2, disponibile su https://boll900.it/2010-i/W-bol2/Purgar/Purgar_frame.html (ultima consultazione 5 dicembre 2023)

G. RACCIS, *Un Reale impossibile da dire: "Senza trauma" di Daniele Giglioli*, 17 settembre 2012 in <https://www.labalenabianca.com/2012/09/11/un-reale-impossibile-da-dire-senza-trauma-di-daniele-giglioli-1a-parte/> e <https://www.labalenabianca.com/2012/09/17/un-reale-impossibile-da-dire-senza-trauma-di-daniele-giglioli-2a-parte/> (ultima consultazione 4 dicembre 2023).

A. RAGOGNA, *Influenza della narrativa statunitense in Pier Vittorio Tondelli: i casi di Altri Libertini e Camere Separate*, Tesi di Laurea, Venezia, Università Ca' Foscari, 2012/2013.

V. RE, *Ai margini del film: incipit e titoli di testa*, Pasian di Prato, Campanotto, 2006.

B. RICHARDSON, *Beyond Poststructuralism: Theory of Character, the Personae of Modern Drama, and the Antinomies of Critical Theory*, in «Modern Drama», 1997, 40, pp. 86-99.

ID., *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*, Columbus, The Ohio University Press, 2006.

G. RITZER, *Il mondo alla McDonald's*, Bologna, Il Mulino, 1996.

G. RONDOLINO, *Lo stile maturo di Tarantino. Meno spettacolare, più intenso*, in «L'indice dei libri del mese», XV, giugno 1998, 6, pag. 43.

F. ROSITI, *Minima Civilia. La democrazia psicoforma*, in «L'indice dei libri del mese», XVII, giugno 2001, 6, p. 35.

J.F. ROUGER, *Pulp Fiction*, in «Cahier du Cinéma», 1994, 418, p. 40.

M. ROSSO, *La costellazione del "New Italian Weird" tra letteratura estrema e ipermodernità*, in «Enthymema», XXVII, 2021, pp. 204-230.

J.S. RUIZ e B.S. PARDO, *Translating film titles. Quentin Tarantino on difference and globalisation*, in «Babel», LX, 2014, 2, pp. 193-215.

J. RUSPI, *Tarantino fenomeno postmoderno*, Tesi di Laurea, Bologna, Università di Bologna, 2017.

T. SCARPA, *Cos'è questo fracasso?*, Torino, Einaudi, 2000.

ID., *L'epica-popular, gli anni Novanta, la parresia*, disponibile su <https://www.nazioneindiana.com/2009/03/04/1%E2%80%99epica-popular-gli-anni-novanta-la-parresia/> e <https://www.ilprimoamore.com/biblio/Tiziano-Scarpa-WuMing-Epica.pdf> 2009.

L. SCIASCIA, *Una storia semplice*, Milano, Adelphi, 1989.

A. SCURATI, *La letteratura dell'inesperienza*, Milano, Bompiani, 2006.

M. SEAL, *Cinema tarantino: the making of Pulp Fiction*, in «Vanity Fair», 13 febbraio 2013, disponibile su <https://www.vanityfair.com/hollywood/2013/03/making-of-pulp-fiction-oral-history>.

C. SEGRE, *L'anima buona del cannibale*, in «Corriere della Sera», 28 agosto 1998.

G. SIMONETTI, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia dell'Italia contemporanea*, Il Mulino, Bologna, 2018.

ID., *La letteratura circostante*, in «Le Parole e le Cose²», 5 aprile 2018, disponibile in <https://www.leparoleelecose.it/?p=33561> (ultima consultazione 24 novembre 2023).

ID., *I nuovi assetti della letteratura italiana (1996-2006)*, in «Allegoria», XX, 2009, 57, pp.95-136.

ID., *Nostalgia dell'azione. La fortuna della lotta armata nella narrativa italiana degli anni Zero*, in «Allegoria», XXIII, luglio/dicembre 2011, 64, pp. 97-124.

ID., *Declino e fine della letteratura "di una volta"*, in «Le Parole e le Cose²» maggio 2015, 18, disponibile in <https://www.leparoleelecose.it/?p=18996> (ultima consultazione 1 novembre 2023).

ID., *Il realismo dell'irrealtà. Attraversare il postmoderno*, in «Comparative Studies in Modernism», I, 2012, pp. 113-120.

