

ASPETTI PERTURBANTI, DIMENSIONI DISTOPICHE E VISIONI FANTASTICHE NELL'OPERA DI TOMMASO PINCIO

NICCOLÒ AMELII (Università 'G. D'Annunzio' di Chieti-Pescara)

Molti studiosi sono concordi nell'affermare che negli ultimi anni all'interno del panorama letterario italiano, in concomitanza con la fine progressiva del postmodernismo, si assista al cosiddetto 'ritorno alla realtà',¹ inteso, secondo le parole di Donnarumma, 'sia come recupero dei modi storici del realismo, passati attraverso la lezione modernista e, talvolta, persino postmoderna, sia come impegno degli intellettuali sui temi della vita civile'.² Parallelamente al recupero, sebbene in forme ibridate e problematizzate, di moduli realistici che informa buona parte della letteratura italiana ipercontemporanea,³ si assiste però anche al proliferare di nuove istanze e commistioni speculative di segno apparentemente opposto — marcatamente non-realistico o anti-realistico —⁴ basate sulla riattivazione di ostentate dinamiche proprie della narrativa di genere e sul riuso consapevole e attualizzante di stilemi fantastici, soprannaturali e fantascientifici, che dalla seconda metà del Novecento in poi hanno segnato profondamente l'immaginario culturale delle società occidentali.

L'emergere prepotente di romanzi che, sebbene tra loro eterogenei e altamente differenziati per scelte stilistiche e tematiche, possono essere riconducibili a quello che, in una prima ricognizione critica,⁵ è stato definito New Italian Weird (ma anche Nuovo Fantastico Italiano o, ancora, Novo

¹ Si veda il numero 57 di *Allegoria*, anno XX, gennaio/giugno 2008, interamente dedicato a quest'argomento.

² Raffaele Donnarumma, 'Introduzione', *Allegoria*, 57 (2008), pp. 7-8 (p. 7).

³ A tal proposito, Gianluigi Simonetti ha parlato di 'realismo dell'irrealtà'. Si veda G. Simonetti, 'Il realismo dell'irrealtà. Attraversare il postmoderno', *CoSMo. Comparative Studies in Modernism*, 1 (2012), pp. 113-20.

⁴ Marco Malvestio, 'New Italian Weird? Definizioni della letteratura italiana del soprannaturale nel nuovo millennio', *The Italianist*, 41/1 (2021), pp. 116-31 (p. 116).

⁵ Ricognizione critica nata e sviluppatasi prettamente sul web, mediante articoli, dibattiti e riflessioni che hanno interessato blog, riviste online e social network e che hanno visto protagonisti, in primis, scrittori, editor e giornalisti culturali. Da segnalare ovviamente l'attenzione crescente che il sistema editoriale — sia nelle sue ramificazioni mainstream che in quelle di nicchia — sta riservando a questo fenomeno di rinnovato interesse per narrazioni fantascientifiche, distopiche, gotiche, horror. Basti pensare alle proposte editoriali che negli ultimi anni hanno caratterizzato case editrici come il Saggiatore, Tunué (nella collana diretta da Vanni Santoni), Chiarelettere (nella collana

Sconcertante Italico)⁶ obbliga a una riflessione urgente non solo sui metodi espressivi e sulle strategie poetiche attraverso cui il romanzo italiano ipercontemporaneo rielabora il paradigma fantastico, ma anche sul significato che queste operazioni finzionali assumono in un contesto storico in cui la realtà che ci circonda non poggia più su basi interpretative ed epistemologiche solide, ma è diventata molteplice, composita e porosa.

Nucleo fondante di ogni riflessione teorica che si prefigga oggi di tentare una ricognizione ampia e profonda del fenomeno in atto è il termine *weird*, affermatosi in Italia sulla scia delle due antologie curate da Ann e Jeff VanderMeer — *The New Weird* (2008) e *The Weird: A Compendium of Strange and Dark Stories* (2011) — e, specialmente, del dibattito seguito alla pubblicazione dei testi di Mark Fisher.

