

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DIPARTIMENTO DI LINGUE, LETTERATURE E CULTURE MODERNE

DOTTORATO DI RICERCA IN

Letterature moderne, comparate e postcoloniali

Ciclo XXVII

Settore Concorsuale di afferenza: 10/F1

Settore Scientifico disciplinare: L-FIL-LET/14

Oltre il postmodernismo: l'opera di David Foster Wallace
tra autoriflessività e realismo

Presentata da: Dott.ssa Alessandra Tedesco

Coordinatore Dottorato

Prof.ssa Silvia Albertazzi

Relatore

Prof. Federico Bertoni

Co-relatore

Prof. Franco Minganti

Esame finale anno 2015

Alla mia famiglia

Indice

Introduzione	7
Capitolo I Introduzione al postmodernismo	13
1. Finding a road: introduzione al postmoderno	13
2. La <i>Questione del postmodernismo</i> : le fasi e la storia di un termine	20
3. La riproducibilità in serie della realtà	30
4. La crisi della realtà: le metanarrazioni e il senso del reale	35
5. Il fatto e l'evento	44
6. La costruzione della realtà: il rapporto tra potere e sapere	50
7. La verità decostruita	56
8. La crisi dell'impostura: critica al postmodernismo	67
8.1 La critica all'intrattenimento e alla tv	81
Capitolo II David Foster Wallace e il postmodernismo	93
1. "Life as a fiction": realismi a confronto	93
2. L'autoriflessività	104
2.1 L'autoriflessività wallaciana	122
3. La rappresentazione della realtà: il paradosso del linguaggio	131
3.1 Wallace e Wittgenstein	141
3.2 La crisi ontologica del personaggio	149
3.3 L'entropia pynchoniana	162

Capitolo III La letteratura contemporanea, ovvero come combattere la solitudine. La fase post-postmoderna di David Foster Wallace	173
1. Tra realismo, critica e sperimentalismo	173
2. Il paradosso del linguaggio tra parzialità e necessità	179
3. «Benvenuti dentro la mia testa»: intertestualità e strutture di <i>Infinite Jest</i>	202
4. Wallace e la matematica	211
4.1 L'infinito	215
5. Le note di chiusura	218
6. Le coordinate spazio-temporali come strumenti allegorici	224
7. Oltre l'ironia postmodernista	235
8. L'incomunicabilità	241
9. «...sembrava che la mia vita fosse finita»: la depressione	248
10. Il <i>manque</i> lacaniano	257
11. Un antidoto contro la solitudine	266
Conclusioni	275
Bibliografia	297

Introduzione

Contemporaneità. Termine che, al pari di “postmodernismo” – argomento largamente discusso negli ultimi anni ma “intrappolato” in un vicolo cieco teorico –, crea spesso un senso di riluttante fastidio, una pruriginosità a livello intellettuale e critico.

Il Novecento è forse il secolo più complesso, un ambiguo spettro di possibilità che incorpora al suo interno un ventaglio disarmonico di sfaccettature e contraddizioni. Il secolo in cui la “crisi dell’Io” ha modificato radicalmente il modo di scrivere, di pensare e di percepire la realtà circostante. Le certezze proprie dell’età classica – come ad esempio il tempo oggettivo, reiterato e scandito con cura e precisione, la fissità delle azioni e la diffusione di ideologie (o grandi narrazioni lyotardiane), che avrebbero creato una sorta di ontologia (pre/per)sistente – sono irrimediabilmente crollate. I loro frammenti sono ancora disseminati nelle pieghe della mente e le lacerazioni, ad essi connesse, sono ancora visibili negli occhi e sui corpi degli uomini.

Ed è proprio la contemporaneità, nel suo farsi letteratura, l’oggetto di questo lavoro. Un oggetto dalle implicazioni scivolose e perniciose perché, è evidente, risulta difficile raccontare il mondo in cui viviamo senza la presenza di un adeguato distacco critico e temporale. Si parte pertanto dal presupposto che ogni critica, ogni analisi sui fenomeni umani, non possa aspirare all’oggettività ed esaurirsi in essa, né trovare un totale e gratificante appagamento intellettuale, in quanto ogni analisi è una pura convenzione, frammentata e porosa. I confini tra i diversi periodi letterari sono, ad esempio, solo generalizzazioni, astrazioni matematiche di elementi-chiave (o *lessie* barthiane) basate sull’analisi di testi particolari. Un testo letterario infatti, nello specifico un romanzo, con la sua complessità e le infinite interpretazioni a cui si apre, si presenta come un fenomeno unico, irripetibile, irriducibile a pure astrazioni. Ma, in generale, l’essere umano ha la necessità di etichette, categorizzazioni, segmenti interpretativi in grado di rendere l’esperienza comprensibile e trasmissibile agli altri individui che possiedono, al di là delle diversità sincroniche e diacroniche e dei processi individuali/sociali, le stesse “forme di vita”. Perché, nonostante l’irriducibilità dell’individuo in costrutti sintattici e narrativi, vi è sempre la necessità pregnante di dare una forma e una voce all’esperienza

umana, al senso di alienazione in un mondo che diventa sempre più inenarrabile e astratto. Un mondo in cui le certezze e le ideologie del passato sono state corrose dalla moltiplicazione dei saperi, degli stimoli, dei mezzi di produzione e riproduzione del reale.

È in particolare negli ultimi sessant'anni che, con il progressivo affermarsi di una società dei consumi pienamente globalizzata, tali dinamiche si sono esacerbate e l'uomo si trova ad essere alieno non solo rispetto alla realtà che lo circonda ma anche, e soprattutto, rispetto alla sua stessa vita.

Quest'incertezza ontologica, unita alla nozione di *unspeakability*¹ e all'impossibilità di cogliere la realtà, si traduce, nel postmodernismo letterario, in una maggiore concentrazione sull'attitudine ironica nei confronti del mondo, sulla messa in discussione dei confini tra la realtà e la finzione, e nell'utilizzo della metafiction. Si noterà infatti come, a differenza dei periodi precedenti, all'uomo venga negato un qualsiasi accesso alla realtà. Di conseguenza il linguaggio, non è più trasparente, né è in grado di trasmettere una "verità" o "realtà" unica e oggettiva (Barthes).

Negli ultimi vent'anni però, si assiste allo sviluppo di una nuova sensibilità letteraria – non ancora oggetto di studio sistematico da parte dei critici – che si trova in un rapporto sia di continuità che di rottura con il postmodernismo e si declina in una modificazione della percezione del linguaggio e della realtà: una letteratura che non si chiude nell'autoreferenzialità ed esaltazione dei dispositivi narratologici tipicamente postmodernisti – perlomeno, non solo – ma si spinge a recuperare quel senso di realtà e quella finalità comunicativa andati persi nel periodo precedente.

L'obiettivo del presente lavoro è, pertanto, quello di delimitare uno spazio critico che consenta di ripensare il concetto di postmodernismo in America alla fine del XX secolo e, a partire dagli anni novanta del Novecento, il tentativo di un suo superamento. In questa direzione, si è deciso di focalizzare l'analisi sull'opera dello scrittore David Foster Wallace, che esemplifica le contraddizioni interne al postmodernismo e mostra il passaggio cruciale dal postmodernismo a una non-ancora-ben-definita letteratura contemporanea. Attraverso un percorso tematico, nonché strutturale, si cercherà dunque di porre in rilievo il recupero del realismo da parte di Wallace che, seppur nel suo breve periodo compositivo, riassume ed esemplifica questa nuova direzione della letteratura americana, promuovendo la "formazione" del nuovo lettore che deve avere «la capacità

¹ "Postmodernism: the Uninhabited World, Critics' Symposium", «Critique», summer 1990, vol. xxxi, no. 4.

di accedere a un catalogo di “tracce” che gli permette di “tradurre” e ricostruire – partendo da esse – uno scenario assente, invisibile a chi si serve soltanto dei propri occhi»².

Come punto di partenza, si è dovuto sia contestualizzare tassonomicamente il fenomeno (ovvero la postmodernità) che presentare, pur nella sua complessità, questa nuova “sensibilità” artistico-letteraria (cioè il postmodernismo), per confrontare gli artifici e le finalità di David Foster Wallace con quelli di scrittori postmodernisti quali John Barth e Thomas Pynchon. Mantenendo infatti come base metodologica i presupposti della metafiction autoriflessiva, è stato poi possibile rintracciare nell’opera di Wallace una discontinuità.