ID., *Come e cosa desidera la narrativa italiana degli anni Zero*, in «Between», III, 2013, 5, pp. 1-49.

ID., *Nostalgia dell'azione. La fortuna della lotta armata nella narrativa degli anni Zero*, in «Allegoria» XXIII, 2011, 64, pp. 97-124.

M. SINIBALDI, *Pulp. La letteratura nell'era della simultaneità*, Roma, Donzelli. 1997.

M. SMARGIASSI, *Consumate, consumate...Intervista a George Ritzer*, in «La Repubblica», 26 ottobre 2000, p. 43. Disponibile in: https://www.filcams.cgil.it/article/rassegna_stampa/consumate_consumate_intervista_a_george_ritzer (ultima consultazione 17 febbraio 2024).

G. SMITH, *Quentin Tarantino*, in «Film Comment», XXX, giugno/agosto 1994, 4, pp. 32-36, 40-43.

W. SITI, *Così veloce, così irreal*, in «L'indice dei libri del mese», XVI, maggio 1999, 5, p. 7.

- ID., *Ma i giovani vanno per la loro strada*, in «L'indice dei libri del mese», XIII, luglio 1996, 7, p. 11.
- E. SORUM, *Taking Note: Text and Context in Virginia Woolf's 'Mr. Bennett and Mrs. Brown'*, in «Woolf Studies Annual» 13, 2007, pp. 137–58.
- A. STEPHANSON, *Regarding Postmodernism. A Conversation with Fredric Jameson*, in «Social Text», autunno 1987, 17, pp. 29-54.
- Q. TARANTINO, *Cinema speculation*, Milano, La Nave di Teseo, 2023.
- Q. TARANTINO, *Pulp fiction*, Milano, Bompiani, 1194.
- G. TAVIANI e D. VICARI (a cura di), *La realtà torna al cinema. Sette interviste a registi e sceneggiatori italiani*, in «Allegoria», XX, 2009, 57, pp. 55-57.
- D. TERRIBILI, *Quentin Tarantino: il cinema degenerare*, Roma, Bulzoni, 1999.
- C. TIRINANZI DE MEDICI, *L'arrivo del pop. Evoluzioni tematiche e formali nel romanzo contemporaneo*, in «Narrativa italiana degli anni Duemila: cartografie e percorsi», 41, 2019, pp. 115-125.
- P.V. TONDELLI, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, Milano, Bompiani, 2005.
- E. TREVI, *Un circolo virtuoso tra violenza e spazzatura*, in «Il Manifesto», 26 giugno 2006, disponibile su <https://archiviopubblico.ilmanifesto.it/Articolo/2003090146>.
- A. TRICOMI, *Crisi della testualità, esplosione della biblioteca. La nascita del postmoderno in Italia*, in «Allegoria», 44, 2003, pp. 35-60.
- I. VACCARINI, *Per una critica esistenziale al Postmodernismo*, in «Studi di Sociologia» XXXI, 1993, 4, pp. 365-383.
- D. F. WALLACE, *E Unibus Pluram: Gli scrittori americani e la televisione (1993) in Tennis, Tv, Trigonometria, tornado (e altre cose divertenti che non farò mai più)*, Roma, Minimum fax, 1999, pp. 29-104
- D.F. WALLACE, *A Supposedly Fun Thing I'll never Do Again*, Boston, Little, Brown & Co, 1997.
- T. WHALEN, *Film Noir: Killer style*, in «Literature/Film Quarterly», XXIII, 1995, 1, pp.1-5.
- V. WOOLF, *Mr Bennett and Mrs Brown (1924)*, in *The Captain's Death Bed and Other Essays*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1950.
- J. WUCHER, *Let's get into character: Role-playing in Quentin Tarantino's postmodern sandbox*, in «The Journal of Popular Culture», XLVIII, 2016, 6, pp. 1287-1305.
- WU MING, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009.
- WU MING, *Wu Ming / Tiziano Scarpa: face off. Due modi di gettare il proprio corpo nella lotta. Note su affinità e divergenze, a partire dal dibattito sul NIE*, in

https://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/Wu_Ming_Tiziano_Scarpa_Face_Off.pdf marzo 2009.

WU MING, *New Italian Epic*, Torino, Einaudi, 2009.

M. YAKIMOVA, M. *A postmodern grid of the worldmap? Interview with Zygmunt Bauman*, 2002, disponibile online: <https://www.eurozine.com/a-postmodern-grid-of-the-worldmap/> (ultima consultazione 10 gennaio 2024).

