

## NEO-PAREMIOLOGIA POP NELLA LETTERATURA GENERAZIONALE DEGLI ANNI NOVANTA

ALBERTO CARLI  
UNIVERSITÀ DEL MOLISE

**Abstract** – In the last decade of the 20th Century, the rapid development of communication, electronics and information technology decisively impacted on parts of the generational Italian literature. In the first half of the decade, logos, brands, TV catchphrases, advertising jingles, TV theme songs and all TV narratives were assimilated by generational literature. In the second half of the decade, on the other hand, the extra-literary audiovisual narratives are no longer merely mentioned in the texts, but it is the text itself that mimics their times, spaces and contents, giving rise to a "televisualised" literature, as also recalled by Enrico Brizzi in 1999. In both cases, punctual references to slogans, television calambours, characterising idioms borrowed from the small screen can be easily found. They enter into the everyday «sound del parlato» while the generational literature mimics their narrative gestures.

**Keywords:** Italian Contemporary Literature; Mass-Media; Generation X; Pop Culture.

Nell'ultimo decennio del secolo scorso, la sempre più marcata attenzione alle narrazioni extra-letterarie di carattere audiovisivo ha conferito un taglio significativo alla veste postmoderna della scrittura generazionale. Il «dato vistoso della quantità di romanzi e racconti pubblicati nel decennio, molti dei quali opere di esordienti» (Mondello 2004, p. 7), permette oggi, a trent'anni di distanza, alcune considerazioni.

Nelle loro opere d'esordio, pubblicate tra il 1991 e il 1994, Silvia Ballestra (*Compleanno dell'iguana*), Giuseppe Culicchia (*Tutti giù per terra*) ed Enrico Brizzi (*Jack Frusciante è uscito dal gruppo*) adottano scientemente strategie narrative discendenti dai tardi anni Settanta e dai primi anni Ottanta: i loro dichiarati maestri sono soprattutto Pier Vittorio Tondelli, Enrico Palandri; ma anche Andrea Pazienza, per quanto riguarda l'immaginario visuale. Alex. D, il protagonista di *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, legge però anche un fin troppo patinato Andrea De Carlo, citando *Due di due e Treno di panna*. Si mette così in luce lo strano binomio tra l'eredità, anche letteraria, degli anni Ottanta e un'evidente nostalgia per il Settantesimo bolognese («Pensavo che se avessi avuto quindici anni nel 1977, le cose, per me, sarebbero andate in maniera molto diversa» (Gaspodini 1999, p. 70),

rilasciava detto Brizzi; «terminata la lettura di *Due di due* dell'Andrea De Carlo quel matto aveva deciso [...] che nulla sarebbe più stato come prima» (Brizzi 1994, p. 10), scriveva lo stesso autore nel suo primo romanzo).

