

Il medium televisivo come mezzo di 'Kulturkritik': metamorfosi e simbiosi nel romanzo europeo del secolo XXI

Nora Moll

Sono l'Occidente perché godo di un tale benessere che posso occuparmi di sciocchezze, e posso chiamare sciocchezze le forze oscure che non controllo. Sono l'Occidente perché il Terrore sono gli altri.

(Walter Siti, *Troppi Paradisi*)

Il tema televisivo tra "forma dell'esperienza" e sintomo di una risposta

Il desiderio e la capacità della parola letteraria, e in particolare del romanzo, di misurarsi con le innovazioni tecnologiche e con l'evolvere e il diffondersi dei mezzi di comunicazione di massa, di rispondere in senso ampio all'incedere della modernità, è un dato ampiamente accertato. Nel romanzo del primo Novecento, i mass media come i giornali, il cinema, ma anche i manifesti pubblicitari, difatti entrano in scena in quanto simboli della più generale "allegoria metropolitana" (Pala 2005), quasi a segnare, con innovativi effetti sinestetici, un momento di svolta epocale. Si tratta certamente di elementi del reale, di motivi mimetici collocati negli scenari urbani della Berlino di Döblin o della New York di Dos Passos, ma anche di motivi 'involontari' che popolano lo 'stream of consciousness' di un Franz Biberkopf o di un George Baldwin; di linguaggi e modalità comunicative con cui le poetiche della modernità si iniziano a misurare, entrando viepiù in un rapporto simbiotico con essi: scandagliando l'efficacia della parola

letteraria confrontandola con le parole veicolate attraverso altri canali, supportate da altri strumenti.

Anche in seguito, con il procedere del ventesimo secolo, i mezzi di comunicazione di massa saranno ben presenti nelle pagine della narrativa europea e occidentale, spesso come costante rumore di fondo, a volte come acuto che attira l'attenzione del lettore, più raramente come melodia che si dipana e che si spinge in primo piano lungo l'intero arco del racconto. Si tratta quindi non solo di motivi testuali legati al più grande filone tematico della modernità, ma anche di temi letterari in senso stretto, che vanno considerati come "forme dell'esperienza", come significativi «interfaccia tra esperienza ed esperienza estetica, tra vita e letteratura» (Domenichelli 2003: 132), oltre che come elementi semantici atti a strutturare il singolo testo, innestando in esso una traiettoria di senso.

Non sorprende, dunque, la presenza tematica di un nuovo mezzo di comunicazione di massa nella letteratura del secondo dopoguerra, nello specifico in Europa e negli Stati Uniti, del simbolo per eccellenza della civiltà tardo- e postindustriale: la televisione. Non sorprende, la focalizzazione durante gli anni '40-'80 su questo accentratore di costumi e consumi, di questa «sintesi antologica di tutte o quasi le forme di comunicazione possibili nella società contemporanea»¹, diffusore di mode e di melodie, di immagini in movimento e di 'images réçus', stereotipi e realtà. Eppure colpisce la capacità (profetica?) e la forza immaginativa con cui, all'inizio di tale periodo, la televisione viene rappresentata come la "grande accusata" (Menduni 2012), come simbolo del rischio della deriva antidemocratica e manipolatoria insito nell'avvento dell'era tecnologica e della società di massa. Difatti, il romanzo distopico degli anni '40-'50 (esemplare il caso di *1984* e di *Fahrenheit 451*, rispettivamente del 1949 e del 1953) metteva al centro delle vicende la televisione e i suoi molteplici schermi, alla quale venivano attribuite non solo delle funzioni di intrattenimento distrattivo, ma anche di controllo pervasivo del corpo e delle menti. L'indottrinamento propagandistico, nelle società totalitarie immaginate da Orwell e da Bradbury, non deve più passare per i cinegiornali, la radio o attraverso la stampa; esso è permanente e pervasivo proprio in quanto sfrutta la dimensione familiare di un medium che è centrale per il potere appunto perché collocato al centro di tutte le case. Il teleschermo dell'orwelliana Oceania trasmette e riceve contemporaneamente, «batte le ore come un orologio, determina come

¹ Cfr. *Enciclopedia Treccani delle Scienze sociali* alla voce "Televisione": [http://www.treccani.it/enciclopedia/televisione_\(Enciclopedia-delle-scienze-sociali\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/televisione_(Enciclopedia-delle-scienze-sociali)/) (ultimo accesso 25/05/2018).

il fischio di una sirena la fine dell'orario di lavoro e dà perfino cogenti istruzioni di ginnastica del mattino» (Menduni 2012: 17); e il mondo di *Fahrenheit* è cadenzato da un sistema televisivo multicanale che prevede l'interattività esperienziale, e che offre spettacoli crudeli come le cacce all'uomo: un mondo in cui la televisione «coincide con la vita stessa, in un grande reality show» (*ibid.*: 27).

La presenza tematica della televisione, nel romanzo della seconda metà del Novecento, è dunque, ancora una volta, il chiaro sintomo di una risposta ad un cambiamento percepito come epocale, un modo per elaborare miti e rischi della società contemporanea, di intravedere il futuro dell'uomo nella società di massa. Dopo una prima risposta all'insegna della negatività – che del resto trova delle corrispondenze nell'elaborazione filosofica di Adorno e in generale della scuola di Francoforte, oltre che, successivamente, nelle riflessioni controcorrenti di Pasolini – tale presenza si normalizzerà. Più che evocare cambiamenti apocalittici, la fruizione televisiva sarà simbolo della vita domestica tout court, esperienza diffusa e non circoscritta; il televisore elettrodomestico e compagno avvolgente del personaggio medio: un personaggio il quale non incarna più un moto di opposizione contro il sistema di potere, mediatico e statuale, magari frutto di una presa di coscienza e di una 'Bildung'. Al contrario, negli anni '80 e '90, la narrativa sarà popolata sempre di più da consumatori anestetizzati, da personaggi che si abbandonano passivamente al flusso mediale, al ritmo e alle melodie della società di massa, fruitori sempre più giovani e dipendenti, in Italia, della "neotelevisione" (Eco 1983); e nel mondo di quella semplicemente commerciale (o 'spazzatura' che dir si voglia): figli, come i loro autori, di questa stessa tv².

In quel che segue, vorrei spingermi appena oltre sul piano temporale, proponendo una riflessione su alcuni romanzi del primo quindicennio del Duemila, espressione quindi in una nuova fase culturale che per alcuni sembra segnare la fine del postmoderno e l'avvio di poetiche sotto influsso dell'"ipermodernità"³: dei romanzi in

² Per la campionatura critica del contesto italiano vedi Mondello 2007 (in particolare: 77-89).