Quest'ultimo, nel suo *The Weird and the Eerie* (2016) — pubblicato in Italia da Minimum Fax nel 2018 — partendo da un confronto semantico con il concetto freudiano di *unheimlich* (perturbante), afferma che 'la differenza più importante tra l'*unheimlich* da un lato e il *weird* e l'*erie* dall'altro, sta nel loro modo di trattare ciò che è strano'.⁷ Se, infatti, l'*unheimlich* 'riguarda lo strano all'interno del familiare, lo stranamente familiare, il familiare come strano — il modo in cui il mondo domestico non coincide con se stesso',⁸ il *weird* e l'*erie* 'muovono da una direzione opposta: ci permettono di osservare l'interno da una prospettiva esterna'.⁹

'Altrove', diretta da Michele Vaccari). Stanno emergendo, inoltre, numerose case editrici specializzate, come Hypnos, Acheron, Independent Legions. Per dare poi un'idea, necessariamente non esaustiva, di questo panorama narrativo ricco e frastagliato, che progressivamente va allargandosi negli anni, si possono citare in maniera paradigmatica, tra i tanti esempi possibili, i romanzi *Sirene* di Laura Pugno (Torino: Einaudi, 2007), *Uno in diviso* di Alcide Pierantozzi, (Matelica: Hacca, 2012), *Dalle rovine* di Luciano Funetta (Latina: Tunué, 2015), *La festa nera* di Violetta Bellocchio (Milano: Chiarelettere, 2018), *Remoria* di Valerio Mattioli (Roma: Minimum Fax, 2019), *Tundra* di Elena Giorgiana Mirabelli (Latina: Tunué, 2020), *Urla sempre, primavera* di Michele Vaccari (Milano: NN editore, 2021).

⁶ Faccio riferimento qui a quelle etichette apparse nell'articolo 'Tra fantasy, fantastico e weird: indagine sul "Novo Sconcertante Italico"', sbobinatura dei contributi dell'incontro 'Novo Sconcertante Italico. Ibridazioni tra fantastico e mainstream e i nuovi stilemi della letteratura contemporanea: dallo sdoganamento del fantasy al new weird', svoltosi a Firenze il 22 settembre 2018 nell'ambito della manifestazione 'Firenze Rivista'. Si veda Federico De Vita, 'Tra fantasy, fantastico e weird: indagine sul "Novo Sconcertante Italico"', *L'Indiscreto*, 5 novembre 2018, <<https://www.indiscreto.org/tra-fantasy-fantastico-e-weird-indagine-sul-novo-sconcertante-italico/>> [ultimo accesso il 10 febbraio 2022].

⁷ Mark Fisher, *The Weird and the Eerie. Lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo* (Roma: Minimum Fax, 2018), p. 9.

⁸ Fisher, *The Weird and the Eerie*, p. 9.

⁹ Ibidem, p. 10.

In realtà, come segnalato da Malvestio,¹⁰ il concetto di weird è tutt'altro che recente e può designare, allargando le griglie teoriche fisheriane, 'una forma di letteratura soprannaturale che si evolve e si distacca dalle forme e dai modi del gotico',¹¹ proiettandosi verso 'una dimensione cosmica e trascendente, ad altri piani della realtà'.¹² Più che definire una categoria o un preciso genere, allora, il weird può essere configurato come un modo narrativo, al pari del fantastico di marca todoroviana.

Ben distante dalle marcate derivazioni dell'horror e della fantascienza che caratterizzano il new weird anglosassone e nordamericano,¹³ il New weird italiano si innesta sulla vena carsica e frastagliata della letteratura fantastica italiana, condividendo con quest'ultima soprattutto una tensione al non-realistico che assurge, apparentemente in maniera paradossale, a strumento preferenziale per sondare, indagare, rispondere alle problematiche più rilevanti e urgenti del nostro presente, caricandosi di una valenza simbolica in grado di esorcizzare, almeno in parte, le nostre paure più recondite. Quest'esigenza contemporanea di confrontarsi, quasi ossessivamente, con la potenziale scomparsa della civiltà umana, almeno per come la conosciamo, si esplica nella consapevolezza narrativa che il mondo artificiale dell'uomo e quello naturale della terra siano a un passo dal collasso definitivo, irriscattabile, tangibile nei disastri di cui veniamo ogni giorno a conoscenza tramite telegiornali e web.