Brizzi dà vita, dunque, a un ibrido di tendenze narrative pregresse, rinnovate al presente, che si rivela molto interessante nell'individuazione di un'ideale linea adattiva della letteratura generazionale contemporanea attraverso i suoi gangli evolutivi. Di mezzo, già riconosciutissimo maestro nel far confluire linguaggi letterari ed extra-letterari nelle proprie pagine, c'è anche Alberto Mario Arbasino, che arriva agli scrittori esordienti nella prima metà del decennio soprattutto per tramite di Tondelli. Tuttavia, se gli Antò di Ballestra sono un ponte di collegamento tra i Cannibali ormai alle porte e i «libertini» dello scrittore di Correggio, rivisti in chiave grottesca, *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* e *Tutti giù per terra* non rappresentano una novità nel panorama letterario. La tendenza al ritorno di una narrativa generazionale di carattere identitario, già avviata nei tardi anni Settanta e offuscata a metà del decennio successivo, è di durata minima, come ogni sorta di ritorno all'ordine, che in questo caso è un ritorno rovesciato, quello di una spontaneità già non più interamente spontanea, accettata di buon grado dall'*establishment* culturale, anche perché in fondo già vista, sebbene ora rivisitata, e sostanzialmente inoffensiva. Poco dopo l'inizio di questa fase discendente, nella quale Brizzi e Culicchia rappresentano gli esecutori testamentari di un genere, prorompe sulla scena della letteratura giovane il *Pulp* all'italiana. Galeotto, fin dal prelievo del termine da una tassonomia letteraria straniera, è con ogni evidenza il film *Pulp Fiction*, di Quentin Tarantino, proiettato nelle sale cinematografiche italiane nel 1991. Il fuoco cova sotto la cenere e se il romanzo identitario lascia presto spazio alla narrativa dei Cannibali è anche perché «i lettori chiedono storie» e la richiesta di storie da parte di «un pubblico vasto, scolasticamente educato, socialmente stratificato» (Rosa 1999, p. 35) non si può certo limitare per un troppo esteso lasso di tempo al romanzo identitario, rivolgendosi invece all'interesse per vicende tali da soddisfare l'esigenza dell'inatteso. Inoltre, «come e più di prima, il grande intrattenimento riflette con immediatezza le attese maggioritarie dell'immaginario collettivo», affermava Spinazzola, aggiungendo che «a prevalere» era «il desiderio del godimento di emozioni forti» (Spinazzola 2021, p. 17). Per esempio, diversamente da quanto accade nella narrativa generazionale identitaria della prima metà degli anni Novanta, per i Cannibali (soprattutto a Niccolò Ammaniti e Aldo Nove, allora alle loro prime esperienze) l'elencazione di loghi, titoli cinematografici e televisivi, noti hit single del momento, pubblicità e fumetti non è fondamentale; non in modo diretto, almeno. La citazione, infatti, si fa soprattutto allusione, rimando, richiamo per il lettore competente. L'autore gli strizza l'occhio e chiede «mi hai capito? Sai di cosa parlo vero, anche se non lo nomino

esplicitamente?»).

Il tradimento del patto di Lejeune è dietro l'angolo, insomma, e a partire dal 1996 la scena cambia: non c'è più spazio per il racconto a specchio, nel quale lettori, protagonisti ed autori si confondono, né ce n'è per la narrazione di una quotidianità giovanile, ingenua o disillusa che sia. Non c'è più spazio per la quotidianità, in genere: a subentrare è invece una sua narrazione ipertrofica di metafore grottesche, di mostri nei quali gli autori lasciano germinare i semi di una crudeltà comica, carnevalesca, catartica e irriverente, che irride ai media, alla comunicazione di massa, all'ipnosi televisiva, pescando però a piene mani dallo stesso sistema di produzione culturale pop, cannibalizzandolo e metabolizzandolo in una forma narrativa talvolta mimetica di tempi e strutture narrative non espressamente letterarie. Pertanto, la citazione diretta di una marca o di un prodotto commerciale si fa tratto inquietante, talvolta disturbante, volta a denunciare la società delle merci attraverso gli stessi canali promozionali delle merci stesse. I riferimenti alla cultura giovanile televisiva e, più in generale, tutti i linguaggi narrativi extra-letterari passano da enti nominabili a strumenti narrativi plasmabili, adattabili al testo letterario nel segno della sua costruzione: è attraverso una transcodificazione opposta a quella più comune (dal racconto letterario al racconto per immagini) che si cerca di avvicinare, affrontare, comprendere, rigettare, narrare lo stesso sistema culturale che realizza i prodotti e l'ipnosi collettiva denunciata dai racconti di una antologia manifesto come *Gioventù cannibale*. Pertanto, le scritture dell'io corale identitario di Brizzi, Culicchia e Ballestra, *autofiction* a tutti gli effetti, si fanno poco più tardi, con i Cannibali di Einaudi, scritture dell'io mediatico e mediatizzato, nelle quali nascono nuovi modelli di confronto tra la vita e la sua rappresentazione.

Nella prima metà degli anni Novanta, però, la sterzata narrativa sulle vie accidentate del cannibalismo letterario ancora non c'è stata e, invece, «di romanzi di formazione alternativa ce ne sono proprio tanti [...]. Libri mandati a memoria da una generazione di giovani [...] che sentono sulla loro pelle il fallimento del modello anni '80 e l'inizio della crisi» (Stefanini 2018, p. 174). Per quanto riguarda il pubblico, infatti, va ricordato che allora una parte non esigua di giovani tra i venti e i trent'anni viveva una transizione culturale senza precedenti storici nella misura di un'iper-accelerazione del progresso tecnologico e comunicativo. I giovani degli anni Novanta, insomma, aspettano il nuovo millennio e lo fanno soprattutto alla luce piena del predominio linguistico, narrativo e culturale televisivo.