È stato quindi necessario dapprima delineare una mappa conoscitiva degli elementi-chiave della postmodernità e, successivamente, esporre criticamente le diverse linee filosofiche del periodo, riordinandole in quattro principali nuclei tematici: l’oggettivizzazione e mercificazione dell’opera d’arte, l’atteggiamento nichilista verso le metanarrazioni, il rapporto con la storia e la relazione tra sapere e politica.

Nel primo capitolo infatti, dopo aver passato in rassegna i numerosi cambiamenti sociali e culturali che hanno modificato la percezione del tempo e dello spazio nella prima metà del Novecento e le conseguenti influenze in ambito letterario, l’analisi si concentra sulle caratteristiche generali dell’avventura postmoderna. Le prime problematiche riscontrate sono dovute alla ricerca di un’approssimazione del canone postmodernista, verso cui i vari teorici (tra cui Hassan, Sontag) hanno posizioni eterogenee. Partendo dalla fluidità e dalla storia del termine, dalle varie teorie ad esso connesse e in opposizione con il modernismo, si è dunque cercato di isolare alcuni elementi caratteristici di questa tendenza letteraria.

Nel secondo capitolo si mette invece in evidenza come Wallace, riprendendo la metariflessività e alcune opere di John Barth, tenti un atto di liberazione dalle convenzioni postmoderne attraverso un «postmodern founders’ patricidal work»: un “parricidio” letterario, prima di accettazione e poi di superamento.

Wallace infatti, in questo primo periodo, pone in relazione intertestuale e in chiave parodica il celebre saggio di Barth *The Literature of Exhaustion* con il suo *E unibus pluram*, in cui compie una critica metafinzionale alla metafiction e indica una possibile via per trascendere la mera autoreferenzialità tipica del postmodernismo. Egli critica inoltre il racconto barthiano *Lost in the Funhouse* in *Westward the Course of Empire*

² Mario Lavagetto, *Lavorare con piccoli indizi*, Bollati Boringhieri, Torino 2003, p. 17.

takes Its Way, in cui si evidenzia invece come la tv e i mass media abbiano “cannibalizzato” l’autoriflessività ironica postmodernista, svuotandola della sua carica rivoluzionaria e, quindi, del suo significato. È in questo punto che emergono temi pregnanti dell’opera wallaciana quali il solipsismo, la (in)comunicabilità tra gli esseri umani e i vari livelli di significazione del linguaggio.

Un’ulteriore tappa dell’indagine evolutiva di Wallace, nel suo primo romanzo *The Broom of the System*, prevede sia uno studio sullo statuto ontologico dei personaggi finzionali, che sulle proprietà del linguaggio attraverso le teorie del secondo Wittgenstein in opposizione a quelle decostruzioniste di Derrida. Confrontando il romanzo di Wallace con quello di Pynchon *Crying of Lot 49* attraverso alcuni elementi del testo quali la metariflessività, il gioco di parole e il richiamo intertestuale, si cercherà inoltre di analizzare le somiglianze e le differenze fra le due opere e si vedrà come e se i personaggi dei due romanzi riusciranno a riempire il loro “inner emptiness” o vuoto di significazione.

L’analisi pertanto affronta, nel terzo capitolo, *Infinite Jest*, romanzo che segna la vera svolta dell’opera wallaciana, integrando le tematiche pregnanti della sua prima narrativa con le trame proprie del tessuto socio-culturale della sua contemporaneità. Un romanzo che si muove tra l’opera mondo morettiana e il romanzo enciclopedico mendelsoniano, tra il modo congiuntivo e quello disgiuntivo di Le Vot.

A differenza del periodo precedente, qui la narrativa wallaciana giunge a una completa maturazione artistica e l’autore non mostra più “the anxiety of influence” rispetto agli scrittori postmodernisti. *Infinite Jest* si basa infatti su un’istanza realistica consapevole, sostenuta da dichiarazioni programmatiche riguardo la sua composizione: fare qualcosa di veramente triste – ovvero narrare il malessere proprio dell’individuo americano alle soglie del XXI secolo –, costruire un romanzo polifonico – che mira a riprodurre le “voci” del mondo, l’incongruenza della vita di ognuno e il rapporto tra personaggi –, e scrivere un romanzo veramente americano – ovvero raccontare la complessità del mondo a lui contemporaneo, le sue crisi e le sue contraddizioni socio-culturali. È proprio in *Infinite Jest*, in opposizione alla narrativa prettamente postmodernista, che si evidenzia la tensione irrisolta del linguaggio in cui sussiste la necessità di comunicare, di raccontare la propria storia ma, al tempo stesso, si evince la sua parzialità, l’impossibilità di cogliere la totalità dell’esistente attraverso il linguaggio stesso.

Successivamente verrà analizzata la struttura del romanzo, tra la *mise en abyme* e il triangolo di Sierpinski, e si vedrà come l'astrazione matematica possa fornire una chiave di lettura dei testi letterari.

In *Infinite Jest* la metanarrazione viene rappresentata soprattutto attraverso le note di chiusura, che da una parte interrompono continuamente il racconto, dall'altra vengono impiegate per ricordare autoriflessivamente l'artificiosità del romanzo. Le note, in questo modo, estendono il testo verso nuove direzioni, quasi a mimare l'informazione complessa e stratificata dei collegamenti ipertestuali, e occupano uno spazio liminale tra il testo e i "referenti reali", tra il mondo del romanzo e quello del suo fruitore. Nonostante il lettore sia infatti cosciente dall'artificiosità della narrazione, egli vive in un certo senso questa esperienza come qualcosa di reale, attraverso il cosiddetto "paradox of fiction" postulato dal filosofo analitico americano Noël Carroll.

Si vedrà inoltre come il romanzo di Wallace, attraverso una riconfigurazione spazio-temporale e la creazione di un paradosso geopolitico – un luogo eterotopo, secondo l'accezione di Foucault – esplori le problematiche culturali, sociali ed economiche della sua contemporaneità. Questo mondo creato dall'autore è infatti un'analogia di quello reale, legata al potere politico e al capitalismo (Fischbach) che promuovono una politica oligarchica e il culto dell'esistenza individuale, la nascita di un cittadino profondamente solo, egoista, inviolabile.

L'analisi si concentrerà infine sulle tematiche più dibattute nella produzione wallaciana, come le dipendenze, la depressione, il solipsismo dell'individuo e il suo senso di "mancanza". Infatti, dopo aver svelato la trappola del gioco linguistico derridiano in *The Broom of the System*, in *Infinite Jest* Wallace riprende e critica la teoria lacaniana del piacere e del desiderio affermando come il modello del soggetto psicologico sia seducente, ma al tempo stesso alienante e, per questo, debba essere superato.

La tesi preminente di questo lavoro si basa quindi sul tentativo della letteratura contemporanea di recuperare il valore comunicativo di quest'ultima, le esperienze umane, la sensibilità, un senso di umanità ormai perso tra le pieghe del tempo e dello spazio, con la volontà di far sentire il lettore nonostante tutto un essere, seppur con la propria specificità, legato all'ineluttabilità della vita e alla sua inevitabile fine. La volontà di superare la "paura di essere umani", prima che la propria esistenza si perda e svanisca per sempre nelle trame del mondo.

Capitolo I Introduzione al postmodernismo

1. Finding a road: introduzione al postmoderno

Il termine Postmoderno, pur nella sua complessità semantica e nell'eterogeneità di teorie ad esso connesse, designa un mutamento storico-culturale, della conoscenza e interpretazione del mondo, in un periodo che si estende – approssimativamente – dalla fine degli anni Cinquanta agli anni Ottanta del Novecento, prima negli Stati Uniti e poi in Europa.

Tali modificazioni sono state causate da alcuni eventi concreti e simbolici, come l'avvento progressivo e sistematico di un importante cambiamento epocale iniziato alla fine degli anni Cinquanta che ha avuto sensibili e notevoli ripercussioni sulle strutture del pensiero e dell'immaginario, sia letterario che culturale. Il termine che designa questa evoluzione storica del tempo dell'uomo, nonostante le varie critiche che sono state rivolte alla sua vaghezza e alla sua ambiguità semantica, sta a indicare al tempo stesso un rapporto di continuità (*post-moderno*), e di rottura, opposizione, posteriorità rispetto al periodo precedente (*post-moderno*).