Il sentimento della fine del mondo — questa 'fine che non smette di finire' —¹⁴ è, allora, oggi quanto mai imminente e immanente, per rifarci a Kermode, attivo in ogni momento, e il catastrofismo normalizzato che definisce la dimensione primaria del nostro presente segnala pragmaticamente l'irreversibile 'scollamento tra evoluzione biologica e cultura',¹⁵ lo sfasamento tra risorse naturali e sviluppo industriale e tecnologico, gli accentuati disequilibri economici che caratterizzano tutte le società sviluppate e in via di sviluppo.

¹⁰ Malvestio, 'New Italian Weird', p. 121.

¹¹ Ivi.

¹² Ivi.

¹³ Vanni Santoni, 'Sentieri interrotti. Che fine ha fatto il romanzo metafisico in Italia?', *The Italian Review*, <<https://www.theitalianreview.com/il-romanzo-metafisico-resusciterà-la-narrativa-italiana/>> [ultimo accesso il 10 febbraio 2022].

¹⁴ Frank Kermode, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo* (Milano: Rizzoli, 1972), p. 18.

¹⁵ Mirko Lino, *L'apocalisse postmoderna tra letteratura e cinema. Catastrofi, oggetti, metropoli, corpi* (Firenze: Le Lettere, 2014), p. 7.

Uno degli autori che più rappresenta, seppur nella sua atipicità, quest'area eteroclita del campo letterario italiano degli ultimi decenni è Tommaso Pincio, scrittore eclettico la cui intera opera si presenta come macro-palimpsesto intermediale entro il quale la realtà del mondo presente e passato è costantemente fantasmagorizzata, posta in dialogo con le sue inattuate possibilità, attraverso processi di straniamento che spesso sovrappongono visionarie dimensioni spazio-temporali a figure storiche e a situazioni storicamente date, in un continuo lavoro immaginativo di manomissione delle coordinate mimetiche del reale.

L'esordio di Tommaso Pincio — pseudonimo di Marco Colapietro — avviene nel 1999, con la pubblicazione del romanzo *M.*, opera di marca scopertamente fantascientifica che molto — se non tutto — deve a *Blade Runner* (1982) di Ridley Scott, film che funge da puntuale intertesto per la costruzione dello scenario narrativo e dei motivi diegetici. Ambientato nel 1969 nella città di Neu-Berlin, *M.* si configura come una distopia ucronica in cui il passato è già futuro e il futuro è già passato, non solo perché le atmosfere futuristiche esacerbate proiettano le vicende in uno spazio temporale che contraddice la Storia per come la conosciamo, ma anche perché il narratore, in una delle frequenti inserzioni metalettiche (tanto care a Pincio), rivela al lettore di star componendo questo romanzo nel 1928 — ovvero cinque anni prima che Hitler diventi cancelliere del Reich. Nella fantasia romanzesca che innerva l'opera, pertanto, il Partito Nazionalsocialista non ha mai assunto il potere, non c'è stata nessuna Seconda guerra mondiale e la Repubblica di Weimar, di conseguenza, è ancora in piedi. In questa Berlino finzionalizzata, interamente ricoperta da un 'Grande Vetro'¹⁶ di duchampiana memoria, il cacciatore De Kaard (ricalcato sulla figura del poliziotto Rick Deckard di *Blade Runner*) è impegnato a scovare e successivamente a eliminare i cosiddetti 'stencil',¹⁷ umanoidi programmati sin dalla nascita per uccidere, tra le cui fila compare anche un ragazzino di sei anni che si chiama Tommaso Pincio e vive a Roma, che il protagonista ha l'incarico di eliminare la mattina del 22 giugno 1969. La presenza di un personaggio chiamato Tommaso Pincio genera uno 'strange loop',¹⁸ che Fisher cataloga come una delle possibili tipologie di 'effetto weird',¹⁹ perché produce una

¹⁶ Tommaso Pincio, *M.* (Napoli: Cronopio, 1999), p. 9.

¹⁷ Pincio, *M.*, p. 10.