M. ZONCH, *Mistica cannibale. Una sillaba per un ondo scritto e mondo non scritto. Intervista ad Aldo Nove*, in «Nazione Indiana», 11 giugno 2019, disponibile in <https://www.nazioneindiana.com/2019/06/11/mistica-cannibale-%E0%A5%90-una-sillaba-per-mondo-scritto-e-mondo-non-scritto-intervista-ad-aldo-nove/> (ultima consultazione 5 dicembre 2021).

SITOGRAFIA

D. GRITTEN, *Tarantino the Icon Captures Britain*, in «Los Angeles Times», 4 febbraio 1995. Disponibile su <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1995-02-04-ca-27897-story.html>.

J.S., *Why the Pruitt-Igoe housing project failed*, in «The Economist», 5 ottobre 2011. Disponibile in: <https://www.economist.com/prospero/2011/10/15/why-the-pruitt-igoe-housing-project-failed> (ultima consultazione 17 gennaio 2024).

G. TONI, *Il reale delle/nelle immagini. Universi plurali della fiction e costruzione del senso della realtà*, in «Carmillaonline», 6 gennaio 2016. Disponibile in <https://www.carmillaonline.com/2016/01/06/il-reale-dellenelle-immagini-universi-plurali-della-fiction-e-costruzione-del-senso-della-realta/> (ultima consultazione 18 gennaio 2024).

S. SMEE, *In His Shoes*, in «Washington Post», 31 ottobre 2019. Disponibile in <https://www.washingtonpost.com/graphics/2019/entertainment/vincent-van-gogh-a-pair-of-boots/> (ultima consultazione 10 febbraio).

O. WAINWRIGHT, *Charles Jencks obituary*, in «The Guardian», 15 ottobre 2019. Disponibile in <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/oct/15/charles-jencks-obituary> (ultima consultazione 17 gennaio 2024)

Pulp Fiction riceve l'Oscar per miglior sceneggiatura originale alla Cerimonia del 1995: <https://www.youtube.com/watch?v=dkA3AoD-0oQ>

Primo trailer ufficiale:

https://www.imdb.com/video/vi2620371481/?playlistId=tt0110912&ref_=tt_ov_vi.

FILMOGRAFIA

R. ALTMAN, *America Oggi* (Short Cuts), prod. Fine Line Features, Avenue Pictures, Spelling Pictures International, Cary Brokaw Productions, 1993.

R. ALTMAN, *Nashville*, 1975.

F.F. COPPOLA, *The Godfather* (Il padrino), 1972.

ID., *The Godfather Part II* (Il padrino – Parte II), 1974.

ID., *The Godfather Part III* (Il padrino – Parte III), 1990.

D. CRONENBERG, *Crash*, 1996.

D. FINCHER, *Fight Club* (Fight Club), prod. A. Linson, R. Grayson Bell, C. Chaffin, 20th Century Fox, 1999.

A. GONZALEZ INARRITU, *Babel*, 2006.

M. HARRON, *American Psycho*, 2000.

A. HITCHCOCK, *Psycho*, 1960.

M. SCORSESE, *The Goodfellas* (Quei bravi ragazzi), 1990.

S. SODERBERG, *Traffic* (Traffic), 2000.

O. STONE, *Assassini Nati* (Natural Born Killers), Warner Bros. Pictures, Regency Enterprises, 1994.

Q. TARANTINO, *Le iene* (Reservoir Dogs), prod. L. Bender e H. Keitel, A Band Apart, 1992.

ID., *Pulp Fiction* (Pulp Fiction), prod. L. Bender, A Band Apart e Miramax Films, 1994.

ID., *Jackie Brown* (Jackie Brown), prod. L. Bender, A Band Apart, 1997.

ID., *Kill Bill: Vol.1* (Kill Bill: Vol.1), prod. Miramax Film e A Band Apart, 2003.

ID., *Kill Bill: Vol.2* (Kill Bill: Vol.2), prod. Miramax Film e A Band Apart, 2004.

ID., *Django Unchained* (Django Unchained), prod. Columbia Pictures e The Weinstein Company, 2012.

P. WEIR, *The Truman Show*, 1998.

O. WELLES, *Citizen Kane* (Quarto Potere), 1941.

R. ZEMECKIS, *Forrest Gump*, 1994.