³ «Se allora il postmoderno si è pensato come l'epoca della fine della storia e dei conflitti, in questa nuova fase la storia si è rimessa in moto, i conflitti prendono di nuovo a manifestarsi, l'attrito fra vita intellettuale e assetti politico-economici è tornato a essere produttivo», cfr. Donnarumma 2011: 17 (e in generale il numero 64/2011 della rivista *Allegoria* dedicata a "La letteratura degli anni Zero"); vedi inoltre Donnarumma 2014.

cui la televisione non è soltanto motivo, elemento scenico, strumento di trasmissione dei 'rumori di fondo' della società, bensì una rilevante presenza tematica. Mi riferisco principalmente a *Il bambino che sognava la fine del mondo*, di Antonio Scurati (2009), a *Troppi paradisi*, di Walter Siti (2006, terza parte della trilogia composta inoltre da *Scuola di nudo*, 1994, e *Un dolore normale*, del 1999) e a *Sottomissione*, di Michel Houellebecq (2015). Il rigurgito tematico della televisione, in questi tre romanzi del nuovo millennio, potrebbe difatti stupire: il medium già definito come "freddo" da Marshal MacLuhan, ovvero come strumento del comunicare "a bassa definizione" che implica un alto livello di partecipazione o di completamento da parte del pubblico (MacLuhan 1967: 31-33), nella narrativa europea ha da tempo perso il suo ruolo di "grande accusata". Medium "freddo" e allo stesso tempo intimo, la tv appare oggi come un vecchio membro di famiglia presente (difatti, come nei migliori romanzi distopici) in tutte le case, elargendo quella esperienza di seconda mano che nella cultura di massa diventa 'Erfahrung' collettiva. Nel quadro della società globalizzata, la sua presa sull'immaginario, sulle coscienze, sui costumi, all'altezza del secolo XXI si è definitivamente compiuta: il Grande Fratello di orwelliana memoria, ormai, è un reality televisivo, all'ennesima edizione. Di conseguenza, si direbbe che la tv possa difficilmente apparire nel suo ruolo distopico di antagonista del libro, della cultura, della libertà. Semmai, come insegna la sociologia della comunicazione, essa stessa è sotto minaccia, e subisce la pressione e il predominio della rete, dei mondi virtuali, del cyberspazio, quest'ultimi ben presenti, difatti, negli 'storyworld' della narrativa letteraria e cinematografica di diffusione mondiale.

Sarà quindi interessante "guardare attraverso" (Garroni 1992) gli schermi televisivi presenti nei tre romanzi, usare l'analisi tematica per compiere un percorso critico che vuole essere anche, nel breve spazio concesso, un tentativo di ermeneutica, letteraria e insieme culturale⁴. Al centro di tale percorso sarà posta una riflessione sui protagonisti dei tre romanzi, in quanto fruitori della televisione un po' fuori dal comune. Non solo: emergeranno dei punti di contatto significativi tra i testi di questo breve campione, peraltro molto diversi sul piano formale e di contenuto. Punti di contatto, questi, che permetteranno di abbozzare una riflessione circa la possibilità e le modalità di condurre una critica letterario-finzionale della civiltà occidentale (tardocapitalista, massmediatica, tecnologizzata, globalizzata); di condurre tale 'Kulturkritik' non solo utilizzando il 'vecchio' tema televisivo, ma

⁴ Una proposta di legare la tematologia ad istanze ermeneutiche è stata ben formulata in Viti 2009.

entrando, più o meno coscientemente, in simbiosi con lo stesso medium, usando il suo stesso linguaggio. Una riflessione dalla quale inevitabilmente sorge una domanda, di più ampia portata, circa il potere della letteratura – e circa l'antico progetto umanistico da essa veicolato – sullo sfondo di una società totalmente mediatizzata. Sembra, purtroppo, che gli stessi romanzi presi in considerazione diano una risposta ben chiara a tale domanda.

Lo schermo come filtro del Male, come specchio, come oracolo: personaggi fruitori di tv

Partiamo dai plot: ne *Il bambino che sognava la fine del mondo*, un docente universitario nonché articolista de *La Stampa* di Torino – la cui biografia professionale non è molto distante da quella dello stesso Scurati – insegue dei casi di cronaca che stanno scuotendo la provinciale città di Bergamo, dove lui insegna. Si tratta di casi di pedofilia che vedono coinvolti da un lato un prete del posto e un seminarista di origini africane, entrambi accusati di molestia ai danni di minori, e dall'altro dei bambini di scuola elementare, le cui madri accusano di abusi sessuali tre maestre (due italiane e una di origini africane, tutte estranee alla provinciale comunità bergamasca). Nel giro di poco tempo prendono forma dei veri e propri fantasmi mediatici, confezionati ad effetto dal giornale di provincia ma soprattutto della emittente televisiva locale. In seguito, il caso sarà presentato anche in più di una puntata del programma televisivo *Matrix*, su Canale 5, al quale sarà invitata la tormentata madre di una bambina creduta vittima di abusi sessuali, in quanto accusatrice principale delle maestre. Durante il racconto cresce anche l'impressione, da parte del protagonista-narratore e della comunità tutta, che il 'Male' – rappresentato come entità metafisica e con riferimenti espliciti all'Apocalisse di Giovanni – abbia preso definitivamente il sopravvento. Impresione, questa, che viene rafforzata dal fatto che la narrazione sia intercalata con delle scene notturne in cui un bambino sonnambulo manifesta la sua disperante ricettività rispetto a tale "Malvagità del Mondo" (Scurati 2015: 140). Il tema apocalittico, al quale appare strettamente legato quello televisivo e mediale, man mano deborderà sulla linea narrativa principale del romanzo, in un crescendo che vedrà l'io narrante dubitare della sua stessa estraneità ai fatti, e che infine imploderà sotto la spinta del riconoscimento quasi casuale dell'innocenza delle maestre infamate.

Il romanzo *Troppi paradisi* di Walter Siti, diversamente da quello di Scurati, è dichiaratamente autofinzionale. Gran parte del racconto è

occupata da una dettagliata e perspicace analisi socio-psicologica del fenomeno televisivo, contemporaneamente allo scavo satirico rivolto alla società italiana di inizio millennio. In particolare, Siti vi si sofferma sul fenomeno della perdita del senso di realtà che il consumo intensivo di fiction, reality show e quiz televisivi producono nel telespettatore, e nella società italiana tutta. Attraverso lunghe digressioni, sarà trattato il ruolo della tv come «massimo laboratorio sperimentale [...] di quella che potremmo chiamare post-realtà» (Siti 2005: 73). Si tratta in questo caso di uno scenario disegnato in termini nient'affatto apocalittici, bensì sintomatico di una "mutazione antropologica" (Pasolini) presente in uno stato avanzato, e di fronte alla quale l'intellettuale non oppone alcun tipo di resistenza. Difatti, è lo stesso Siti personaggio (nonché narratore), anche lui docente universitario, ad essere affetto appunto da questa malattia: nel corso del racconto egli evolve da consumatore bulimico dello 'storytelling' televisivo in frequentatore dei vip della tv, fino a iniziare a lavorare, insieme al fidanzato Sergio, come autore per un talk show; fin a quando, più avanti nella storia, a Sergio non subentrerà il 'mitico' Marcello, culturista e borgataro, incarnazione della "magnifica merce", alla relazione con il quale è dedicata la seconda parte del romanzo (come già lo erano i racconti appunto di *La magnifica merce*, del 2004), e che rimarrà al centro delle vicende anche nel successivo *Il contagio*, del 2008.