¹⁸ Fisher, *The Weird and the Eerie*, p. 52.

¹⁹ Ivi.

spaesante commistione per cui ‘ciò che si dovrebbe trovare a un livello ontologicamente superiore compare a un livello inferiore’.²⁰

Nonostante Tommaso Pincio abbia in seguito preso le distanze dal suo romanzo d’esordio, *M.* è un’opera che contiene già *in nuce* molte delle caratteristiche narrative destinate a divenire poi costanti formali e tematiche dei futuri romanzi, come la sovrapposizione e l’intersezione costante di piani temporali differenti, l’assiduo citazionismo di marca postmoderna, gli inserti autobiografici più o meno mascherati, l’influenza preponderante delle arti visive e dell’immaginario distopico e fantascientifico nordamericano — sia letterario che cinematografico — nella costruzione romanzesca. Inoltre, seguendo l’acuta interpretazione di Elena Porciani, si può presumere che proprio dalla messa in scena di questo Tommaso Pincio-stencil — ‘un Essere-per-il-Futuro, un essere determinato e lineare, senza bivi, incroci, svincoli o rotatorie per l’inversione di marcia’ —²¹ si origini quella particolare e riconoscibile figura mitopoietica dell’anti-eroe, o meglio dell’‘a-eroe’,²² che abita tutti i romanzi di Pincio, secondo una coazione a ripetere che reitera di opera in opera la riproposizione di personaggi che ‘ci appaiono prefigurare e rfigurare la trama su cui è imperniato il proprio [di Pincio] spazio autobiografico’.²³ Anche il Jack Kerouac protagonista de *Lo spazio finito* e il Kurt Cobain che ritroviamo in *Un amore dell’altro mondo* sembrano condividere ‘un disorientamento che ci appare una variazione continua del mythos al centro dello spazio autobiografico: prosopopee postmoderne di un congenito “espatrio in patria”’.²⁴

Lo spazio finito, pubblicato nel 2000, è una biofiction eterodiegetica calata all’interno di una dimensione distopica nuovamente volta al passato, ai tanto mitizzati anni Cinquanta americani, qui estremizzati sino ad un ipotetico inverosimile scenario in cui la Coca-Cola Enterprise Inc., oltre a produrre l’omonima bibita, si occupa di gestire e finanziare rotte spaziali che solcano l’immensità dell’universo. La narrazione onnisciente si configura a mo’ di resoconto meta-storico di vicende finzionalizzate di personaggi centrali nell’immaginario collettivo di quel periodo, come Jack Kerouac, Neal Cassady, Marilyn Monroe, Arthur Miller, che vengono di fatto ‘spossessati delle

²⁰ Fisher, *The Weird and the Eerie*, p. 52.

²¹ Pincio, *M.*, p. 26.

²² Walter Pedullà, ‘L’amore ai tempi di Twin Peaks’, *Il Caffè illustrato*, 5 (2002); ora in Andrea Cortellessa, *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)* (Roma: L’Orma, 2014), p. 88.

²³ Elena Porciani, ‘L’autore che non era lui. La vita di Tommaso Pincio implicata dai suoi testi’, *Arabeschi*, 17 (2021), pp. 44-59 (p. 53).

²⁴ Porciani, ‘L’autore che non era lui’, p. 54.

rispettive identità',²⁵ per divenire persone normali, mantenendo però al fondo un germe, gradualmente emergente, della personalità enigmatica e del malessere esistenziale che li accomuna ai loro più celebri doppioni.

Pincio opera una sistematica falsificazione del dato storico, dunque, da un lato caricando le ambientazioni e le atmosfere narrate di proiezioni virtualmente distopiche, così come aveva fatto anche in *M.*, trasformando il passato in un'«archeologia futura»,²⁶ dall'altro manomettendo dall'interno l'identità dei suoi protagonisti, mescolando realtà e fantasia (appare, fugacemente, anche il giovane Holden), metaletteratura e fittizia ricostruzione storica.