Indecisi tra la carta e l'«archivio elettronico» di Alex D., all'alba di Internet e calati talvolta in una dimensione di antagonismo giovanile tanto ben addomesticato da sembrare ancora indipendente – come capisce bene Walter, nel romanzo *Tutti giù per terra* – a molti la letteratura, soprattutto quella dei classici, sembra non bastare più per riconoscersi abitanti del

proprio tempo al presente e così l'alfabeto letterario, dove "alto" e "basso" confluivano fin dai tempi del già ricordato Arbasino, viene ulteriormente arricchito dalle nuove complessità delle narrazioni pop. Dalla musica, per esempio, che, sulla scorta del suggerimento di Tondelli (si pensi a *Rimini*, del 1985), tra *revival* e innovazione, negli anni Novanta, si fa chiave imprescindibile per la comprensione testuale della letterarietà giovanile identitaria. Altre influenze arrivano dal cinema: non soltanto da *Pulp Fiction*; ma anche da *Natural Born Killers*; *Clerks*, *Killing Zoe*, *L'odio*, *Leon*, *Trainspotting*, *Dal tramonto all'alba*. Ci sono poi i colori sempre più sgargianti dei palinsesti televisivi, quelli delle reti Fininvest soprattutto, che, dopo l'ascesa vertiginosa negli indici di gradimento degli italiani degli anni Ottanta, nei Novanta hanno ormai monopolizzato saldamente l'immaginario medio nazionale. Gli autori degli anni Novanta crescono nel decennio precedente e la semiosi audiovisuale allora dominante li determina e ne determina anche lo stile letterario.

Il processo dialogico tra letteratura e televisione era cominciato fin dagli anni Cinquanta, ma è nei primi anni Novanta che cresce quell'ambiente culturale fatto di «prime reti informatiche e miti di massa, proposte letterarie qualificate e TV "generalista"» nel quale si ritrovano scrittori e lettori. Entrambe le categorie ricavano da questa commistione «suggerimenti intellettuali a carattere primario, formativo, attraverso un incessante rimescolamento di [...] iconico e verbale, simultaneo e virtuale» (Pischedda 1998, p. 45). Basti pensare, a titolo d'esempio, che buona parte del successo incontrato in Italia dall'*Insostenibile leggerezza dell'essere* di Milan Kundera si deve a Roberto D'Agostino, che ne parla a *Quelli della notte* di Renzo Arbore, offrendo così una nuova forma di critica commerciale, plastificata e non specialistica, che però ha evidentemente effetto e che ha effetto proprio perché contenuta in un *format* televisivo allora all'avanguardia.

Sebbene già si intravedessero le crepe che avrebbero colmato la separazione tra ambiente televisivo e ambiente editoriale, il sistema consueto, negli anni Ottanta, reggeva ancora. Dieci anni dopo, se Internet è qualche cosa di semisconosciuto nelle case degli italiani e il dibattito sui rapporti fra letteratura e rete ancora alle sue origini, la relazione tra narrazione letteraria e narrazione televisiva si fa decisamente più matura e l'omologazione mediatica già prevista da Pier Paolo Pasolini sembrava arrivata a un punto apicale. Sosteneva Brizzi nel 1995:

La televisione o il videoclip, sono forme che la nostra generazione conosce dallo stesso momento in cui conosce i libri, da quando è nata, e di sicuro non può avere il distacco dei quarantenni che dicono che la televisione ha cambiato il nostro modo di vivere [...]. A volte il riverbero dell'informazione, del giornalismo, della lingua televisivizzata che sul momento dici "Be', mi piacciono i video di Mtv" è talmente normale per noi, così compresente, da

non costituire più neppure un problema (Gaspodini 1999, pp. 108 e 138).