Il postmoderno nasce infatti dai movimenti antimoderni degli anni Sessanta, come reazione ad esso, e dal punto di vista architettonico viene fornita una data e un'ora ben precisa: 15 luglio 1972 alle ore 15 e 32, quando il complesso Pruitt-Igoe di Saint Louis venne demolito³. Per ciò che concerne invece il romanzo, secondo McHale, si assiste a uno spostamento dall'essenza «epistemologica» del moderno – di cogliere il significato di una realtà complessa e singolare – a quella «ontologica» del postmoderno – sulle questioni relative al modo in cui realtà diverse possono coesistere, collidere e compenetrarsi⁴. Il postmoderno si configura così come una totale accettazione della caducità, della frammentazione, della discontinuità: le verità universali ed eterne – se esistono – non possono essere specificate e pertanto vengono condannate, in quanto repressive e illusorie; quindi l'attenzione ricade sulle diversità, su una versione plurale e sfaccettata del mondo e della realtà umana. Ciò comporta una riduzione del tempo a

³ David Harvey, *La crisi della modernità*, Il saggiatore, Milano 1997, p. 57.

⁴ Ivi, p. 59.

presente: l'incapacità di unificare passato, presente e futuro, riduce l'esperienza a «una serie di tempi presenti puri e non collegati»⁵.

Un'altra criticità del postmoderno è legata alla periodizzazione storica: si assiste, infatti, a un divario tra i mutamenti e le influenze della storia da una parte e, dall'altra, alla (in)capacità dei critici di poter interpretare tali fenomeni, a loro coevi, in campo letterario. Ne può conseguire o un'esperienza di straniamento dei teorici che vivevano all'interno dell'epoca postmoderna – ma, più in generale, si tratta di un sentimento condiviso da tutti coloro che tentano di attuare classificazioni interne al proprio contesto storico-sociale –, o l'impossibilità di coglierne i mutamenti in atto – in quanto immersi nel fluire vorticoso di cambiamenti –, con il tentativo, perlomeno, di istaurare un qualche tipo di relazione con il periodo precedente e di proiettarsi in un futuro contingente.

Ogni periodizzazione, comunque, si basa sul decisivo cambiamento epocale che modifica le strutture profonde e la percezione del mondo, una sorta di “rivoluzione antropologica” legata non a un evento unico e circoscritto, ma a una fitta rete di trasformazioni che prendono forma in un periodo preciso, elementi già presenti anche nelle epoche precedenti ma che vanno a modificarsi e a combinarsi in molteplici e prismatiche costruzioni della realtà e rappresentazioni del mondo circostante. Da qui nasce l'esigenza di delineare una mappa dei mutamenti che vanno dal nuovo modo di produzione alle novità e rivoluzioni tecnologiche, fino ai vari assetti dell'economia e della stratificazione sociale, le cui ripercussioni – assai poco ingenua – influenzano la costituzione del rapporto indeterminato e ambivalente fra la vita pubblica e la vita privata.

Anche la genesi del termine contribuisce alla fluidità del suo significato. Il problema del “postmoderno”, infatti, consiste in primo luogo nell'ambiguità fra la sua natura di movimento estetico-filosofico e quella di categoria storica. Ci sono infatti autori che circoscrivono il termine “postmodernità” alla designazione dell'epoca storica, “postmoderno” al carattere culturale di quest'epoca, e “postmodernismo” all'insieme di pratiche artistiche e culturali.

Inoltre, i teorici del postmodernismo, a differenza degli altri -ismi o avanguardie, utilizzano una serie di idee filosofiche non solo a fini meramente estetici: esse sono volte a interpretare e definire il postmodernismo, riconoscendo nel “late capitalism” una sua condizione culturale fondante. Tale condizione influenza ciascun individuo a ogni

⁵ David Harvey, *La crisi della modernità*, cit., p. 74.

livello della sua esistenza, anche attraverso lo sviluppo della comunicazione di massa e della tecnologia, ciò che Marshall McLuhan, negli anni Sessanta, definì con l'espressione "electronic village". E, ancora, nella società informatizzata, la maggior parte delle informazioni vengono – paradossalmente – percepite con diffidenza, più come un'immagine-prodotto dei detentori del potere che una vera e propria fonte di conoscenza. L'attitudine postmoderna, infatti, oscilla tra il sospetto e la paranoia (come ad esempio nei romanzi sulle teorie della cospirazione di Thomas Pynchon e Don DeLillo).

Ma non solo. In questi romanzi – e in generale in ogni forma d'arte del tempo, come pittura e architettura – la rappresentazione dello spazio è privata di ogni referenzialità e l'individuo appare smarrito e scevro di qualunque punto di riferimento. Ad esempio Fredric Jameson, uno dei maggiori interpreti marxisti del postmodernismo, vede nell'edificio costruito da Jon Portman, il Westin Bonaventura Hotel a Los Angeles, un emblema sintomatico di tale condizione. La complessità straordinaria degli ingressi, l'aspirazione a essere un mondo completo e i suoi ascensori che si muovono in maniera costante, lo rendono un "mutante" nell'iperspazio postmoderno che trascende la capacità di un corpo umano di collocarsi, di trovare la sua esatta collocazione nel mondo. Scrive Jameson:

I can only try to characterize as milling confusion, something like the vengeance this space takes on those who still seek to walk through it. Given the absolute symmetry of the four towers, it is quite impossible to get your bearings in this lobby; recent color coding and directional signals have been added in a pitiful and revealing, rather desperate attempt to restore the coordinates of an older space... this latest mutation in space – postmodern hyperspace – has finally succeeded in transcending the capacities for the individual human body to locate itself, to organize its immediate surroundings perceptually and cognitively to map its position in a mappable external world.⁶

Infatti, ciò che distingue il modernismo e il postmodernismo nelle arti dipende dai valori che essi presuppongono, in quanto non esiste una sola linea di sviluppo, un unico confine di limitazione e separazione. Molte di queste differenze si articolano pertanto a partire dalle sensibilità individuali degli artisti verso i cambiamenti ideologici del tempo.

⁶ Fredric Jameson, *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism*, Duke University press, Durham 1991, p. 44.

Dalla metà degli anni Sessanta, critici come Susan Sontag e Ihab Hassan hanno iniziato a evidenziare alcune delle caratteristiche, in Europa e negli Stati Uniti, attraverso cui il postmoderno viene definito. Essi sostengono che il lavoro dei postmodernisti si basava sulla consapevolezza di una mancanza di una linea comune, di una forte ideologia di base: le opere postmoderne, infatti, si presentano come anarchiche e autoreferenziali, volte a carpire i processi della conoscenza e della produzione artistica, non alla ricerca di un'unità dal punto di vista narrativo, ma restie a un qualsiasi tipo di interpretazione o discernimento.

Alcuni esponenti, critici e teorici del postmodernismo sono inclini infatti a celebrazioni trionfistiche della nuova realtà, insistendo sugli elementi libertari connessi alla caduta di una visione del mondo totalizzante, ed esaltando in particolare il nichilismo, la «“crisi della ragione”, la convinzione della fine delle contraddizioni, il manierismo, l'uso del *pastiche* come gioco e come giustapposizione indolore di stili e di linguaggi»⁷.

David Harvey in *The Condition of Postmodernity*⁸ mette in relazione i mutamenti socio-politici, economici, ideologici che hanno modificato la percezione del mondo e della “realtà” circostante nella seconda metà del Ventesimo secolo. Egli non presuppone una rottura netta fra Modernismo e Postmodernismo, ma una continuità tra le due tendenze, tanto da chiedersi se ci si possa riferire al Postmodernismo come «alto Modernismo»⁹. In entrambi i periodi vi sono degli elementi comuni come la perdita di certezze, il senso di precarietà e dissociazione degli individui in migliaia di frammenti dispersi e confusi nel mondo; la differenza risiede invece nel tentativo da parte dei modernisti di superare la complessità e di ricercare un punto fermo, un punto di partenza per una nuova concezione di sé e del mondo; mentre l'autore postmoderno accetta tale condizione, «galleggia, sguazza addirittura, nelle correnti frammentarie e caotiche del cambiamento come se oltre queste non esistesse altro»¹⁰, in maniera «giocosa, autoironica e addirittura schizoide»¹¹. Il postmodernismo privilegia dunque «il *pastiche*, ... l'eterogeneità e la differenza quali forze liberatrici nella ridefinizione

⁷ Romano Luperini, *La fine del postmoderno*, Guida Editore, Napoli 2005, p. 913.