Il motivo della falsificazione non è presente solamente nelle operazioni costitutive dell'elaborazione romanzesca, ma viene anche tematizzato mediante derive apparentemente complottistiche per cui il personaggio chiamato Jack Kerouac, spedito nello spazio dalla Coca-Cola Enterprise Inc. come controllore di orbite, arriva a sospettare, non vedendo dall'oblò della navicella alcuna stella intorno a lui, di essere, invece, all'interno di una scatola nera appositamente costruita, come se tutto fosse una gigantesca messinscena. Eppure, quando al suo orecchio giunge quello che lo stesso personaggio definisce il 'Mugolio del Tutto',²⁷ i dirigenti della Coca-Cola Enterprise Inc., tra cui campeggia anche Arthur Miller, vanno nel panico, corteggiando addirittura l'idea di non far rientrare Kerouac dalla missione, lasciandolo fluttuare in eterno nello spazio più oscuro. Il destino finale di sparizione che accomuna tutti i personaggi denuncia in filigrana il nucleo centrale dell'intera opera, un arabesco postmoderno compiuto intorno alla massa nera e implosa di un Vuoto, al contempo soggettivo e generazionale, storico e psicologico,²⁸ che attira e respinge, affascina e repelle, sino a diventare troppo espanso e calamitico per essere evitato. Dopo *M.*, *Lo spazio sfinito*, pubblicato significativamente alle soglie del ventunesimo secolo, è un romanzo 'in grado di ricapitolare il futuro nel momento in cui il futuro cominciava [...], un libro che ha intuito che

²⁵ Antonio Loreto, 'Narrazione e avvertenza. Lo sfinito nell'iperfinzione di Tommaso Pincio e l'infinito nell'autofinzione di Walter Siti', in F. Bondi, P. Gervasi, S. Pezzini, M. Urbaniak (a cura di), *2: Ricerche e riflessioni sul tema della coppia* (Lucca: Maria Pacini Fazzi Editore, 2016), pp. 199-212 (p. 203).

²⁶ Cortellessa, 'Introduzione', (a cura di), *La terra della prosa*, pp. 13-65 (p. 62).

²⁷ Pincio, *Lo spazio sfinito* (Roma: minimum fax, 2010), Kindle 1002.

²⁸ Cortellessa, 'Tommaso Pincio', (a cura di), *La terra della prosa*, pp. 69-70 (p. 70).

quando tutto è sfinito non resta altro da fare che accettare la dispersione, accoglierla, scrivere nella dispersione'.²⁹

Anche il romanzo *Un amore dell'altro mondo*, pubblicato nel 2002, può essere ascrivibile, con le giuste cautele, al genere della biofiction eterogedietica, qui problematizzata da una sistematica operazione di straniamento — finalizzata 'a sottrarre il testo a ogni possibile aspettativa documentaristica' —³⁰ ancora più accentuata rispetto allo *Spazio sfinito*. L'opera che, infatti, si presenta a prima vista, almeno secondo le indicazioni del paratesto (immagine in copertina ed epigrafe), come una biografia di Kurt Cobain, è invece il racconto della strana, surreale e, a tratti, insulsa vita di Homer B. Alienson, nato ad Aberdeen nello Stato di Washington, la stessa cittadina che ha dato i natali al cantante dei Nirvana.

Rinunciando coscientemente a ogni pretesa oggettivistica propria di una biografia canonica, Pincio opta per una prospettiva obliqua attraverso cui filtrare gli eventi narrati, mediante un personaggio principale e parallelamente secondario — Homer B. Alienson —, che al contempo pare essere una persona reale — prototipo dell'a-eroe pinciano: dissipato, pieno di ossessioni e di paure, asociale, tossicodipendente, afflitto da paranoie e inedia — e l'amico immaginario di Kurt Cobain, Boda. Pur pagando nuovamente pegno al suo debole per gli eroi maledetti (come De Kaard, Kerouac, Cassady), per la controcultura americana, per l'immaginario cinematografico dei B-movies (il protagonista è ossessionato dal film *L'invasione degli ultracorpi* di Don Siegel del 1956), Pincio libera questa volta il testo da componenti di marca distopica per operare, al contrario, una fantasmagorizzazione più profonda e sottile, che riguarda la stessa architettura diegetica del romanzo, basata su un articolato cortocircuito fondativo che rimane pressoché irrisolto sino allo scioglimento finale, infondendo nell'opera un'atmosfera di sospensione del giudizio che molto parrebbe avvicinarsi al concetto todoroviano di incertezza quale elemento marcatore del fantastico.