È evidente qui lo sviluppo di quella «tensione sincretica-sinestetica fra i media» che già aveva cominciato a crescere «in modo eclatante nel cortocircuito del movimento del '68» (Ragone 2005, p. 73). Facendo riferimento in particolare alla televisione, si nota con facilità che la separazione tra narrazione letteraria e narrazione televisiva, o audiovisiva in genere, veniva meno perché i lettori non ne riconoscevano più l'esistenza e ad accorgersene per primo, tra gli editori, è Einaudi, che inaugura al momento giusto la collana *Stile Libero*:

L'elemento più creativo fu immaginare una collana con categorie merceologiche diverse da quelle con cui ancora oggi si immaginano e vendono i libri, e che vengono rispecchiati dalle classifiche. È raro che una collana tenga dentro tutto: era *Stile libero* che teneva insieme tutto (Papi 2019).

Questo «tutto» si muove con grande rapidità nell'ultimo scorcio del XX secolo e non a caso anche Simonetti ha recentemente fatto attenzione al tema della velocità e del movimento continuo in alcune significative prove letterarie di quel periodo. Accanto alla velocità va considerata anche l'estensione orizzontale di un approvvigionamento culturale determinante nell'impasto dell'amalgama letterario, come già sostenuto da Sinibaldi. L'impasto, infatti, dal punto di vista linguistico e, naturalmente, da quello più strettamente letterario, si arricchisce di prospettive che possono essere tanto vincenti – perché la letteratura se ne appropria – quanto pericolose, per via della minaccia avvertita da alcuni nei confronti dello statuto della letterarietà.

Non furono in pochi, infatti, a sostenere che la letteratura rischiava di farsi «non solo un linguaggio tra gli altri, ma uno dei meno capaci di intrattenere rapporti con la vita e la realtà davvero vissuta dagli uomini e le donne, di aggiungere qualcosa di decisivo all'esperienza e alle percezioni comuni del mondo» (Sinibaldi 1996, p. 50). In realtà, a interessare gli autori di *Gioventù cannibale* e di tante altre antologie simili, nella seconda metà degli anni Novanta, non era l'offerta di «qualcosa di decisivo» e nuovo rispetto alla percezione comune, semplicemente perché lo stesso concetto di percezione andava sempre più rarefacendosi. Nel momento della più radicale omologazione dell'immaginario collettivo nel segno del televisivo, il tentativo era semmai quello di offrire la percezione stessa, ricostruendola, così da intrattenere e spaventare, da ritrarre deformando, da scuotere il lettore più sprovveduto e permettere un risveglio dall'ipnosi massmediatica attraverso la sua denuncia.

Non si può concordare con Giulio Ferroni, quando celebra la condizione postuma della letteratura, né con Romano Luperini, che ravvisa nella narrativa generazionale di quegli anni la dissoluzione di ogni aura lirica.

Diversamente, invece, Gino Tellini afferma – e su questo si è d'accordo – che si tratta di una scrittura autodifensiva, che allenta la tensione della vita quotidiana attraverso una narrazione comico-grottesca ricca di rovesciamenti paradossali, comiche crudeltà beffarde, deformazioni del clima culturale di quel momento di passaggio tra Ventesimo e Ventunesimo secolo, per lenire un diffuso senso di smarrimento.

Quello testimoniato dalle pagine delle autrici e degli autori esordienti in quegli anni non è, dunque, il funerale della letterarietà: è, invece, un continuo fermento di assimilazione e dissimilazione di idee, modalità narrative, codici, dove la letteratura non si arrende alla maggiore popolarità dei linguaggi extra-letterari ma, semmai, giocando d'astuzia, vince la partita, integrando e adottando metri narrativi inusuali e addirittura prestandosi a sua volta ai media di massa, non più attraverso la transcodificazione di romanzi classici – come nel caso dei *Promessi sposi* diretti da Sandro Bolchi – o in appuntamenti riservati al pubblico dei lettori “forti”, ma in una crescente presenza di scrittori pronti a farsi abili divulgatori televisivi. Sul piccolo schermo, infatti, si realizzano le recensioni e le riflessioni di Alessandro Baricco, che nel 1994 conduce *Pickquick*, in prima serata sulla terza rete; in seconda serata, questa volta su Rai2, spopola la *non-fiction* televisivo-letteraria di Carlo Lucarelli, impegnato nel suo fortunato programma *Blu notte*. Se il riferimento al celebre romanzo di Dickens, insito nel titolo della trasmissione di Baricco, rimanda ai classici, per quanto riguarda Lucarelli il riferimento citazionistico del programma condotto dallo stesso scrittore parmense va al suo romanzo *Almost Blue*, pubblicato da Einaudi nel 1997. Se poi il titolo del programma si allaccia facilmente a quello del romanzo, in un calcolato gioco di specchi e richiami, il titolo dello stesso romanzo cita un celebre brano di Elvis Costello, poi ripreso da Chet Backer nel 1989. Ma, addirittura, sempre a proposito di *Blu notte* a generarsi è perfino una parodia del programma e del suo conduttore, interpretata da Fabio De Luigi tra i comici che animavano *Mai dire TV*, della Gialappa's Band, che può forse essere segnalata oggi come una delle massime macchine sforna modi di dire poi entrati nel linguaggio quotidiano di allora e altrettanto nella letteratura generazionale di carattere identitario. Lo stesso si può ricordare, e a maggior ragione, per le pubblicità: «du' gust is megl' che uan», recitato da un giovanissimo Stefano Accorsi sornione non è forse un esempio lampante di come uno *slogan* pubblicitario possa farsi proverbio postmoderno?