In *Sottomissione* di Houellebecq, infine, ci troviamo in un futuro prossimo, identificabile con l'anno 2022: sta per terminare la legislatura che ha rivisto il partito socialista di Hollande al governo, e sotto la pressione del Front National la sinistra si allea con un nuovo partito, quello della Fratellanza Musulmana, guidato da un certo Mohammed Ben Abbès. Dopo essere andato al ballottaggio con Marine Le Pen, è quest'ultimo a vincere le elezioni, e a imporre immediatamente dei cambiamenti drastici alla società, cambiamenti dai quali anche il protagonista, un professore universitario sui quaranta che insegna alla Sorbonne, viene investito. Sotto l'influsso del nuovo rettore dell'Università, un vecchio sostenitore dei cosiddetti 'movimenti identitari' francesi, questi compie un processo di ripensamento delle proprie convinzioni, inizialmente contrarie: ai suoi occhi, i primi decreti del nuovo governo nei quali è facile scorgere una mentalità biecamente maschilista, e che riducono la libertà delle donne e in particolare delle studentesse (tra le quali il professore trova abitualmente le sue amanti), appaiono come inaccettabili anche per motivi tutt'altro ideologici e soprattutto di convenienza sessuale. Tuttavia, dopo aver compiuto una fuga dall'Università e dalla città di Parigi per ripercorrere le orme dello scrittore decadentista Huysmans che nella fase finale della sua vita era entrato in un convento

benedettino, nel finale del romanzo vediamo il professore in procinto di convertirsi all'islam, nella convinzione di iniziare una nuova vita attraverso questo atto di 'sottomissione' (e ricordiamo che è questo il significato della parola 'islàm', oltre che titolo, anche, del provocatorio cortometraggio del regista nederlandese Theo Van Gogh, ucciso nel 2004 in un attentato islamista).

La televisione, in questo romanzo la cui uscita, il 7 gennaio 2015, è stata drammaticamente legata all'attacco terroristico alla redazione del settimanale satirico *Charlie Hebdo*, certamente non conosce un'estensione tematica paragonabile a quella che si osserva nei testi dei due autori italiani. Tuttavia, colpisce la presenza di questo 'vecchio' medium in una storia ambientata nel 2022, per di più perché in essa il televisore viene costantemente interrogato come una sorta di oracolo, da parte del protagonista-narratore (a casa sua, in visita da amici, in viaggio), mentre altri mass media passano decisamente in secondo piano. È la fruizione della televisione a costituire il vero contrappunto alla sua vita professionale, così come a quella intima. Basti citare un esempio tra i tanti presenti nel testo:

Il mio pomeriggio di esercitazione fu sfibrante, i dottorandi nell'insieme erano sfibranti, mentre loro cominciavano a trovarci un senso io avevo smesso da un pezzo, a parte scegliere il piatto indiano (Chicken Biryani? Chicken Tikka Masala? Chicken Rogan Josh?) che la sera avrei messo a scaldare nel microonde mentre guardavo il dibattito politico su France 2. Quella sera c'era la candidata del Fronte nazionale. (Houellebecq 2015: 32)

Nel suo tentativo di aggiornarsi circa lo sviluppo della campagna elettorale e delle elezioni in corso, il protagonista, inoltre, ricorre preferibilmente e quasi ossessivamente al canale digitale francese di notizie iTélé, e non all'internet. È la televisione la sua finestra sul mondo, e nel racconto in prima persona si registrano tutte le variazioni del flusso di notizie che passa attraverso questa finestra. Così, durante il suo viaggio di fuga da Parigi, nei giorni delle elezioni, il contatto con l'attualità avviene tramite la tv fruita in albergo, tra l'altro lottando con i problemi di ricezione, e nei luoghi pubblici, dove però i televisori sono sintonizzati su canali che non offrono notizie utili («Al Café de Sports la clientela era scarsa, e la curiosità per l'attualità politica sembrava essersi spenta, il televisore in fondo alla sala era sintonizzato su Télé Monte-Carlo», *ivi*: 121). Allo stesso tempo, i media più tradizionali come la tv e la stampa vengono rappresentati come palcoscenici fin troppo aperti ad una campagna politica delirante, come

mezzi di informazione che, pur di mantenere l'apparenza della ragionevolezza e dell'equilibrio, manipolano dati e sminuiscono i fatti di cronaca che nello 'storyworld' di Houellebecq porteranno la Francia ad un cambiamento identitario radicale. La televisione francese, in *Sottomissione*, è difatti espressione, per il suo autore, dei paradossi di una cultura democratica, che non solo permetterebbe ma che, anzi, favorirebbe l'ascesa di una forza antidemocratica, per di più di stampo islamico. Una televisione che, usando un linguaggio 'politicamente corretto' e rimanendo ancorata a idee politiche tradizionaliste, è tuttavia il primo mezzo di comunicazione di massa a rimanere bloccato, vittima di un sistema che essa avrebbe, nella logica dello 'storyworld', mantenuto in vita:

La brutale implosione del sistema di opposizione binario centrosinistra/centrodestra, che strutturava da tempo immemore la vita politica francese, aveva inizialmente sprofondato l'insieme dei media in uno stato di stupore al limite dell'afasia. Si era potuto vedere l'infelice Christophe Barbier, con la sciarpa a mezz'asta, trascinarsi miseramente da uno studio televisivo all'altro, incapace di commentare una mutazione storica che non aveva previsto – che nessuno, a dire il vero aveva previsto. (172)

Il riferimento ad un giornalista realmente esistente come Christophe Barbier – direttore del settimanale *L'Express* dalle idee liberali e 'di sinistra' – non è l'unico rimando sarcastico alla realtà dei media francesi, non è l'unico passaggio all'insegna della 'faction', la mescolanza tra 'facts' e 'fiction'. Ve ne sono diversi altri, come quando la voce narrante si dilunga su Marine Le Pen e sul tentativo della leader di Front National, dopo il fallimento elettorale del 2017, di «emulare la rispettabilità arcigna» della cancelliera tedesca Angela Merkel, oltre che sulla voce sul suo conto «che i suoi discorsi fossero scritti da Renaud Camus» (96). In realtà, quest'ultima battuta, pur nella sua valenza ironica sul conto della destra xenofoba francese (che, ricordiamo, nel 2017 perdette realmente le elezioni), va presa molto sul serio, e potrebbe fornire lo spunto per ulteriori approfondimenti critici: il romanzo di Houellebecq, infatti, deve essere letto anche e soprattutto sullo sfondo del dibattito, molto acceso in Francia, circa un paventato 'grand remplacement', una 'sostituzione etnica' che porterebbe alla sparizione il popolo francese e la popolazione europea nel suo insieme: una tesi reazionaria e cospirazionista formulata dallo stesso Renaud Camus nel suo omonimo libro del 2011, e riutilizzata variamente dalla

destra francese come argomento contro l'immigrazione e contro la componente africana e musulmana della società francese.