Il lettore, infatti, sa che risulta storicamente accertato che Cobain era convinto di avere un amico immaginario di nome Boda (il nome con cui, nel romanzo, il personaggio Kurt chiama Homer sin dal loro primo incontro), eppure non riesce a convincersi che il protagonista del romanzo non

²⁹ Giorgio Vasta, 'Da Tommaso Pincio variazioni sul vuoto', *il manifesto*, 7 gennaio 2011; ora in Cortellesa, *La terra della prosa*, p. 91.

³⁰ Porciani, 'Un corpo dell'altro mondo. Appunti su disfacimenti corporei, popular music e Tommaso Pincio', *Arabeschi*, 10 (2017), pp. 93-103 (p. 99).

rappresenti un'entità vera (vera all'interno del perimetro romanzesco, ovviamente). Per quanto i due, in determinati frangenti del romanzo, si avvicinino sino quasi a combaciare, resta sempre uno scarto minimo, un 'senso di non-correttezza',³¹ una doppia pista alienante che li allontana gradualmente.

Avendo introiettato plasticamente dentro di sé quella indistinzione tra realtà e fantasia, tra verità e immaginario, che informa coerentemente la struttura epistemologica dell'intero romanzo, Homer è destinato a divenire non solo una controfigura, ma anche un 'doppio difettoso e un io possibile non realizzato',³² uno stampo malriuscito dalla cui prospettiva è possibile costeggiare la vicenda depressiva di Kurt Cobain. Entrambi sprovvisti del 'dono di saper vivere', Kurt e Homer non reggono più il confronto serrato e logorante con una realtà per loro aliena, soprattutto quando scoprono che non esiste nessun amore dell'altro mondo, o che se esiste è sempre un amore immaginario, temporaneo, causa di lacerazioni ancora più dolorose. I due alter-ego, allora, condividono inevitabilmente lo stesso tragico destino e non possono che ricongiungersi nella morte, avvenuta a pochi giorni di distanza l'una dall'altra.

Cinacittà, pubblicato nel 2008, rappresenta, invece, una svolta nella produzione letteraria di Pincio perché è il primo romanzo ad essere scritto mediante una voce narrante omodiegetica, che introduce una più ispessita istanza autobiografica all'interno del testo. Inoltre, è anche il primo romanzo ambientato a Roma — sebbene, come vedremo, in una Roma desolata e trasfigurata —, che sarà poi lo sfondo anche dei successivi *Panorama* (2015) e *Il dono di saper vivere* (2018). Ritroviamo però all'interno del testo una rinnovata dimensione distopica,³³ destinata a entrare in collisione dialettica con un livello di realtà maggiormente referenziale.

In questa Roma parallela Pincio mette in scena un futuro non troppo lontano dal nostro presente, in cui la città, ormai preda di temperature elevatissime, è stata abbandonata dalla stragrande maggioranza dei suoi abitanti. Allo svuotamento della città è seguito un fenomeno migratorio e demografico opposto e complementare, ossia l'invasione da parte dei cinesi — considerati dal protagonista come i 'nuovi barbari' —,³⁴ gli unici che sembrano in grado di sopportare il clima

³¹ Fisher, *The Weird and the Eerie*, p. 17.

³² Riccardo Castellana, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido* (Roma: Carocci, 2019), p. 175.

³³ Mario Barenghi, rifacendosi a una definizione di Francesco Muzzioli, ha utilizzato la categoria di 'distopico dispotico' per definire il romanzo, riconducendolo 'alla linea totalitaria dell'utopia negativa'. Si veda Mario Barenghi, 'Oltre 1984: Tommaso Pincio e Michel Houellebecq', *La modernità letteraria*, 12 (2019), pp. 103-14, (p. 105).