Bastano questi rapidi passaggi a mettere in primo piano la fittissima rete di rapporti tra letteratura, televisione, musica e, naturalmente le molte altre infiltrazioni pop nella narrativa «televisivizzata» (Gaspodini 1999, p. 138) e nella televisione impegnata a narrare la letteratura. Il discorso, però, prende le mosse dalla prima metà degli anni Novanta: sono i Brizzi, i Culicchia e le Ballestra, a mescolare riferimenti tratti dal linguaggio

televisivo, fatto di jingle, tormentoni, sigle, modi di dire che si diffondono attraverso il teleschermo. I titoli delle loro opere prima sono noti e già sono stati ricordati: libri iconici di un periodo, nel loro genere, quanto i cartoni animati, i fumetti, i dischi e i cd; quanto i videoclip, videogames e le sigle dei telefilm, le pubblicità. Ci sono, in questa scrittura identitaria degli anni Novanta, l'affanno e l'urgenza della riconoscibilità, spinte dal carburante dei neologismi gergali, forestierismi adattati, cultismi rovesciati nelle intenzioni (che si fanno comiche), mutuazioni dal televisivo e, a livello sintattico, dalla carrozzeria di costrutti iperbolici e ipotassi ricercata talvolta o, al contrario, più spesso, di un periodare strettamente paratattico. La lingua letteraria si fa ruvida talvolta, spesso diretta, genuina, ma senza dimenticare mai la rotta dello stile prescelto; altrove diventa invece artefatta e straniata o, in altri casi ancora, viene modulata sul parlato, con toni ironici e cadenze umoristiche, ammiccamenti al lettore e aderenza esistenziale dei personaggi a modelli culturali molto eterogenei e comunque condivisi. Il tutto, come già si è visto, passando per la nominazione frequente e diastratica di marchi, loghi e altri distintivi caratterizzanti, slang da teleschermo, espressi tutti per mezzo di una lingua poetica formale plasmata sulla quotidianità comunicativa informale, che contempla anche la cultura giovanile circostante fatta di interlocuzioni, modi di dire, mutuazioni dal linguaggio televisivo. Si rinnovano così ancora una volta le sorti letterarie del «parlato-scritto» (Nencioni 1983), che, naturalmente, nel contesto in analisi, ha molto a che vedere con la restituzione «sulla pagina, attraverso lo stile» del «sound del parlato» di Tondelli. Lo stesso scrittore che aveva affermato:

Ricordate sempre che quando vi mettete a scrivere state facendo i conti con un linguaggio fluido e magmatico che dovete voi stessi adattare alla vostra storia [...]. Il modo più semplice è scrivere come si parla (e questo è già in sé un fatto nuovo poiché la lingua cambia continuamente) ma non è il più facile (Tondelli 1985, pp. 40-41).

E Brizzi, attraverso le riflessioni di Alex D.:

«Basta sentire come parliamo» rifletteva fra sé quel roccioso. «Noialtri, per esempio, ci lanciamo in tutte quelle acrobazie sintattiche che non hanno ancora nulla del magnifico menefreghismo di chi sbaglia i congiuntivi senza complessi ... Il nostro gergo» rifletteva il vecchio Alex «riguarda soprattutto la sfera scolastico-masturbatoria, senza quel distacco da frequentatore di jazz club che io spero tanto riusciremo ad acquisire col tempo» (Brizzi 1994, p. 117).