Anche in Siti, i riferimenti a personaggi (televisivi e non) realmente esistenti sono assai frequenti, e del resto in linea con la già citata strategia autofinzionale da lui adottata nella trilogia, ma anche oltre. Ed è interessante osservare che il narcisismo oltranzista di cui tale strategia si fa espressione sia lo stesso che si riscontra nella forma che assume la fruizione televisiva da parte del Siti-personaggio (o sosia, per riprendere un termine usato da Alberto Casadei nel suo saggio del 2007: un Siti-sosia la cui condizione è permanentemente condizionata dalla «presenza di una semiosfera fatta di falsi oggetti del desiderio, di surrogati, di sostituti», 260). Il Walter di *Troppi paradisi*, infatti, sembra contemplare se stesso nello schermo televisivo, come in uno specchio tanto seducente proprio in quanto esso non riflette un'immagine veritiera del sé telespettatore, bensì le immagini di tanti altro da sé, desiderabili e dalla bellezza 'eccessiva', esposta come merce. È nella fruizione della tv che si traduce quel desiderio per la "magnifica merce", così centrale nella poetica sitiana e che assume una forma quasi dolorosa – di un dolore erotico-sessuale – nel momento in cui, al termine del primo capitolo, sul video appare il culturista Marcello. Il desiderio per Marcello, personaggio simbolo e feticcio, spingerà poi il Siti-sosia ad andare oltre, ad oltrepassare quello schermo-specchio guidato dall'ancora fidanzato Sergio: così, egli potrà accedere a quel paese delle meraviglie (o 'paradiso', appunto) dove la bellezza plastificata dei corpi altrui può far dimenticare il disfacimento del proprio:

Nelle astronavi dei telefilm, gli uomini dell'equipaggio si allungano in ectoplasmi prima di annullarsi nel teletrasporto; il mio corpo si deforma sotto la pressione di Sergio, esce dal guscio come una lumaca ardimentosa. La sua televisione è la mia avventura: il circo del mondo mediatizzato, di cui mi accontentavo come spettatore, lui mi invita a conoscerlo dall'altra parte del vetro – ed è come quando, a tre anni, ho varcato per la prima volta da solo la soglia di casa; o come quando, a quindici, ho lasciato il paese per spingermi in città. (2015: 77-78)

A ben vedere, il desiderio di uscire fuori da sé, in un'avventura di inedita iniziazione, e di fondersi con il mondo della televisione, in Siti non è solo espressione di una poetica-nevrosi molto personale, ma appare anche nella sua valenza sociologica, come la traduzione del teorema macluhaniano secondo il quale la televisione è medium freddo

che stimola all'interazione, che 'tira dentro' il proprio spettatore (più di quanto non lo faccia il cinema, e al di là di sperimentazioni alla Woody Allen). Un medium che con i suoi programmi di entertainment riesce a «mettere d'accordo tutti» (73) – come nella scurrile scena in cui la famiglia proletaria modenese si unisce con il figlio professore e il suo fidanzato romano davanti a *Beato tra le donne* – e che non concede più a nessuno di essere solo con se stesso⁵. E ancora: quel che è in gioco, nel rapporto del Siti-sosia con la tv, è il rapporto di Siti-autore con la realtà e la formulazione di un'estetica del romanzo che assimila la logica dello 'storytelling' televisivo, pur concedendo alla parola letteraria un maggiore potenziale critico:

Anche nei miei romanzi è impossibile, come nella 'estetica del flusso' dell'infotainment, distinguere tra realtà e fiction. Insomma, sono coinvolti nell'errore ma per costringere l'attenzione a fissarsi sull'origine dell'errore: che tipo di conoscenza è la nostra quando annulliamo la distinzione tra vero e finto? [...] Nell'estetica dell'infotainment, la mancata distinzione tra vero e finto conduce a una 'ubriacatura passiva' dello spettatore-ascoltatore; nell'incertezza voluta dal romanzo, invece, è invitato a mettere in discussione (attivamente!) il proprio identificarsi con i personaggi della storia. (Siti 2011)

Se in Siti il consumo della tv, quindi, è il nodo attraverso cui passa un intero fascio di fili tematici, apparendo in *Troppi Paradisi* nelle sue valenze narcisistico-erotiche e nel paradosso di un sarcasmo gioioso, in Scurati, invece, esso prende la forma di una nevrosi che modificherà i comportamenti non solo del singolo protagonista, bensì dell'intera collettività. Ne *Il bambino che sognava la fine del mondo*, infatti, la fruizione della televisione e degli altri media non è rappresentata come un fatto familiare o privato, ma come una pratica collettiva responsabile del malessere psichico dell'individuo (emblematica al riguardo il racconto intercalato degli incubi del Bambino) nonché della reazione paranoica dell'intera cittadinanza bergamasca. Identificando i contenuti televisivi in primo luogo non con l'informazione e la propaganda politica (come in Houellebecq), né con i reality show (come in Siti), bensì con la cronaca, nel romanzo di Scurati viene sviluppata sul piano tematico e semantico l'idea che la realtà sia manipolata dalla tv, che essa sia un 'moderno untore' che fa da filtro

⁵ L'analisi sociologica espressa da Siti nel suo romanzo, sotto questi ultimi aspetti si trova ben in linea con le teorie di una studiosa come Milly Buonanno (vedi in particolare Buonanno 2008).

per un 'Male' metafisico; l'idea che l'Apocalisse trovi i suoi cavalieri nell'"infotainment" delle reti locali oltre che in quelle nazionali private, tutte focalizzate sulla cronaca di fatti scabrosi:

Nessuno, però, prima del 17 gennaio avrebbe potuto giurare che quelle stranezze, che quell'imprecisato malessere avvertito da molti, non si dovessero a fenomeni naturali, a cose come il buco nell'ozono, il global warming, allo stordimento provocato da queste inguaribili due linee di febbre che tanto, oramai, i virus parainfluenzali sono in circolo dodici mesi l'anno, che tanto, oramai, l'influenza non è più un male di stagione... Adesso, invece, il Male era una certezza. Adesso dopo il telegiornale delle 20,00, a Bergamo la Malvagità del Mondo, fino al giorno prima oscura, brillava di una translucida evidenza. (Scurati 2015: 140)

Alternando una narrazione con focalizzazione zero con porzioni di testo in cui la prospettiva adottata è con più evidenza quella dell'io narrante, il racconto in questo caso mantiene un'ambiguità che ben emerge dal passaggio qui riportato: pur mostrando gli effetti deleteri della presenza pervasiva e manipolatoria dei mass media, il discorso si impregna esso stesso di metafore mistificatorie (a cominciare da quella del "Male" e della "Malvagità del Mondo", sempre con maiuscola), rinunciando quindi in definitiva al potere chiarificatore della componente sociologico-saggistica che comunque sembra collocarsi alla base del testo, così come di tutta la produzione narrativa di Scurati. Alla stessa stregua del protagonista de *Il bambino che sognava la fine del mondo*, che all'inizio è osservatore critico delle vicende che scuotono la città dove vive, ma che poi mostra la sua fragilità e la sua arrendevolezza lasciandosi infestare da quello stesso morbo della cronaca, a tal punto da credere di essere lui il colpevole degli abusi perpetrati sulla prima delle presunte vittime, anche il discorso narrativo mostra la sua fragilità sul piano critico: sembra inevitabile la conclusione da esso sollecitata che non esista più un linguaggio al di fuori di quello della cronaca, al di fuori della violenza simbolica perpetrata da un giornalismo televisivo che fomenta delle paranoie collettive, monetizzando lo svisceramento di delitti e la creazione di gogne mediatiche. Il contagio con quel 'Male' è, appunto, inevitabile: a nulla vale la capacità d'analisi del professore di Linguaggi della televisione, in questo romanzo, se la sola fruizione della tv, nonché la moltiplicazione delle paranoie genitoriali tramite l'uso di una serie di altri schermi, fa passare il virus della paura, di sé e dell'Altro. E rinunciando all'acquisizione, nel racconto, della prospettiva più stabile

e serena pur maturata dal protagonista e io narrante alla fine della storia, il messaggio del testo appare assai perentorio: sarà attraverso *Matrix* di Mentana che giungerà la fine del mondo.