³⁴ Pincio, *Cinacittà* (Torino: Einaudi, 2008), p. 6.

infernale provocato dallo shock climatico, riuscendo comunque a trarre profitto dai loro commerci reticolari. Il romanzo si configura come un lungo memoriale suddiviso in tre grandi filoni temporali. In quello principale, che corrisponde al presente della narrazione, l'io narrante, assecondando uno dei topoi caratterizzanti del genere noir, è già in carcere per un delitto efferato: l'assassino della giovane Yin. Contrariamente a molti suoi concittadini, infatti, il protagonista ha deciso di rimanere a Roma, di vivere con i pochi risparmi accumulati in banca dopo aver perso il lavoro presso una galleria d'arte (emergono le prime tracce autobiografiche, confermate dal fatto che anche il protagonista — come ha fatto in diverse occasioni lo stesso Pincio — si definisce un'artista fallito),³⁵ e di trascorrere le nottate vagando per le strade dell'Esquilino.

Come tutti gli a-eroi pinciani, anche il protagonista di *Cinacittà* è un uomo disilluso, apatico, fuori posto, che si lascia vivere come fosse uno spettatore della sua stessa esistenza. Il protagonista (così come il futuro Ottavio Tondi di *Panorama*) non riesce ad aderire al periodo storico in cui si trova a vivere, come fosse superstite di un passato troppo ingombrante, da cui non riesce del tutto a emanciparsi, sperando una condizione di estraniamento prolungato che ben 'riflette un disorientamento costitutivo, un'ubicazione impossibile'.³⁶ Il protagonista sperimenta, dunque, non solo una crisi dell'esperienza, che lo spinge ai margini della propria stessa vita, ma, come ha sottolineato Magoni, una vera e propria 'crisi della presenza',³⁷ ovvero, secondo la nozione teorizzata da De Martino, uno scollamento del proprio vissuto individuale dai valori preminenti della società in cui si è obbligati a vivere.³⁸

Questo scenario di indolente disappartenenza alla realtà contingente muta improvvisamente dopo l'incontro con il faccendiere Wang e con la prostituta Yin, la donna di cui l'io narrante si innamora perdutamente. Il protagonista sembra trovare nell'amore che prova per Yin uno strumento di rivalsa nei confronti di tutte le angherie e le frustrazioni passate. Per tale motivo, dando

³⁵ Pincio, *Cinacittà*, p. 22.

³⁶ Davide Magoni, 'L'«umanesimo etnografico» nelle anomalie collettive. Uno studio su *Cinacittà* di Tommaso Pincio e *Sirene* di Laura Pugno', *Trans - Revue de littérature générale et comparée*, 26 (2021), <<https://journals.openedition.org/trans/4674?lang=en>> [ultimo accesso il 10 febbraio 2022].

³⁷ Magoni, 'L'«umanesimo etnografico»'.

³⁸ Si rimanda, ovviamente, a Ernesto De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali* (Torino: Einaudi, 1997).

finalmente forma concreta alle proprie istanze di dissenso,³⁹ tenta un gesto di ribellione nei confronti di Wang, perfido e feroce burattinaio.

Cinacittà si chiude allora con un'epifanica rivelazione che rimette in discussione l'intera intelaiatura del romanzo, rovesciando gli assunti che il precipitato narrativo aveva fatto supporre al lettore. Il protagonista non ha ucciso Yin, che ha, invece, provato a ribellarsi contro il suo aguzzino per difendere il protagonista, sacrificando così la sua vita. Barenghi, intravedendo nello scioglimento finale, seppur tragico, un barlume di speranza riscattata, scrive: 'tuttavia un sentimento autentico ha potuto fare breccia nell'atavica accidia di un nativo rassegnato, sia nella meccanica impassibilità di una prostituta assuefatta alla subordinazione'.⁴⁰ Poteva allora andare diversamente? Qual è il punto di non ritorno di ciascuna esistenza? Pincio conclude il romanzo con una serie di interrogativi fondamentali, destinati però a rimanere senza risposta.