Negli anni Novanta, comunque, la semiosi audiovisuale offerta dai media di massa diventa, attraverso un percorso che va dalla fine degli anni Settanta al periodo del quale ci si occupa qui, un vero e proprio stile letterario, fondativo

dell'impatto dei nuovi linguaggi della televisione sulla narrativa. La televisione propone modi di dire, intercalari, slogan che poi si ritrovano puntualmente nella letteratura identitaria, disseminati dai suoi autori meglio rappresentativi, che raccontano dall'interno della loro scrittura, anche a prescindere dai temi, una volontà di rappresentazione trans-narrativa e polisemica, in una tanto deformante quanto esaustiva raccolta di usi, costumi, modalità comunicative di allora e “quasi proverbi”.

Le pagine di *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* sono, per esempio, ricche di citazioni massmediatiche, di anglismi e conseguenti ibridi linguistici, di riferimenti non immediatamente comprensibili a chi non condivide l'età con l'autore e di allusioni scoperte o meno, dirette o indirette anche a «trasmissioni televisive» (Modello 2007, p. 10). Seguendo Arcangeli, poi, non si dimentica che quella di Brizzi è una lingua «colta e smalzata [...] e poi giocherellona e insofferente [...] dell'algida politezza come della grigia mediocritas», ma è anche una lingua letteraria «che sa di latino e di greco quel tanto che basta per chiedere in prestito qualche forma o qualche cultismo “ambientale” e volerli a un uso scherzoso [...] che ricorre, per il medesimo fine, alle lingue straniere moderne» (Arcangeli 2007, p. 119).

Quanto scritto da Arcangeli rimanda però a una diramazione pop inesplorata, che prova una volta di più la tenacia dell'influenza televisiva in ambito letterario. Pensando a un periodo come «illo si sentiva aperto e spontaneo come mai in vita sua» (Brizzi 1994, p. 20), la storpiatura del pronome latino potrebbe derivare dai tormentoni del cabarettista Francesco Salvi, allora molto popolare presso le emittenti Fininvest. «Saluto tutti tranne che *a illo*» era uno dei tanti *nonsense* con i quali il comico lombardo arricchiva il proprio umorismo sperimentale e surreale. E sono modi dire che entrano nel quotidiano giovanile con velocità massima, naturalmente. Poco dopo eccoli lì, in letteratura.

Si tratta allora, per quanto riguarda Brizzi, di una storpiatura di seconda mano, mutuata da uno *sketch* televisivo. Del resto, mai come negli anni Novanta la letterarietà si appropriò di un linguaggio quotidiano pesantemente trasformato, ma non necessariamente depauperato, da quello televisivo. Non soltanto nel romanzo di Brizzi il pronome «illo» alla Francesco Salvi si ripete, ma soprattutto ricorrono molti altri esempi simili. Dai primi anni Novanta, infatti, il consolidamento delle emittenti private, che proponevano palinsesti decisamente accattivanti, gli slogan pubblicitari, i ritornelli degli stacchi dei programmi di varietà, i siparietti di tanti comici oggi quasi dimenticati e addirittura le loro cadenze regionali infioravano da Nord a Sud i dialoghi degli italiani di ogni classe sociale al di là di ogni *status* economico e culturale. In un periodo nel quale gli intercalari e le battute proposte dal piccolo schermo si affiancavano alle massime e ai proverbi più noti, la letteratura non poteva che superare e armonizzare il fenomeno, come già



ricordato, inglobandolo e facendone il proprio nuovo luogo di interesse.

Bisogna però arrivare ancora una volta ad Aldo Nove, il primo Aldo Nove, quello cannibale, perché i proverbi della TV entrino nel racconto. Tralasciando qui *Woobinda* e *Super Woobinda*, ci si concentra sul racconto *Il mondo dell'amore*, contenuto nella *Prima antologia italiana dell'orrore estremo*, così come recita il sottotitolo della raccolta collettanea *Gioventù cannibale*, pubblicata per Einaudi nel 1996. Qui a farsi motto postmoderno benaugurale delle gite nel non luogo del centro commerciale da parte di due giovani quantomeno disadattati è la sigla iniziale di *OK il prezzo è giusto*, un notissimo quiz televisivo che fin dagli anni Ottanta aveva ottenuto il pieno apprezzamento del pubblico. L'archeologia televisiva recente ricorda la prima conduzione, quella di Gigi Sabani, ma nel racconto di Nove si rivede semmai Iva Zanicchi, che, dopo la morte di Sabani, era diventata la regina del programma:

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 compact. In macchina, io e Sergio facciamo sempre "Tàtta tàra tattà tatàtta!". Facciamo così come all'inizio di *Ok il prezzo è giusto*. Sempre (Nove 1996, p. 53).