'Kulturkritik' e metaforfosi dell'intellettuale

Arrivati a questo punto, è bene riprendere le nostre domande iniziali, spingendoci un po' oltre nell'interpretazione dei testi, in una prospettiva finalmente comparativa: qual è, quindi, il significato di questo ritorno della televisione, nei romanzi in questione? Qual è il 'fil rouge' che pervade tutti e tre, legando in un discorso comune i loro autori, pur nelle evidenti differenze di linguaggio, generazionali e di poetica, pur nelle loro differenti connotazioni politiche (Scurati, soffusamente di sinistra; Siti, disincantato fino al cinismo e apolitico, morbosamente affascinato dal mito, anch'esso televisivo, di Berlusconi⁶; e infine Houellebecq, rappresentante della cosiddetta cultura, francese, di destra e/o reazionaria)? Intanto, stupisce, ma non troppo, trovare al centro di tutti e tre i romanzi degli intellettuali, nella fattispecie dei docenti universitari: nel più giovane Scurati, l'io narrante proviene da studi letterari ma insegna – significativamente perché materia più spendibile nell'Accademia 'riformata' – Linguaggi della televisione; in Siti, siamo di fronte ad un Siti-personaggio che è docente di letteratura italiana presso l'Università di Pisa, come lo è stato il suo autore per diversi anni; l'io narrante di Houellebecq, come abbiamo visto, insegna letteratura francese alla Sorbonne ed è studioso di Huysmans, sul quale ha pubblicato il suo unico libro. Evidentemente, in tutti e tre i casi siamo quindi di fronte a dei rappresentanti della cultura umanistica, dell'istruzione di livello superiore... a dei baluardi, si potrebbe pensare, contro la cultura di massa e le sue derive. E invece, nei romanzi in questione, questi stessi personaggi non brandiscono libri per frenare tale deriva. Anzi, essi sono incuriositi, e morbosamente attratti, dai simboli della cultura di massa, fino a lasciarsene assorbire totalmente (nel caso di Siti, ma anche di Scurati), oppure rimanendone dei consumatori apatici (in Houellebecq). I libri, e la cultura in generale, nei tre romanzi in questione, non vengono né branditi contro il sistema soverchiante della comunicazione di massa, incarnata dalla tv ma anche da altri media (specie in Scurati e in Houellebecq, mentre in Siti l'attenzione sulla

⁶ Si veda ad esempio il passaggio in *Troppi Paradisi* in cui si parla di Berlusconi come di un personaggio che è «al centro del più grande esperimento della storia mondiale», e che può vantarsi del fatto di essere stato musealizzato già da vivo (Siti 2015: 140-141).

televisione è capillare ed esclusiva), né questi stessi libri e la stessa cultura sono oggetto di minacce o di roghi (nemmeno nel romanzo distopico e fantapolitico di Houellebecq). Difatti, siamo confrontati con dei protagonisti post- o neodecadentisti, simboli stanchi e decaduti dell'umanesimo occidentale, che passano la maggior parte del loro tempo davanti ad uno schermo, e non disdegnano escursioni nel web, specie ai fini di 'distrazioni' pornografiche. Tutti i tre sono insoddisfatti del loro lavoro, e la loro crisi personale – che si manifesta tra l'altro sul piano sessuale, sul quale nell'economia del racconto è comunque posto un forte accento, e nella constatazione di non volere e/o di non potere mai diventare padri – è il chiaro sintomo di una crisi della cultura, una crisi della civiltà.

Vale la pena, quindi, soffermarsi nei tre romanzi in questione su tale rinuncia alla più tradizionale rappresentazione del conflitto tra personaggi-emblema della sfera umanistica, e il medium televisivo, già simbolo canonico, come è stato detto, di poteri totalitari e di società eterodirette. Una rinuncia, questa, che è sicuramente funzionale alla critica culturale che esprime un'idea dell'Occidente – ma potremmo anche usare l'espressione 'società tardocapitalistiche' – all'insegna del dissolvimento dei suoi valori fondanti, di cui la cultura umanistica era un tempo considerata un (seppur non incrollabile) baluardo: una *Kulturkritik*⁷, dunque, che non è condotta in maniera dicotomica ed enfatizzando la diversità etica e valoriale tra gli attanti chiamati in causa (l'intellettuale umanista e la società), ma mostrando la simbiosi tra lo stesso mondo intellettuale e la società di massa (Siti e Scurati), da un lato, tra l'intellettuale e il potere dall'altro (Houellebecq). Per Siti, si potrebbe affermare in sintesi, la "mutazione antropologica" dalla quale Pasolini metteva in guardia gli italiani individuando nella tv il suo più grande responsabile⁸, è da tempo compiuta: attraverso lo "schiacciamento della irrealtà sulla realtà"⁹ praticato sistematicamente nei talk shows così come nei reality (in cui le persone invitate si

⁷ Piace l'uso del termine tedesco, qui, per la sua potenziale ambivalenza (particolarmente fertile in questo contesto): critica della cultura ovvero civiltà, ma anche (per ipotesi) critica della cultura come risultato di formazione e istruzione.

⁸ È forse superfluo ricordare qui l'ascendente di Pasolini su Siti, studioso e curatore della sua opera. Il concetto di "mutazione" o "rivoluzione antropologica" degli italiani attraversa gran parte dell'opera dello scrittore, poeta e regista, ma si veda in particolare l'articolo del 11 luglio 1974, dal titolo "Ampliamento del 'bozzetto' sulla rivoluzione antropologica in Italia", apparso sul *Corriere della sera* e poi pubblicato negli *Scritti corsari* (Pasolini 2009: 56-64).

convincono che la versione fittizia della loro vita, confezionata ad hoc dai cosiddetti 'autori' del programma, sia quella vera) e nell'esibita ipertrofia dei sentimenti veri-finti, si offre, secondo lo scrittore modenese, un *modus vivendi* che non può che condurre al progressivo "depotenziamento di ciò che è vitale" (*ibid.*), e alla perfetta confusione tra verità e finzione: una confusione e mescolanza del resto applicata, come abbiamo già visto, alla dimensione letteraria attraverso la scelta del genere autofinzionale. La trasformazione antropologica, in ciò, è circolare: la gente modella le proprie vite su quel che ha visto in televisione, e la vita già depotenziata viene ulteriormente devitalizzata, perché imitata. A ben vedere, il consumismo si configura quindi in maniera più inquietante e totalizzante di quanto non lo fosse finché il tema era quello del corpo (maschile) mercificato e delle ossessioni erotiche attorno ad esso; è la tv la macchina per consumare vite, e personaggi sitiani come PT (Personaggio Televisivo) sono le sacerdotesse di tale depauperamento cannibalesco. Sarà sufficiente il seguente passaggio testuale per documentare questo concetto:

«Madonna come sono figa», al Suo primo apparire sullo schermo in un abitino rosa-pesca; adulazioni ovvie dei presenti, anche sul coattume e sul «nun-se-pò-guardà» della rivale. Commozioni al primo nodo sentimentale, con correttivo di ironia («le mie zie sono in studio ma mi hanno detto Abbiamo deciso che piangiamo a casa, così veniamo già piante»). Poi però Lei si distraeva, tornava a parlare dell'aereo privato con cui l'agente-amante L'aveva trasportata in Israele, e sopra c'era anche un alto dirigente Rai. S'era acceso un piccolo scandalo, alcune primedonne di minore levatura avevano protestato, che la Rai facesse figlie e figliastre, ma l'aereo, Lei teneva a precisare, era stato pagato dall'agente e semmai era l'alto dirigente Rai che s'era scroccato un passaggio. [...] Lo scontro, col passare dei minuti, si stava palesemente risolvendo nel trionfo di Lei, la trasmissione dell'altra era una ciofeca al punto che Lei poteva permettersi generosità («quel povero ragazzo l'ho visto al casting e non era male, è irricognoscibile perché hanno voluto piersilvizzarlo»). (Siti 2015: 94-95)