L'intera opera di Tommaso Pincio, considerando anche i romanzi qui non analizzati — *La ragazza che non era lei* (2005), *Panorama*, *Il dono di sapere vivere* —, si è andata lentamente strutturando come un macro-palinessto ricco di rimandi ed echi interni, in cui i diversi testi dialogano sottilmente e sotterraneamente creando sponde e reticoli, fornendo chiavi di lettura e specchi interpretativi che ampliano il portato delle singole unità. Pincio sembra interessato a spezzare i vincoli perimetrali di ciascun romanzo per creare connessioni osmotiche, capaci di disvelare sempre al fondo la fruttuosa possibilità di una doppia lettura, a corto e a lungo raggio, analitica e al contempo sintetica. All'interno di questo costante andirivieni dialettico assistiamo al graduale slittamento narrativo per cui la realtà si fa irrealtà e viceversa, sfumando i confini ontologici tra identità storica e personaggio finzionale, reiterando ingegnosi processi di frizione tra lo spazio d'invenzione e lo spazio del reale.

Inserendosi, seppur attestato in una posizione relativamente appartata, in quella temperie ipercontemporanea che Daniele Giglioli ha definito 'scrittura dell'estremo',⁴¹ Pincio elabora un particolare universo mitopoietico — erede, almeno in parte, di un milieu postmoderno portato 'a

³⁹ Barenghi, 'Oltre 1984', p. 106.

⁴⁰ Barenghi, 'Oltre 1984', p. 111.

⁴¹ Daniele Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio* (Macerata: Quodlibet, 2011), p. 7.

ebollizione’ —⁴² in cui ‘la realtà non è di questo mondo’, formula che campeggia nelle avvertenze dei romanzi *La ragazza che non era lei*, *Cinacittà*, *Panorama*, e in cui la verità biografica, intesa come dato di fatto definito e conchiuso una volta per tutte, non può sussistere. Squarciato il velo che separa la realtà dalla finzione, Pincio adotta una postura autoriale speculativa da cui emerge, in primis, una vocazione latentemente malinconica, che si esplica nella ‘nostalgia di quanto ancora non c’è’,⁴³ nel rimpianto per tutti i futuri già passati ed esauriti, per quelli rimasti ipotetici e inattuati.

Ecco perché gli effetti di finzione e le atmosfere distopiche con cui il nostro problematizza il portato gnoseologico dei suoi romanzi riconducono ad esperienze perturbanti, in cui si accede sempre a quello stato di incertezza su ciò che è davvero successo e su ciò che potrebbe essere successo. Le ‘mitologie ostentatamente di seconda mano’⁴⁴ che stanno alla base del suo immaginario non si risolvono perciò in un gioco ludico autoreferenziale, bensì ‘mirano a una desolata e disorientata rappresentazione di una contemporaneità divenuta imploso simulacro di se stessa’.⁴⁵ Virtualizzando specularmente il presente e il passato, opponendo alla linearità della storia una controstoria sempre potenziale, frazionando la propria autobiografia come fosse uno specchio frammentato da reinventare ed eclissare ogni volta, ricostruendo stralci di biografie infedeli e però forse più verosimili di quelle reali, Pincio sembra voler sfidare non solo le coordinate di lettura di chi si accosta ad un libro convinto di possedere saldi strumenti ermeneutici, ma anche e soprattutto le nebulose, le contrazioni, i cortocircuiti di una realtà asfittica, mortificante e senza nerbo, schizofrenica e retrotopica, trovando nello spazio della fantasia romanzesca terreno fertile per tenere ancora vive le ‘infinite possibilità dell’esistere’.⁴⁶

⁴² Dario Voltolini, ‘Il misterioso Pincio gioca con la parodia di Pynchon’, *Tuttolibri*, 24 giugno 1999; ora in Cortellessa, *La terra della prosa*, p. 87.

⁴³ Cortellessa, ‘Verso la finzione suprema’, in Pincio, *Scrissi d’arte* (Roma; L’Orma editore, 2015), pp. 277-91 (p. 283).

⁴⁴ Cortellessa, ‘Tommaso Pincio’, (a cura di), in *La terra della prosa*, pp. 69-70 (p. 69).

⁴⁵ Porciani, ‘Un corpo dell’altro mondo’, p. 99.

⁴⁶ Pincio, *Il dono di sapere vivere* (Torino: Einaudi, 2018), pp. 39-40.