La seconda parte del racconto si apre con un *incipit* identico, rimarcando per un verso la ripetitività della non vita nei non luoghi e, per l'altro, richiamando un dispositivo narrativo postmoderno dal retrogusto fortemente calviniano. Ancora una volta compare la Zanicchi e ancora una volta, l'io narrante non dimentica di informare il lettore del fatto che «in macchina, io e Sergio facciamo sempre "Tàtta tàra tattà tatàtta!". Facciamo così come all'inizio di *Ok il prezzo è giusto*» (Nove 1996, p. 55). Stessa ripresa ancora per quanto riguarda la terza parte, conclusiva, del racconto. Qui, a guardare bene, è anche il titolo stesso del programma televisivo a entrare nel narrato, perché i due protagonisti, acquistando una videocassetta pornografica, sono concordi che 12.000 lire sia «il prezzo giusto» per un erotismo solitario, ma condiviso. Il contenuto del videotape però non soddisfa:

Era meglio *OK il prezzo è giusto* [...]  
 – Tàtta tàra tattà tatàtta! –rispondo io danzando ogni volta con la carta igienica.  
 – Sergio prende a girare intorno per la stanza, sembra Prince pirla, è lì con il coso in mano, al buio, e grida: Tàtta tàra tattà tatàtta! (Nove 1996, p. 58)

Quasi danze tribali scandite da sonorità televisive.

In *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* la televisione però è rappresentata, invece, non come il male, ma più semplicemente come il totem ipnotico che instupidisce la famiglia del protagonista e non mancano nemmeno nelle posizioni successive dell'autore critiche, diffidenze e

allontanamenti manifesti dai prodotti televisivi, dei quali si denuncia un vacuo qualunquismo. Lo stesso vale anche per Giuseppe Culicchia, che denuncia apertamente lo scontro generazionale con un genitore appiattito su Telemike:

Telemike aveva fatto bene il suo lavoro. E non era che uno tra gli infiniti replicanti del Grande Fratello Televisivo Globale. Il controllo sociale si serviva dei mezzi di comunicazione di massa attraverso cose come il detersivo, le mountain-bike e i pannolini (Culicchia 2018, p. 69).

Nel romanzo di Brizzi, tutti i componenti della famiglia sono assorti «di fronte alle forzute vicende del Rocky IV» e il più preoccupante è anche in questo caso il *pater familias*, il Cancelliere:

Il Cancelliere, seminghiottito dalla poltrona e inutilmente sorridente, che accompagnava gli uppercut dello Stallone nano con battutine da sistema nervoso in pezzi e imitazioni, depressive, della voce robotica d'Ivan Drago (Brizzi 1994, p. 13).

Certo, Brizzi non lo scrive direttamente, ma il riferimento di poco successivo è a quel celebre «io ti spiezzo in due» minacciato dal palestratissimo pugile sovietico con il quale deve vedersela lo “stallone italiano” e che tanto andava di moda nel parlato quotidiano di allora come minaccia scherzosa.

La compresenza di codici genera una lingua letteraria diversa. Se però i genitori di Alex D. sono ipnotizzati dalla televisione, all'ipnosi, Alex e Aidi preferiscono la letteratura, che rappresenta la fune di lenzuola più adatta per evadere della normalità massificata nonché un rifugio romantico di prime condivisioni. Un rifugio mai isolato, però, dal sottofondo culturale diversamente letterario che permea il decennio. Non c'è nulla di cui stupirsi: sono titoli galleggianti nell'attualità pop della cultura giovanile, quelli ricordati dai due giovani innamorati di Brizzi, ed è la cultura mescolata di quegli anni che si fa simultaneamente luogo di proliferazione narrativa e che altrettanto, negli episodi vissuti dai due protagonisti, è il «rumore di fondo», di memoria calviniana, del quale la letteratura non può mai fare a meno.