⁸ David Harvey, *The condition of postmodernity: an enquiry into the origins of cultural change*, Blackwell, Oxford 1990; trad. it. *La crisi della modernità*, Il saggiatore, Milano 1997. (Interessante la sua traduzione in italiano *La crisi della modernità*, che sta ad indicare un diversa attenzione alle tematiche discusse all'interno del testo, da un postmodernismo dell'originale più vicino alla cultura americana a un meno spaventoso e più accettato modernismo in Italia).

⁹ Ivi, p. 60.

¹⁰ Ivi, p. 63.

¹¹ Terry Eagleton in David Harvey, *La crisi della modernità*, cit., p. 21.

del discorso culturale. La frammentazione, l'indeterminatezza e la profonda sfiducia in tutti i linguaggi universali o "totalizzanti"... un cambiamento nella struttura del "sentire"»¹².

Harvey, per avvalorare la sua tesi sulla crisi della modernità e l'inizio di un periodo nuovo, esamina le caratteristiche del modernismo e dei cambiamenti avvenuti nella percezione della storia, del mondo e dell'identità dell'uomo. Egli infatti, riprendendo le parole di Baudelaire, sottolinea la tensione della modernità descritta come «il transitorio, il fuggitivo, del contingente» e al tempo stesso «eterno e immutabile»¹³, e, attraverso quelle di Habermas, essa supera «i confini etnici, geografici...», accumulando, nella sua frammentazione, incertezza, contingenza e caoticità, «tutto il genere umano»¹⁴. O, ancora, con Nietzsche, afferma che «il moderno non era altro che un'energia vitale, la volontà di vita e di potenza, che si muoveva in un mare di disordine, anarchia, distruzione, alienazione individuale e disperazione»¹⁵.

Lo sviluppo dei più grandi innovatori del dopoguerra – come Robbe-Grillet, Beckett e Coover – fu successivamente integrato e spiegato dall'enorme influenza di una serie di filosofi francesi – tra i maggiori Roland Barthes, Jacques Derrida e Michel Foucault –, sugli intellettuali americani e sui nodi tematici fondamentali del postmodernismo, un fenomeno conosciuto come French Theory.

Nonostante l'implausibilità teorica di unire sotto la stessa denominazione teorie filosofiche così diverse tra loro, questo fenomeno è esistito in quanto corpus di testi, problemi, stilemi, percepito come tale sia da coloro che a esso si richiamano sia da chi lo stigmatizza come principale responsabile della decadenza della cultura e dei costumi americani. Da questo punto di vista, il testo di Cusset¹⁶ sottolinea il carattere prettamente americano dell'oggetto "French Theory". Il testo fa emergere due aspetti fondamentali: da una parte è interessante notare come la ricezione delle teorie filosofiche non sia appannaggio dei dipartimenti di filosofia ma di tutti gli altri, e in particolar modo di quelli di letteratura¹⁷. Infatti, è proprio in questi dipartimenti che si dissoda il terreno per la ricezione/elaborazione della French Theory. In tal senso, l'innesto di nuovi schemi teorici permette al primato letterario di riconfigurarsi in

¹² David Harvey, *La crisi della modernità*, cit., pp. 21-22.

¹³ Ivi, p. 23.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ivi, p. 29.

¹⁶ François Cusset, *French theory: How Foucault, Derrida, Deleuze & co. transformed the intellectual life of United States*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2008.

¹⁷ Il primo convegno, come indicato da Cusset, fu tenuto nel 1966 alla Johns Hopkins, a cui parteciparono numerosi pensatori francesi, da Lacan a Derrida passando per Barthes e Girard.

termini decostruzionisti: dal momento che ogni disciplina, dalla filosofia alla scienza, si esprime attraverso discorsi; se tutto è letteratura, gli strumenti dell'analisi letteraria si propongono come metadiscorso in grado di analizzarli e relativizzarli criticamente. Più nello specifico, Cusset sottolinea come tale ricezione in ambito americano di questi autori francesi abbia avuto la conseguenza di selezionare alcuni aspetti del loro pensiero svincolandoli e decontestualizzandoli dal quadro filosofico e politico di riferimento: «I loro nomi... sono stati surcodificati, gradualmente americanizzati e largamente *defrancesizzati*»¹⁸.

Dalla metà degli anni Settanta diventa difficile, se non quasi impossibile, ravvisare quali siano i reali problemi del postmodernismo – se sia la fascinazione di una particolare (o perturbante) esperienza all'interno delle discipline artistiche, o delle nuove opportunità filosofiche e politiche interpretative che esso offriva. I postmodernisti, infatti, privilegiano le implicazioni del testo e del linguaggio in relazione a un più ampio contesto culturale, un'analisi articolata con altri sistemi conoscitivi. Barthes era interessato all'applicazione di modelli linguistici nell'interpretazione del testo; il lavoro di Derrida ha tratto le sue premesse dalla critica della linguistica, e le teorie filosofiche di Foucault si basavano sulle scienze sociali e sulla storia. Inoltre la maggior parte degli intellettuali francesi che hanno ispirato le teorie sul postmodernismo lavoravano all'interno di un ampio paradigma marxista. Ma queste non sono teorie nel senso scientifico del termine – non possono essere verificate o confutate – ma sono piuttosto autoreferenziali, un tipo di discorso scettico che ha adattato i concetti generali derivati dalla filosofia generale alla letteratura e alla sociologia. Da qui il pericolo che l'analisi congiunta di argomentazioni e teorie appartenenti a diverse discipline possa aprire il testo a molteplici e, spesso, inconciliabili interpretazioni.

Ceserani, in *Raccontare il Postmoderno*¹⁹, ci accompagna in questo complesso e contraddittorio cambiamento epocale: il decennio 1950-60 viene assunto come uno spartiacque, non limitante né ermetico, tra il moderno e il postmoderno. Secondo il critico, a partire da questi anni si è assistito a un sensibile mutamento dei modi di concepire il mondo e le varie attività umane:

¹⁸ François Cusset, *French theory: How Foucault, Derrida, Deleuze & co. transformed the intellectual life of United States*, cit., p. 26.

¹⁹ Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 1990.

Degli strumenti conoscitivi dello storico o dello scienziato sociale, noi abbiamo bisogno di questo momento proprio per comprendere e interpretare il mondo in cui viviamo, la nostra contemporaneità, con tutti i delicatissimi problemi che questo compito pone, sia per la straordinaria complessità del mondo sociale e culturale in cui siamo immersi, sia per i grandi rivolgimenti che lo hanno recentemente sconvolto, sia per la posizione assai problematica in cui inevitabilmente ci veniamo a trovare, di testimoni-partecipi di questo mondo e dei suoi rivolgimenti, osservatori che osservano se stessi.²⁰

Le modificazioni socio-culturali presentate da Ceserani si basano infatti su tre criteri discriminanti: l'estensione dei fenomeni osservati nello spazio e il loro addensarsi nel tempo (ovvero, uno stesso fenomeno che si reitera in contesti geografici e temporali diversi); la concomitanza di fenomeni in settori diversi della vita sociale in modi analoghi e rapportabili tra loro; infine, un'ipotesi di gerarchizzazione tra i diversi settori della vita, in cui, di volta in volta, emerge l'aspetto preminente che esemplifica il periodo preso in considerazione. Quindi, in breve, non si tratta di identificare una data precisa, ma un discrimine tra i due periodi, che possa porli in una relazione dialettica o di contraddizione oppositiva.

I presupposti di tale generalizzazione risiedono nel modo di produzione e sono legati a movimenti ideologici, politico-sociali, intellettuali, tecnologici o a programmi di poetica. E, soprattutto, nel rapporto con la storia, nella possibilità di conoscerla e di farla, nonché nell'inevitabile riferimento interpretativo della realtà testuale. A tale proposito, il postmoderno si pone non come un rifiuto della storia, ma come una diversa interpretazione di essa, non come nostalgia – come avveniva precedentemente nel modernismo – ma come serena e totale accettazione della perdita di significati e di oggettivazione delle conoscenze umane, attraverso la manipolazione, la parodia, il *pastiche*. Questa tendenza si è delineata progressivamente e parallelamente con i cambiamenti che hanno interessato il sistema di comunicazione, lo sfaldamento delle relazioni interpersonali in tanti piccoli nuclei separati uniti solo dall'evanescente e pericoloso filo della comunicazione mediatica, l'avanzata mercificazione dell'intero sistema culturale e artistico, l'ampliamento del pubblico e il mescolamento tra le varie tipologie di cultura (*highbrow* e *lowbrow*).