⁹ L'espressione è stata usata dallo stesso Sito in una conferenza del 2014 tenuta presso l'Università di Losanna e moderata da Nicolò Scaffai (vedi <https://www.youtube.com/watch?v=SZ7IJ36RnNI>, ultimo accesso 30/05/2018)

Diversa, invece, la riflessione di Scurati circa il potere diffamatorio e stigmatizzante dei media, in questo suo romanzo che potrebbe per alcuni versi essere letto come seguito, nella letteratura del nuovo millennio, del celebre racconto di Heinrich Böll, *Die Verlorene Ehre der Katharina Blum* (1974), nel quale lo scrittore tedesco aveva attuato una radicale denuncia degli abusi perpetrati dalla *Boulevardpresse* tedesca. Per l'autore de *Il bambino che sognava la fine del mondo*, ma anche di saggi quali *La letteratura dell'inesperienza* (2006), che vanno letti in falsariga con l'intera produzione narrativa di Scurati, la critica delle dinamiche micidiali dei media è legata a doppio filo ad una riflessione sul regime confusivo tra realtà e finzione che caratterizzerebbe l'orizzonte della nostra esperienza, specie dopo eventi traumatici come quello dell'11 settembre 2001 («Stiamo in un mondo che comincia e finisce con la televisione», Scurati 2006: 55). Dopo quello spartiacque, la stessa letteratura non può più essere la stessa, visto che essa non può avere più delle radici nella Storia (come accadeva in grandi linee per la letteratura del Novecento). Per Scurati, la letteratura del nuovo millennio – e in ciò la sua analisi è molto vicina a quella di Daniele Giglioli, esposta nel saggio *Trauma senza trauma* (2011) – è una letteratura che deve fare i conti con la fine del tempo della Storia, al quale è subentrato definitivamente il tempo della Cronaca, specie di quella nera. All'interno di tale quadro, lo scrittore e l'intellettuale (se lo si può definire ancora tale) è costretto a contemplare, come l'io narrante del romanzo in questione, il potere pietrificante di questa nuova Medusa; potere il quale è ben legato alla paura dell'Altro, degli immigrati 'extracomunitari' sui quali i cittadini di Bergamo scaricano le proprie frustrazioni, che sono tra le principali cause dell'incapacità, e della mancanza di volontà, di discernere la verità dalla finzione, lo stereotipo dalla reale conoscenza del diverso. Come dimostra la citazione seguente, la dimensione privata e la visione del futuro dell'io narrante di Scurati è come infettata dagli eventi di cronaca e quindi dal trauma in lui indotto dal vissuto ('Erlebnis') altrui, amplificato dai media in un isterico 'Gerede' (come lo avrebbe definito Heidegger) fino a diventare discorso dominante e totalizzante:

«Sono incinta.» Martina ha depresso la forchetta, si è pulita la bocca con il tovagliolo di tela di fiandra, ha inspirato a fondo e lo ha detto: «Sono incinta». «Non è possibile.» Le ho risposto d'impulso, senza nemmeno chiedermi se la sua fosse una provocazione. Vado giù piatto, non conosco sfumature. «Dico sul serio, sono incinta», mi ripete lei, abbozzando un sorriso su cui si affaccia una piccola speranza in un esito felice, in un qualsiasi

volgare happy end. «Non può essere mio.» Lo dico contro ogni evidenza e contro ogni ragionevolezza, ma lo dico. Mi sovrasta la certezza dell'infertilità mia e di tutta la mia generazione. Lei ora si pietrifica. Scuote la testa. Si guarda attorno. Si arpiciona al tavolo. Ci manca solo che si stropicci gli occhi, come per risvegliarsi da un incubo. Poi, però, tenta ancora. Mi allunga una carezza, mi chiama per nome e mi dice: «Sono incinta. Aspetto un figlio tuo.» Inorridisco. L'idea nella natalità mi appare sacrilega. «Abortici.» Ecco, Le ho detto di abortire. È fatta. Mi sento sollevato. Un istante dopo mi rendo conto che per me ha parlato l'ossessione dei fatti di Bergamo. Non posso nemmeno concepire l'idea di un figlio. Il contagio del morbo ha trasformato ogni accadimento della mia vita, anche l'annuncio di Martina, in una notizia di cronaca nera. Vista da qui, la mia esistenza rimanente mi appare come una patologia inguaribile di lungo decorso. Ma è troppo tardi. Quando me ne accorgo, Martina se n'è già andata. Il suo posto a tavola ora è vuoto. (129-130)

Il protagonista di Houellebecq, infine, è un chiaro erede tardivo del decadentismo, e non a caso egli è studioso (solo ed esclusivamente) di Huysmans, interessandosi però in particolare della di lui biografia, e degli eventi che portarono lo scrittore francese, dopo *A rebours*, alla conversione al cattolicesimo. Anche quella dell'io narrante di Houellebecq è la storia di una nevrosi, di un individuo insofferente della società che lo circonda, e incapace di amare. Dopo il timore iniziale, da parte del protagonista, di vedere il suo mondo rovesciato ('à rebours', appunto), di dover rinunciare alla sua libertà di cittadino ma soprattutto di uomo, egli si abbandona al suo oscuro rancore contro la sinistra, una forza politica che secondo lui avrebbe fatto sprofondare i valori dell'Occidente in un abisso. E alla società colta e raffinata di Parigi, egli attribuisce le stesse eteroimmagini che tradizionalmente venivano associate, nell'immaginario europeo, alla civiltà musulmana: l'arrendevolezza, l'ambiguità etica e l'incapacità di mettere in atto un volontaristico *Willen zur Macht* (Said 1991). All'interno della cinica logica di salvezza che nello 'storyworld' di *Sottomissione* si farà gradualmente largo, sarà attraverso la conversione all'Islam che la società francese potrà recuperare i valori perduti quali la famiglia, la mascolinità (con il beneficio collaterale della poligamia), l'energia operativa. La 'sottomissione' del moderno Des Esseintes, dopo la lettura di un sottile libretto pubblicato dal nuovo rettore della Sorbonne (il convertito Rediger), in cui vengono illustrati i vantaggi dell'Islam, completa quindi la caricatura dell'intellettuale 'moderato' di un Occidente alla totale deriva, sotto la pressione di un 'mondo

musulmano' dipinto come nemico tanto più accanito quanto più egli si nasconde dietro la facciata della moderazione:

A furia di moine, smancerie e vergognosi strofinamenti dei progressisti, la chiesa cattolica era diventata incapace di opporsi alla decadenza dei costumi. Di rifiutare decisamente ed energicamente il matrimonio omosessuale, il diritto all'aborto e il lavoro delle donne. Bisognava arrendersi all'evidenza: giunta a un livello di decomposizione ripugnante, l'Europa occidentale non era più in grado di salvare se stessa – non più di quanto lo fosse stata la Roma del V secolo della nostra era. Il massiccio arrivo di popolazioni immigrate fedeli a una cultura tradizionale ancora modellata sulle gerarchie naturali, sulla sottomissione della donna e sul rispetto dovuto agli anziani, costituiva un'occasione storica per il riarmo morale e familiare dell'Europa, creava la possibilità di una nuova età dell'ora per il Vecchio Continente. Quelle popolazioni erano in certi casi cristiane; ma più spesso, bisognava riconoscerlo, erano musulmane. (233-234)

L'estremo nihilismo al quale sembrano approdare tutti e tre gli autori – attraverso i testi in questione e dando una 'forma' all'esperienza del particolare momento storico in cui stiamo vivendo – in Houellebecq assume, come si può notare 'guardando attraverso' la simulazione ironica così caratteristica della sua scrittura, un livello preoccupante di mistificazione della realtà e di ideologizzazione del discorso letterario. Nell'impossibilità di analizzare più in dettaglio quelle traiettorie di senso-non-senso che vi vengono innescate – come delle micce incendiarie da manipolare con molta cautela – non rimane quindi che spendere alcune parole conclusive sul senso della 'Kulturkritik' operata dall'autore francese come anche dai suoi colleghi italiani, in relazione al significato sul piano estetico ma anche etico del conflitto messo in scena: cultura umanistica vs. mondo mediatico, romanzo vs. televisione.

Per concludere: simbiosi televisive del romanzo... una letteratura in dissolvenza?

Un conflitto che 'in realtà' non si configura come scontro, si deve nuovamente specificare: perché, difatti, la parola letteraria nei tre autori è parola deletterarizzata, parola mediatizzata, parola ibridizzata, non solo da un'infinità di linguaggi specialistici e in primo luogo dal 'sociologese', ma appunto dal linguaggio-entertainment. L'estetica che

anima tutti e tre gli esperimenti di tematizzazione della tv, è essa stessa un'estetica televisiva, frutto di un "immaginario intermediale" (Montani 2010) e di una simbiosi tra due linguaggi tenuti a lungo separati, nel Novecento, anche perché il medium audiovisivo prediletto dalla letteratura, per più di un secolo, è stato senza dubbio il cinema. Difatti, come si è potuto constatare già dalle poche citazioni sopra riportate, la pagina di Walter Siti è (anche al di là di *Troppi paradisi*, si pensi in particolare all'altrettanto originale *Contagio*) una pagina ben ricettiva di gossip, quasi elettrizzata dal brusio di un teatro delle futilità. Su di essa i personaggi secondari si muovono come 'sceneggiati', liberi solo di produrre una sorta di ventriloquio (racchiuso in sprazzi di discorso diretto e spesso compresso tra parentesi), ma ben manipolati dal filo multiplo del discorso auctoriale e dell'io narrante; due figure, queste, miracolosamente fuse nell'io autofinzionale. Del resto, è lo stesso Siti a mettere in evidenza il cortocircuito tra realtà e reality che ormai condiziona la nostra percezione, a indicare nel morboso contagio tra l'autentico e l'inautentico la dimensione del nostro vivere, il cuore della contemporaneità. E quindi, se nella stessa vita è tutto 'come se' ci trovassimo in un talk show, in un reality oppure... in un video vietato ai minori, la letteratura, verso quale orizzonte potrà mai muoversi?

Mentre dunque lo stesso concetto di finzionalità letteraria, in Siti, è radicalmente messo in questione, in Scurati, più semplicemente, e simulando un 'entertainment' di prima serata (laddove al linguaggio sitiano si riserverebbe una fascia oraria fruita da pochi), la simbiosi è sul piano semantico, nella configurazione della parola letteraria come una sorta di carta assorbente per quella 'mentalità televisiva', ma si potrebbe anche dire stereotipata, che pur si vorrebbe denunciare: mentre il discorso finzionale appare critico nei confronti delle forme di semplificazione pregiudiziale e diffamatoria (spesso legate a finalità politiche) che vengono operate dai media, le strutture linguistico-retoriche dello stesso testo tradiscono una certa difficoltà nel pensare altrimenti¹⁰. Eppure, c'è anche dell'altro, ed è lì che la scrittura di Scurati svela allo stesso momento la propria simbiosi più riuscita con il medium tematizzato e il suo lato più commerciale (senza che ciò sia evidentemente un paradosso): si tratta della gestione del discorso narrativo alla stessa stregua dei contenuti televisivi che occupano un ruolo così importante nel plot, proprio perché esso con molta evidenza

¹⁰ Si veda ad esempio la descrizione del personaggio della maestra africana Mati Wangari, pesantemente stereotipata e ben legata a strutture imago tipiche di tipo fobico che orientano rappresentazione letteraria europea dell'Africa fino ai giorni nostri (cfr. Scurati 2009: 154-155).

«adotta la temporalità di cronaca come base della rappresentazione», per usare le parole di Fabrizio Scrivano (2016: 41). Nonostante il racconto adotti una temporalità ulteriore (il tempo verbale è al passato), la presa di coscienza finale del soggetto narrante non vi appare affatto assorbita: simulando con ciò la potenza sensazionalistica dello scorrere degli eventi, a mo' di cronaca appunto, nonostante l'uso del passato e rimarcandone la dimensione contagiosa e apocalittica, un romanzo come *Il bambino che sognava la fine del mondo* costringe, quindi, certamente a riflettere circa una ridefinizione dei confini del genere romanzesco; mostrando però anche la programmatica incongruenza di tale ridefinizione.

Il discorso su Houellebecq dovrebbe, infine, includere almeno un cenno ad altri suoi romanzi, e specie al più acclamato *Les Particules élémentaires* (1998), nel quale lo scrittore francese a ben vedere attua una sorta di 'zapping' tra il linguaggio letterario e quello scientifico (nella fattispecie fisico e medico), in un automatismo del montaggio narrativo che difatti però nasconde a fatica la sua gratuità. Al di là di queste strategie, anche le pagine di *Soumission* testimoniano un alto livello di assorbimento verso l'immaginario televisivo, produttore talvolta di metafore e similitudini assai efficaci (come quando, all'inizio del romanzo, una donna con cui il narratore esce e cena viene descritta come «un airone imbrattato di petrolio [...]» che aveva conservato «una maggiore capacità di muovere le ali» (2015: 18-19, corsivo nel testo). Nel complesso, però, e a differenza di Scurati, in Houellebecq non si osserva una 'sottomissione' alla logica mediatica all'insegna di una sua incongruente critica, e nemmeno vi si registrano i picchi creativi di una assai più ricca poetica della contraddizione, ironica e autoironica, che anima il lavoro narrativo di Siti. La 'sottomissione' di Houellebecq, il quale in realtà si scaglia proprio contro quella presunta 'political correctness' che animerebbe i contenuti informativi della televisione francese, è un'altra. È l'arrendevolezza dell'intellettuale, non certamente di fronte all'incedere vittorioso dell'islam, ma di fronte ai Gog e Magog di un discorso mistificatorio che in definitiva fa comodo alle forze più bieche e negative della società, sullo sfondo della disperata e allo stesso tempo narcisistica convinzione, questa volta dell'autore, di essere ormai un personaggio culturale (PC, non PT come scrive Siti), e di interessare il pubblico per motivi che vanno ben al di là della scrittura letteraria.