**Bionota:** Alberto Carli è professore associato di Letteratura italiana contemporanea presso l'Università degli studi del Molise. Conservatore responsabile della Collezione Anatomica Paolo Gorini (Azienda Socio Sanitaria Territoriale di Lodi), i suoi interessi di ricerca si incontrano spesso tra letteratura, storia della medicina e delle scienze in genere, con particolare riferimento all'antropologia. Altrettanto sono luoghi di interesse e ricerca la letteratura generazionale contemporanea e la letteratura giovanile. Tra le sue pubblicazioni si ricordano: *Anatomie scapigliate. L'estetica della morte tra letteratura, arte e scienza* (2004), *Prima del «Corriere dei Piccoli»* (2007), *Paolo Gorini. La fiaba del mago di Lodi*

(2009), *L'ispettore di Mineo* (2011), *L'occhio e la voce. Pier Paolo Pasolini e Italo Calvino tra letteratura e antropologia* (2018).

**Recapito dell'autore:** [alberto.carli@unimol.it](mailto:alberto.carli@unimol.it).

## Riferimenti bibliografici

- Arcangeli Massimo 2007, *Giovani scrittori, scritture giovani. Ribelli, sognatori, cannibali, bad girls*, Carocci, Roma.
- Brizzi Enrico 2004, *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, Mondadori, Milano.
- Culicchia Giuseppe 2018, *Tutti giù per terra*, Einaudi, Torino.
- Ferroni Giulio 2010, *Dopo la fine. Una letteratura possibile*, Donzelli, Roma.
- Gaspodini Gabriella (a cura di) 1999, *La vita secondo Frusciante Jack. La prima autobiografia non autorizzata*, Transeuropa, Ancona.
- Luperini Romano 2005, *La fine del postmodernismo*, Guida, Napoli.
- Mondello Elisabetta (a cura di) 2004, *La narrativa italiana degli anni Novanta*, Meltemi, Roma.
- Mondello Elisabetta 2007, *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella letteratura degli anni Novanta*, Il Saggiatore, Milano.
- Nencioni Giovanni 1983, *Di scritto e parlato. Discorsi linguistici*, Zanichelli, Bologna.
- Nove Aldo 1996, *Il mondo dell'amore*. In AA.VV., *Gioventù cannibale. La prima antologia italiana dell'orrore estremo*, a cura di Daniele Brolli, Einaudi, Torino, pp. 53-62.
- Papi Giacomo 2016, *Storia di Stile Libero, che ha vent'anni*, <https://www.ilpost.it/2016/02/19/stile-libero-einaudi/> (ultima consultazione 14/08/2023).
- Pischedda Bruno 1998, *Postmoderni di terza generazione*. In Vittorio Spinazzola (a cura di), *Tirature 98. Una modernità da raccontare. La narrativa italiana degli anni Novanta*, Il Saggiatore, Milano, pp. 41-45.
- Ragone Giovanni 2005, *L'editoria in Italia. Storie e scenari per il XXI secolo*, Liguori, Napoli.
- Rosa Giovanna 1999, *Letteratura istituzionale. Il secolo della modernità prosastica*, <https://www.fondazionemondadori.it/tirature/tirature-99-i-libri-del-secolo-lettere-novecentesche-per-gli-anni-duemila/il-secolo-della-modernita-prosastica/> (ultima consultazione 09/10/2023).
- Simonetti Gianluigi 2018, *La cultura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Il Mulino, Bologna.
- Sinibaldi Marino 1996, *Pulp. La letteratura nell'era della simultaneità*, Donzelli, Roma.
- Spinazzola Vittorio 2012, *Un rinnovamento dal basso*. In Id., *Alte tirature. La grande narrativa d'intrattenimento italiana*, Il Saggiatore, Milano, pp. 7-20.
- Stefanini Simone 2018, *La bella nostalgia. Archeologia pop degli anni 80 e 90 in Italia*, Edizioni Bravagente Better Days, Milano.
- Tellini Gino 2003, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Bruno Mondadori, Milano.
- Tondelli Pier Vittorio 1985, *Scarti alla riscossa*. In «Linus» 28 [2], pp 38-41.