²⁰ Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, cit., p. 103.

2. La *Questione del postmodernismo: le fasi e la storia di un termine*

What was postmodernism, and what is it still? I believe it is a revenant, the return of the irrepressible; every time we are rid of it, its ghost rises back. And like a ghost, it eludes definition. Certainly, I know less about postmodernism today than I did thirty years ago, when I began to write about it. This may be because postmodernism has changed, I have changed, the world has changed.
(Ihab Hassan, *From Postmodernism to Postmodernity: the Local/Global Context*)

Le prime attestazioni del termine *postmoderno* si hanno nel 1861, quando il filosofo francese A.-A. Cournot parlò di *post-histoire*²¹ in riferimento all'ipotesi hegeliana di un compimento – e di una fine – della storia nell'età moderna, che avrebbe portato a una condizione post-storica. Infatti, come ha puntualizzato Remo Bodei, «viene negata l'unicità della storia del mondo nel suo rinnovarsi e tendere verso il punto di fuga prospettico di una meta positiva; non esistono più “spiriti guida” visibili degli eventi»²². Successivamente viene riscontrato nell'ambito degli studi di ispanistica: correva l'anno 1934, anno in cui venne pubblicata l'*Antología de la poesía española y hispanoamericana* di Federico de Onís, il quale designa, attraverso l'uso di questo lemma, una prima reazione al modernismo negli anni 1905-14. In ambito anglosassone il primo ad usare il termine postmoderno è stato invece Toynbee in *A Study of History*, del 1947, in cui indicava una fase, cominciata intorno al 1875, della civiltà occidentale, anche se non aveva alcuna relazione con il postmoderno come lo conosciamo oggi. Egli afferma che questo periodo fosse «segnato dallo sviluppo della classe operaia», un fenomeno strettamente legato allo sviluppo della «società di massa... educazione di massa... cultura di massa»²³. Negli anni Cinquanta è il turno del saggista Charles Olson, che ha adoperato più volte il termine *post-modern*, senza però mai accennare a una sua definizione.

Il primo teorico a osservare il fenomeno postmoderno e a tracciarne una mappa semantica e interpretativa è stato Andreas Huyssen²⁴, il quale ha articolato e distinto cinque differenti fasi. La prima si può collocare verso la fine degli anni Cinquanta,

²¹ Antoine Augustin Cournot, *Trattato sulla concatenazione delle idee fondamentali nelle scienze e nella storia*, 1861.

²² Remo Bodei, “*Filosofia della storia*”, in Rossi P., *La filosofia I. Le filosofie speciali*, Torino 1995, p. 489.

²³ Arnold Toynbee, *A Study of History*, Oxford University Press, London 1954, p. 338.

²⁴ Andreas Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Indiana university press, Bloomington 1986.

periodo in cui il termine possiede un'accezione negativo-dispregiativa, in quanto, come viene notato in alcuni saggi di Irving Howe e Harry Levin²⁵, si evince un senso di stanchezza, di ripiegamento e di esaurimento delle forme espressive della modernità.

La seconda fase riguarda invece la metà degli anni Sessanta, e coincide con i mutamenti, soprattutto in ambito statunitense, degli usi, dei costumi, e di fenomeni quali la pop art, la beat generation, il cult, il New American Cinema. Tali movimenti si contrappongono all'espressionismo astratto proprio del modernismo, alla sua modalità elitistica e conservatrice, mostrando – invece – una preferenza per l'ibridazione e mescolanza delle forme e degli stili del passato. In questo periodo infatti l'aggettivo “postmoderno” cambia la sua accezione: non esprime più rimpianto verso il passato e il modernismo, ma indica un nuovo inizio, capace di liberarsi dei dogmi della tradizione modernista. A tale proposito, infatti, in *Cross the Border – Close the Gap*²⁶ (o nel saggio *The New Mutants*)²⁷ di Leslie Fiedler, il termine acquisisce un'accezione positiva in quanto si pone come una ribellione feconda e inevitabile contro i dettami e l'elitismo della letteratura modernista istituzionalizzata, contro i critici formalisti e marxisti: secondo Fiedler, infatti, doveva cadere la distinzione tra arte elevata e arte di massa, che sarebbe diventata *pop*. Seguendo questa linea di pensiero ritroviamo anche Susan Sontag, che in un saggio intitolato *Notes on «camp»*²⁸ non usa il termine postmoderno ma definisce il periodo culturale in questione come una nuova sensibilità, definendolo appunto *camp*. Sontag descriverà meglio questa modificazione in un saggio presente in *Against Interpretation*:

This new sensibility is embedded in our experience, in extremely different experiences regarding human condition –the extraordinary social and physical mobility; the confluence with the human scene; the availability of new sensations of velocity; and the pan cultural perspective on arts from the mass reproduction of artistic objects.²⁹

Huyssen colloca poi la terza fase negli anni Settanta, identificando nel critico Ihab Hassan il suo maggiore esponente teorico. In *POSTmodernISM: a Paracritical*

²⁵ Cfr. Irving Howe “*Mass Society and Post-Modern Fiction*” in «*The Partisan Review*», September 1959, pp. 420-436 e Harry Levin “*What was Modernism*” in «*The Massachusetts Review*» Vol. 1, No. 4 (Summer, 1960), pp. 609-630.

²⁶ Leslie A. Fiedler, *Cross the border, close the gap*, Stein and Day, New York 1972.

²⁷ Leslie A. Fiedler “*The new mutants*” in «*The Partisan Review*», September 1965, pp. 505-525.

²⁸ Susan Sontag, “*Notes on a camp*” in *Against Interpretation and other essays*, Farrar Straus & Giroux, New York 1964.

²⁹ Ivi, pp. 296-297.

*Biography*³⁰ e, soprattutto, in *The Dismemberment of Orpheus*, Hassan esalta infatti il cambiamento in atto, gli autori impegnati a rappresentare i lati oscuri dell'animo umano e a esplorare i temi del vuoto e del nulla:

I believe in change. I lived with joy my role as a witness – often curious and sometimes confused – of the New. These were the phenomena on which I have focused my attention: the postwar American fiction, the literature of silence, the limits of criticism, especially of the formal character of a postmodern society, technology and the future.³¹

Inoltre, a differenza di Fiedler e Sontag, Hassan si proclama sostenitore di un “tardo modernismo”: non crede in una rottura netta tra moderno e postmoderno ma sottolinea il recupero di alcuni elementi del moderno, sulla base dei quali costruire una poetica per gli anni Settanta. Hassan descrive così la difficoltà di arrivare a una definizione del postmoderno:

The word postmodernism sounds not only awkward, uncouth; it evokes what it wishes to surpass or suppress, modernism itself. The term thus contains its enemy within . . . Moreover, it denotes temporal linearity and connotes belatedness, even decadence, to which no postmodernist would admit. But what better name have we to give to this curious age . . . shall we call it the Age of Indeterminance (indeterminacy + immanence) . . . Or better still, shall we simply live and let others live to call us what they may?³²

Un altro prezioso contributo fornito da Hassan, alla ricerca di una definizione del postmodernismo, è il concetto di “*indetermanence*”, coniato attraverso l'unione due tendenze contrapposte, “*indeterminancy*” e “*immanence*”, che non portano però a una sintesi:

By indeterminacy... I mean a complex referent that these diverse concepts help to delineate: ambiguity, discontinuity, heterodoxy, pluralism, randomness, revolt, perversion, deformation. The latter alone subsumes a dozen current terms of unmaking: decreation, disintegration, deconstruction, decenterment, displacement, difference, discontinuity, disjunction, disappearance, decomposition, de-definition, demystification, detotalization, delegitimization let alone more technical terms referring to the rhetoric of irony, rupture,

³⁰ Ihab Hassan, “*POSTmodernISM: A Paracritical Bibliography*”, in «*New Literary History*», 3, no. 1, Fall 1971.

³¹ Ihab Hassan, *The dismemberment of Orpheus: toward a postmodern literature*, Oxford University Press, New York 1971, p. XI.

³² Ihab Hassan, *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*, Ohio State University Press, Columbus 1987, p. 87.

silence... In literature alone our ideas of author, audience, reading, writing, book, genre, critical theory, and of literature itself, have all suddenly become questionable³³.