Nonostante gli elementi di originalità insiti in questo mescolare fiction e 'faction', in questo sperimentare degli stili iperbolici, in questo avventurarsi sulla strada dell'iperrealismo, tutti e tre i romanzi e le diverse 'mediapoetiche' che vi sono alla base fanno quindi sorgere un qualche dubbio circa l'efficacia delle rispettive operazioni, proprio e

soprattutto sullo sfondo dell'obiettivo ben dichiarato di una 'Kulturkritik', che pur si vorrebbe incisiva e comprensiva. Di certo, tutti e tre intendono, e in parte riescono, a scandalizzare i loro lettori, a 'épater le lecteur... bourgeois', attraverso la scelta dell'estrema esplicitezza nelle descrizioni delle scene di sesso, e nel parossismo della negatività che muove, appunto, il tema della decadenza dell'Occidente; riescono a stupire anche sul piano linguistico-stilistico, specie nel caso del polifonico Siti, che più degli altri fa leva sull'ironia, usando inoltre lo strumento retorico della "surdeterminazione" (Siti 2011) e della polivalenza semantica. Tuttavia, nei tre esempi qui analizzati si scorge una letteratura che affina sì le proprie armi, ma non per indirizzarle realmente verso il medium e il suo linguaggio preso 'di mira'. È una letteratura che, nella fase avanzata di simbiosi con quel medium, e presentando delle quasi compiaciute variazioni sul tema del nihilismo, si manifesta in definitiva come una "scrittura a perdere" (Ferroni 2010), come medium a fine programma e in dissolvenza.

Bibliografia

- Buonanno, Milly (ed.), *The Age of Television. Experiences and Theories*, Intellect, 2008.
- Böll, Heinrich, *Die Verlorene Ehre der Katharina Blum oder Wie Gewalt entsteht und wohin sie führen kann* (1974), tr. it. *L'onore perduto di Katharina Blum*, Torino, Einaudi, 2003.
- Bradbury, Ray, *Fahrenheit 451* (1953), tr. it. Milano, Mondadori, 1999.
- Camus, Renaud, *Le grand remplacement*, Paris, David Reinharc, 2011.
- Casadei, Alberto, "L'autobiografia e il desiderio in Walter Siti", *Stile e tradizione nel romanzo contemporanea*, Bologna, Il Mulino: 245-271.
- Domenichelli, Mario, "I temi e la letteratura europea", *Lecture e riflessioni critiche. Studi di Letterature Compare in onore di Remo Ceserani*, Domenichelli, Mario – Fasano, Pino – Lavagetto, Mario – Merola, Nicola (eds.), vol. I, Roma, Vecchiarelli editore, 2003: 125-143.
- Donnarumma, Raffaele, "Ipermodernità. Ipotesi per un congedo dal postmoderno", *Allegoria*, 64 (2011): 15-50.
- Id., *Ipermodernità, Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014.
- Eco, Umberto, "Tv: la trasparenza perduta" (1983), *Sette anni di desiderio*, Milano, Bompiani, 2000: 163-179.
- Ferroni, Giulio, *Scritture a perdere. La letteratura degli anni zero*, Bari, Laterza, 2010.
- Garroni, Emilio, *Estetica. Uno sguardo-attraverso*, Milano, Garzanti 1992.
- Giglioli, Daniele, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Roma, Quodlibet, 2011.
- Houellebecq, Michel, *Les Particules élémentaires* (1998), tr. it. *Le particelle elementari*, Milano, Bompiani, 1999.
- Id., *Soumission* (2015), tr. it. *Sottomissione*, Milano, Bompiani, 2015.
- Menduni, Enrico, *La grande accusata. La televisione nel romanzo e nel cinema*, Bologna, Archetipolibri, 2012.
- MacLuhan, Marshal, *Understanding Media: The Extensions of Man* (1964), tr. it. *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore, 1967.
- Mondello, Elisabetta, *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni novanta*, Milano, Il Saggiatore, 2007.
- Marchese, Lorenzo, "L'io possibile di Walter Siti", *Le parole e le cose*, 4 novembre 2014, <http://www.leparoleelecose.it/?p=16614>.
- Montani, Pietro, *L'immaginazione intermediale*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

- Orwell, George, *1984* (1949), tr. it. Milano, Mondadori, 2000.
Pala, Mauro, *Allegorie metropolitane*, Cagliari, CUEC, 2005.
Said, Edward, *Orientalismo* (1978), Torino, Bollati Boringhieri, 1991.
Pasolunghi, Pier Paolo, *Scritti corsari* (1975), Milano, Garzanti, 2009.
Scurati, Antonio, *La letteratura dell'inesperienza*, Milano, Bompiani, 2006.
Id., *Il bambino che sognava la fine del mondo*, Milano, Bompiani, 2009.
Siti, Walter, *Scuola di nudo*, Torino, Einaudi, 1994.
Id., *Un dolore normale*, Torino Einaudi, 1999.
Id., *La magnifica merce*, Torino, Einaudi, 2004.
Id., "Il 'recitar vivendo' del talk show televisivo", *Contemporanea. Rivista annuale di studi sulla letteratura e sulla comunicazione*, 3 (2005): 73-78.
Id., *Troppi paradisi*, Torino, Einaudi, 2006, poi: Milano, Rizzoli, 2015.
Id., "Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti" (1999), *Le parole e le cose*, 31 ottobre 2011, <http://www.leparoleelecose.it/?p=1704>.
Viti, Alessandro, "Per una critica tematica ermeneutica. Sul Dizionario dei temi letterari", *Allegoria*, 58 (2009), 98-109.

Sitografia

Treccani. *Enciclopedia delle Scienze sociali*, <http://www.treccani.it/>
Allegoria. Per uno studio materialistico della letteratura, <https://www.allegoriaonline.it/>

Filmografia

Van Gogh, Theo, *Submission*, cortometraggio (10'), Paesi Bassi, 2004.

L'autrice

Nora Moll

Ricercatrice e docente di Letteratura comparata presso l'Università Telematica Internazionale Uninettuno, insegna inoltre Letteratura italiana contemporanea e Letteratura e cultura tedesca contemporanea alla SSML "Carlo Bo" di Roma. Tra le sue principali pubblicazioni: "Immagini dell'Altro: imagologia e studi interculturali", in Armando Gnisci (ed.), *Letteratura comparata* (2002), le monografie *Ulisse tra due mari. Riscritture novecentesche dell'Odissea nel Mediterraneo e nei Caraibi*

(2006), e *L'infinito sotto casa. Letteratura e transculturalità nell'Italia contemporanea* (2015). Insieme Franca Sinopoli ha di recente curato il volume *Interpretare l'immagine letteraria dell'alterità. Prospettive teoriche e critiche comparate* (2018).

Email: n.moll@uninettunouniversity.net

L'articolo

Data invio: 31/05/2018

Data accettazione: 30/10/2018

Data pubblicazione: 30/11/2018

Come citare questo articolo

Moll, Nora, "Il medium televisivo come mezzo di 'Kulturkritik': metamorfosi e simbiosi nel romanzo europeo del secolo XXI", *Schermi. Rappresentazioni, immagini, transmedialità*, Eds. F. Agamennoni, M. Rima, S. Tani, *Between*, VIII.16 (2018), <http://www.betweenjournal.it/>