E immanenza:

a term that I employ... to designate the capacity of mind to generalize itself in symbols, intervene more and more into nature, act upon itself through its own abstractions and so become, increasingly, immediately, by its own environment. This noetic tendency may be evoked further by such sundry concepts as diffusion, dissemination, pulsion, interplay, communication, interdependence, which all derive from the emergence of human beings as language animals... gnostic creatures constituting themselves, and determinedly their universe, by symbols of their own making³⁴.

In questo modo, Hassan definisce il postmoderno come un fenomeno filosofico, artistico e sociale, aperto e indeterminato, provvisorio, disgiuntivo, un discorso ironico che procede per silenzi, reticenze, fratture e frammenti, un'interazione di diversi linguaggi e codici, senza alcuna pretesa né possibilità di sintesi.

Hassan, nell'articolo del 1981 *The Question of Postmodernism*³⁵, argomenta e cerca di enucleare – seppur nella complessità del fenomeno – le questioni centrali del postmodernismo, le problematiche legate a tale definizione e le differenze rispetto al modernismo in trenta coppie di tratti fondamentali, attraverso una rassegna dei vari ambiti della cultura dell'uomo, dalla linguistica alla filosofia, dalle scienze sociali alla teoria letteraria. Da un lato, come sintetizza Mary Klages in una sua introduzione alla questione del postmoderno, il modernismo può essere definito in questi termini:³⁶

Modernism... is the movement in visual arts, music, literature, and drama which rejected the old Victorian standards of how art should be made, consumed, and what it should mean...From a literary perspective, the main characteristics of modernism include:

1. an emphasis on impressionism and subjectivity in writing (and in visual arts as well); an emphasis on HOW seeing (or reading or perception itself) takes place, rather than on WHAT is perceived. An example of this would be stream-of-consciousness writing.

³³ Ihab Hassan, *The dismemberment of Orpheus: toward a postmodern literature*, cit., p. 270.

³⁴ Ivi, p. 271.

³⁵ Ihab Hassan *The Question of Postmodernism*, in «*Performing Arts Journal*», Vol. 6, No. 1 (1981), pp. 30-37.

³⁶ Mary Klages, *What is Postmodernism?*, University of Colorado, <http://evansexperientialism.freewebspace.com/klages.htm>

2. a movement away from the apparent objectivity provided by omniscient third-person narrators, fixed narrative points of view, and clear-cut moral positions. Faulkner's multiply-narrated stories are an example of this aspect of modernism.
3. a blurring of distinctions between genres, so that poetry seems more documentary (as in T. S. Eliot or ee cummings) and prose seems more poetic (as in Woolf or Joyce).
4. an emphasis on fragmented forms, discontinuous narratives, and random-seeming collages of different materials.
5. a tendency toward reflexivity, or self-consciousness, about the production of the work of art, so that each piece calls attention to its own status as a production, as something constructed and consumed in particular ways.
6. a rejection of elaborate formal aesthetics in favor of minimalist designs (as in the poetry of William Carlos Williams) and a rejection, in large part, of formal aesthetic theories, in favor of spontaneity and discovery in creation.
7. A rejection of the distinction between "high" and "low" or popular culture, both in choice of materials used to produce art and in methods of displaying, distributing, and consuming art.

D'altro lato, Hassan definisce le "Five Paratactical Propositions about the Culture of Postmodernism":

1. Postmodernism depends on the violent transhumanization of the earth, wherein terror and totalitarianism, fractions and whole, poverty and power summon each other. The end may be cataclysm and/or the beginning of genuine planetization, a new era for the One and the Many...
2. Postmodernism derives from the technological extension of consciousness, a kind of twentieth century gnosis ... The result is a paradoxical view of consciousness as information and history as happening.
3. Postmodernism, at the same time, reveals itself in the dispersal of the human—that is, of language—in the immanence of discourse and mind ... Il risultato è una visione paradossale della coscienza come informazione e della storia come happening...
4. Postmodernism, as a mode of literary change, could be distinguished from the older avant-gardes (Cubism, Futurism, Dadaism, Surrealism etc.), as well as from Modernism. Neither Olympian and detached as the latter nor Bohemian and fractious like the former, postmodernism suggests a different kind of accommodation between art and society...
5. Postmodernism veers toward open, playful, optative, disjunctive, displaced, or indeterminate forms, a discourse of fragments, an ideology of fracture, a will to unmaking, an invocation of silences – veers toward all these and yet implies their very opposites, their

antithetical realities. It is as if *Waiting for Godot* found an echo, if not an answer in *Superman*.³⁷

Egli inoltre elabora uno schema – limitato e parziale, nonché celebre e presente nella maggioranza dei testi sul postmodernismo – in cui sintetizza alcune caratteristiche a partire da/in opposizione con il modernismo³⁸:

Modernismo	Postmodernismo	
Romanticismo / Simbolismo	Patafisica / Dadaismo	Storia
Forma (chiusa, congiuntiva)	Antiforma (aperta, disgiuntiva)	Opera
Scopo	Gioco	
Disegno	Caso	
Gerarchia	Anarchia	
Mestria / Logos	Esaurimento / Silenzio	
Oggetto d'arte / Opera finita	Processo / Performance / Happening	
Distanza	Partecipazione	Processo di creazione
Creazione / Totalizzazione	Decreazione / Decostruzione	
Sintesi	Antitesi	
Presenza	Assenza	
Accentramento	Dispersione	Struttura
Genere / Confine	Testo / Intertesto	
Paradigma	Sintagma	
Ipotassi	Paratassi	
Metafora	Metonimia	
Selezione	Combinazione	
Radice / Profondità	Rizoma / Superficie	Interpretazione/comprendione
Interpretazione / Leggere	Disinterpretare	
Significato	Significante	
Lisible (Leggibile)	Scriptible (Scrivibile)	
Narrativo	Antinarrativo	
Dio Padre	Lo Spirito Santo	Spirito e psiche
Sintomo	Desiderio	
Fallico / Genitale	Androgino / Polimorfo	
Paranoia	Schizofrenia	
Origine / Causa	Differenza -- Differanza / Traccia	Filosofia

³⁷ Ihab Hassan, *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*, Ohio University Press, Ohio State 1987, p. 50.

³⁸ Ihab Hassan, "Toward a Concept of Postmodernism" in *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*, cit.

Metafisica
Determinazione
Trascendenza

Ironia
Indeterminazione
Immanenza

Analizzando lo schema di Hassan, si evince come le corrispondenze proposte siano legate soprattutto da un rapporto di analogia più che a distinzioni nette. Esso mostra come il postmodernismo abbia le sue radici nel modernismo, mettendo in discussione da un lato la cesura che il postmodernismo vuole rappresentare rispetto al modernismo e confermando, dall'altro, un carattere che il postmodernismo rivendica, cioè la deliberata epigonalità, il riutilizzo di elementi del modernismo con intenti ironici, l'essere espressione di un esaurimento, il fatto di collocarsi "dopo la fine".

In sintesi si può notare come il modernismo includa ciò che il postmodernismo considera rappresentativo di sé. Se infatti viene fatta un'analisi d'insieme si evince come l'unità del modernismo corrisponda alla frammentazione del postmodernismo: ma il modernismo raggiunge la stabilità perché affronta l'instabilità, in quanto si sforza di costruire un ordine laddove l'esperienza della modernizzazione è quella del disordine. Il postmodernismo, al contrario, aderisce a uno solo dei poli: non cerca di superare la frammentarietà e il disordine, ma rimane fisso nella sua *pars destruens* come un modernismo non completamente attualizzato, il suo "esaurimento".

Matei Calinescu, verso la seconda metà degli anni Ottanta, propone di distinguere cinque facce della modernità³⁹: il Modernismo, l'Avanguardia, la Decadenza, il Kitsch e il Postmoderno:

As it stands, "post-Modern" is a hazy, quasi-apocalyptic notion referring to obscure demonic forces, which, if completely unleashed, could overthrow the very structures of Modern Western civilisation. "Post-Modern" in Toynbee's prophetic language suggests irrationality, anarchy, and threatening indeterminacy, and from the various contexts in which the term is used, one thing becomes clear beyond doubt, namely, that "post-Modern" has overwhelmingly negative—although not necessarily derogatory—connotations.⁴⁰

Da parte loro, William V. Spanos e Paul A. Bové, con la realizzazione della rivista «Boundary 2», si opponevano al New Criticism americano con una visione del mondo heideggeriana, l'esistenzialismo francese, il teatro e il romanzo dell'assurdo, le opere

³⁹ Matei Calinescu, *Five faces of modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Duke University Press, Durham 1987.

⁴⁰ Ivi, pp. 135-136.

aperte e problematiche. Essi infatti propugnavano parole-chiave come disintegrazione, apertura, *dis-chiusività*, *dis-truttività* come caratteristiche della nuova letteratura e della nuova critica.

In America, parallelamente, si sviluppa il decostruzionismo derridiano, e Carravetta si interroga su quali siano le differenze fra le due teorie. Da un lato, infatti, il postmoderno di “dis-truzione” di Spanos è volto all’esplorazione della storicità della condizione umana e all’analisi dei testi, «una parola non spazializzata e formale ma espressione della temporalità dell’essere, discorso mobile fondato sul nulla, che lascia aperto l’inesauribilità del testo»⁴¹; in quello “decostruzionista”, invece, vi è un intento di decostruire i testi per rivelare e disseminare significati, «un’archi-struttura, all’origine di ogni testo-scrittura, e rivela nel continuo differimento della presenza, nella messa alla prova della “differenza” attraverso “tracce” di essere e di senso»⁴². Ma, di fronte a questo bivio interpretativo-teorico, l’America degli anni Settanta-Ottanta si mostrerà favorevole allo sviluppo del decostruzionismo.

Nella quarta fase invece si assiste a un moltiplicarsi vertiginoso delle accezioni del termine postmoderno, poiché si complicano i processi e intervengono esperienze disciplinari diverse, come la sociologia e l’economia. Negli anni Ottanta, infatti, poetiche, prospettive, chiavi di lettura si incontrano e si scontrano, lasciando intravedere, però, un senso comune: si apre infatti un periodo di generale frustrazione e ripiegamento dopo le speranze e i toni trionfalistici degli anni Sessanta, un senso di stanchezza, un’ideologia dello svuotamento delle ideologie. Uno dei più importanti pensatori dell’epoca è il sociologo Daniel Bell che, influenzato da McLuhan e dalle teorie marxiste, sviluppa il concetto di “società postindustriale”. Infatti nei suoi testi⁴³ egli mostra una visione pessimistica di questa società, in quanto i movimenti economici degli anni Sessanta avrebbero esacerbato alcune condizioni proprie della borghesia e del capitalismo, una progressiva compenetrazione di strutture economiche e cultura:

We are coming to a great divide in Western society: we are witnessing to the end of the bourgeois idea – that particular understanding of human action and social relations and

⁴¹ Peter Carravetta e Paolo Spedicato (a cura di), *Postmoderno e letteratura: percorsi e visioni della critica in America*, Bompiani, Milano 1984, p. 25.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Daniel Bell, *The Coming of Post-Industrial Society: a venture in social forecasting*, Basic books, New York 1973 e *The Cultural Contradictions of Capitalism*, Basic books, New York 1976.

especially of economic exchange – that shaped the modern era during the last two hundred years.⁴⁴

Questa idea di ripiegamento e di messa in crisi della portata positiva e innovatrice del postmoderno va invece a collidere con quello euforico degli architetti, capeggiati da Charles Jencks:

The postmodern was then, and remains today, a very broad social protest against modernization, against the destruction of local cultures by rationalization, by bureaucracy, by a large-scale urban projects, and this is also true, by the international modern world style.⁴⁵

La quinta – e ultima – fase di questo lungo excursus sulle tracce del postmoderno, si identifica con gli anni Ottanta, periodo in cui vi è un uso dilagante e massiccio – e, nella maggior parte dei casi, improprio – dei termini postmoderno e postmodernismo e di altre costruzioni lessicali contenenti il prefisso *post*, che designano fenomeni non ben identificati. In questa confusione terminologica e discorsiva sui vari fenomeni risultanti dalla cosiddetta epoca postmoderna, due matrici sembrano prendere corpo, una ottimistica e l'altra apocalittica, ben argomentate nel testo di Best e Kellner:

There are two conflicting matrices of postmodern discourse... One position...gave the term a predominantly positive valence, while others produced negative discourses...The positive perspective was itself divided into social and cultural wings. The affirmative social discourse (theorists of postindustrial society) reproduced 1950s optimism and the sense that technology and modernization were making possible the break with an obsolete past...The positive culturalist wing (Sontag, Fiedler, Hassan) complemented this celebration by affirming the liberating feature of new postmodern cultural form, pop culture, avant-gardism, and the new postmodern sensibility... The negative discourses of the postmodern reflected a pessimistic take on the trajectories of modern society. Toynbee, Mills, Bell, Steiner and other saw Western society and culture in decline, threatened by change and instability, as well as by the new developments of mass society and culture. The negative discourse of the postmodern thus posits a crisis for Western civilization at the end of the modern world...

Both the positive and negative theorists were responding to developments in contemporary capitalism, – though rarely conceptualizing as such – which was going through an expansionist cycle and producing new commodities, abundance, and a more affluent

⁴⁴ Daniel Bell, *The Cultural Contradictions of Capitalism*, cit., p. 7.

⁴⁵ Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, Academy, London 1977, p. 29.

lifestyle... Some theorists were celebrating the new diversity and affluence, while others were criticizing the decay of traditional values or increased powers of social control. In a sense, then, the discourses of postmodern are responses to socioeconomic developments which they sometimes name and sometimes obscure.⁴⁶

⁴⁶ Steven Best e Douglas Kellner, *Postmodern theory: critical interrogations*, Macmillian, London 1991, pp. 14-15.

3. La riproducibilità in serie della realtà

Nel 1982, in occasione di una conferenza a New York, Fredric Jameson affronta lo spinoso argomento del rapporto tra postmodernismo e società dei consumi, che prenderà forma e si concretizzerà con la pubblicazione del saggio *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*⁴⁷ in cui l'autore considera il postmodernismo come la dominante culturale, l'ideologia del tardo capitalismo che tende alla giustificazione di tale ordine economico. Sulla questione della scelta fra un atteggiamento positivo e uno negativo nei confronti del postmodernismo, Jameson afferma:

Intendo proporre una posizione dialettica, nella quale il postmoderno non sia considerato né come un fenomeno immorale, frivolo e condannabile per la sua mancanza di dignitosa serietà, né come un fenomeno positivo in senso celebrativo alla McLuhan, quasi si trattasse dell'arrivo di una meravigliosa nuova realtà utopica. Elementi dell'uno e dell'altro scenario si stanno realizzando contemporaneamente. Certi aspetti del postmodernismo possono essere giudicati in modo relativamente positivo, come per esempio il ritorno al gusto di raccontare storie dopo quella specie di romanzi in poesia che il modernismo amava produrre. Altri aspetti sono ovviamente negativi (la perdita del senso della storia, per esempio).⁴⁸

Infatti anche Jameson, come Lyotard, problematizza la riduzione di qualsiasi oggetto a merce, la generalizzazione del valore di scambio, fino alla scomparsa di quello d'uso. Una società consumistica che domina gusto e moda e una cultura dello spettacolo che comporta la dissoluzione del senso della realtà riducendolo a feticcio, immagine, simulacro. Jameson evidenzia così le due caratteristiche culturali del mondo socio-economico del tardo capitalismo: la mercificazione e il feticismo delle merci che hanno comportato il crollo della distinzione fra cultura di élite e cultura di massa:

Il postmoderno ha infatti subito tutto il fascino di questo paesaggio «degradato» di *schlock* e *kitsch*, di serial televisivi e cultura da «Reader's Digest», di pubblicità e motel, di show televisivi, film hollywoodiani di serie b e della cosiddetta paraletteratura con i suoi

⁴⁷ Fredric Jameson, *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism*, Duke University press, Durham 1975, trad. it. *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi, Roma 2007.

⁴⁸ Intervista di Jameson a Stephanson in Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, cit., pp. 91-92.

paperback da aeroporto, divisi nelle categorie del gotico o del romanzo rosa, della biografia romanzata e del giallo, della fantascienza e del fantasy: materiali che nel postmoderno non vengono semplicemente citati, ma incorporati in tutta la loro sostanza.⁴⁹

Anche Baudrillard, nel saggio *La società dei consumi*, sostiene che la distinzione tra materiale e simbolico – nelle società tardo-capitaliste – è ormai sfumata e il consumo non si riferisce più al miglioramento della vita umana, ma al contrario, proprio a partire dal consumo di massa, la realtà viene trasformata in un “pastiche” di immagini e pseudoeventi privo di significato: la sfera del consumo trionfa su quella della produzione:

Entriamo qui nel mondo dello pseudo-avvenimento, della pseudo-storia, della pseudo-cultura, di cui ha parlato Boorstin nel suo libro *L'immagine*. Vale a dire di avvenimenti di storia, di cultura, di idee non prodotte a partire da un'esperienza mobile, contraddittoria, reale, ma prodotti come artefatti a partire da elementi del codice e della manipolazione tecnica del medium. È questo e null'altro ciò che definisce ogni significato, qualunque esso sia, come consumabile. È questa generalizzazione della sostituzione del codice al referenziale che definisce il consumo dei mass media... È nella forma che è cambiato tutto: vi è dunque sostituzione, in luogo e al posto del reale, di un neoreale completamente prodotto a partire dalla combinazione degli elementi di codice.⁵⁰

Così, la necessità di un bene non va inteso come «una relazione tra un individuo e un oggetto», ma va richiamato a segni che sono parte di un sistema culturale che «sostituisce un ordine sociale di valori e classificazioni a un modo contingente di bisogni e piaceri»⁵¹. Nel tardo-capitalismo non solo la produzione ma anche il consumo viene disciplinato e razionalizzato per favorire la riproduzione della struttura economica, e il soggetto si ritrova impotente nei confronti del sistema degli oggetti, tanto che rimane solo un insieme di «segni autoreferenziali» fondato sulla ricorrente generazione di differenze simulate, una «iperrealtà», che si colloca al di là della distinzione tra reale e immaginario.

Viviamo così al riparo dei segni e nella negazione del reale... Il contenuto dei messaggi, i significati dei segni, sono largamente indifferenti... Secondo lo stesso schema si può affermare che la dimensione del consumo, così come l'abbiamo qui definita, non è quella

⁴⁹ Intervista di Jameson a Stephanson in Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, cit., p. 10.

⁵⁰ Jean Baudrillard, *La società dei consumi: i suoi miti e le sue strutture*, Il Mulino, Bologna 1976, pp. 141-142.

⁵¹ Ivi, p. 40.

della conoscenza del mondo, ma neppure più quella dell'ignoranza totale: è quella del disconoscimento.⁵²

I media e il vertiginoso moltiplicarsi delle merci sono dunque i veicoli attraverso cui si crea un mondo simulato caratterizzato dalla supremazia del significante, in cui gli individui non sono altro che schemi di consumo predeterminati. Gli oggetti stessi diventano segni intercambiabili, senza rimandare ad altro che a se stessi, e perdono il loro contenuto.

Questa modificazione nella percezione delle immagini e degli oggetti viene causata principalmente sia dall'avvento prepotente dei mass-media che hanno modificato i sistemi di informazione e di relazione sociale in tutti i livelli e gli aspetti della vita umana, sia dalla sfera culturale che viene riassorbita nel vortice totalizzante del capitale e del mercato: tutto diventa culturale, non esistono più dei criteri di discernimento per distinguere ciò che è arte da ciò che non lo è, e la cultura stessa diventa una figura bidimensionale, una superficie opaca, un'immagine che si ripete su se stessa perdendo il suo referente ultimo, in un gioco di rimandi che si risolve nella reificazione dell'immagine stessa e nella perdita della profondità⁵³. Inoltre si assiste a una totale colonizzazione della natura da parte della cultura e alla mercificazione della cultura stessa, all'esaltazione del mercato, della commistione di mercato e media, e all'abolizione di ogni distanza critica tra merce e immagine:

In postmodern culture, "culture" has become a product in its own right; the market has become a substitute for itself and fully as much a commodity as any of the items it includes within itself: modernism was still minimally and tendentially the critique of the commodity and the effort to make it transcend itself. Postmodernism is the consumption of sheer commodification as a process.⁵⁴

Ciò comporta inoltre la stessa alienazione dell'opera d'arte:

The very experience of art itself today is alienated and made "other" and inaccessible to too many people to serve as a useful vehicle for their imaginative experience ... the experience of the production of such art forms is inaccessible to most people (including critics and

⁵² Jean Baudrillard, *La società dei consumi: i suoi miti e le sue strutture*, cit., p. 15.

⁵³ Cfr. Gaetano Chiurazzi, *Il postmoderno*, Mondadori, Milano 2002, p. 16.

⁵⁴ Fredric Jameson, *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism*, Duke University press, Durham 1991, p. ix.

intellectuals), who thereby find themselves thrown back on an experience of both kinds of art as sheer reception.⁵⁵

In questo panorama descritto da Jameson si sviluppa la teoria del simulacro di Baudrillard, che «prende vita in una società in cui il valore di scambio si è talmente generalizzato da cancellare la stessa memoria del valore d'uso»⁵⁶. Infatti Baudrillard afferma che il capitalismo maturo tende a porre in secondo piano la soddisfazione dei bisogni primari, dati per acquisiti in una società opulenta, e privilegia piuttosto i valori connessi alla costituzione del prestigio sociale e alla comunicazione. Nella società postmoderna, infatti, la realtà sarebbe stata sottoposta a un progressivo processo di smaterializzazione, tale per cui la simulazione e la riproduzione indotte delle comunicazioni di massa avrebbero spodestato qualsiasi riferimento alla natura o al bisogno. A tale proposito Baudrillard, in *Lo specchio della produzione*, esalta la portata del cambiamento tecnologico in atto e condanna la perdita dei valori umani e la morte delle società tradizionali:

Nel cuore stesso dell'informazione è la storia a essere ossessionata dalla propria scomparsa... Nel cuore della sperimentazione, è la scienza a essere ossessionata dalla scomparsa del proprio oggetto... Dappertutto lo stesso effetto stereofonico, di prossimità assoluta del reale: lo stesso effetto di simulazione... L'essenza originaria della musica, il concetto originale della storia sono scomparsi, perché non potremmo più isolarle dal loro modello di perfezione, che è contemporaneamente il loro modello di simulazione, dalla loro assunzione forzata in un'iperrealtà che le cancella.⁵⁷

Tra gli aspetti innovativi di questo periodo si possono ritrovare l'esigenza e il tentativo di confrontarsi con un mondo sempre più eterogeneo e confuso e perciò irrapresentabile, e il tentativo di riscrivere la cartografia cognitiva dell'uomo. Questa trasformazione non interessa solamente il valore dell'opera d'arte ma anche il soggetto che da alienato diverrà frammentato, così come le sue emozioni:

If the great negative emotions of the modernist moment were anxiety, terror, the being-
unto-death, ... what characterizes the newer "intensities" of the postmodern, ... can just as
well be formulated in terms of the messiness of a dispersed existence, existential messiness

⁵⁵ Fredric Jameson, *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism*, cit., p. 146.

⁵⁶ Jean Baudrillard, *La società dei consumi: i suoi miti e le sue strutture*, Il mulino, Bologna 1976, p. 38.

⁵⁷ Jean Baudrillard, *Lo specchio della produzione*, Multhipla, Milano 1979, pp. 16-17.

... the structural distraction of the decentered subject now promoted to the very motor and existential logic of late capitalism itself.⁵⁸

Infatti, l'opera d'arte viene concepita come pura merce, anti-auratica, volta alla moltiplicazione seriale, senza alcuna distinzione fra arte bassa e quella alta, né presuppone – oramai – la sua originalità, in quanto intesa come citazionismo infinito, perpetuo e autoreferenziale. Bell, a tale proposito, descrive il postmodernismo come l'esaurimento del modernismo «attraverso l'istituzionalizzazione degli impulsi creativi da parte della “massa culturale”, come segno dell'edonismo irrazionale del consumismo capitalistico»⁵⁹. In sintesi lo stato e il sistema capitalistico hanno sensibilmente influenzato la percezione del lavoro, dell'individuo, creando nuovi bisogni e controllando ogni aspetto dell'esistenza umana. Pertanto il postmodernismo si figura come l'imitazione delle pratiche sociali, economiche e politiche in vigore nella società, con particolare attenzione alla creazione successiva e sovrapposizione di mondi diversi, riconoscendo «le molteplici forme della diversità»⁶⁰, tutte ugualmente accettate e mostrate nella loro simultaneità contingente.

⁵⁸ Fredric Jameson, *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism*, cit., p. 117.

⁵⁹ David Harvey, *La crisi della modernità*, cit., p. 82.

⁶⁰ Ivi, p. 143.

4. La crisi della realtà: le metanarrazioni e il senso del reale

La mia opinione è che le teorie stesse sono racconti,
ma dissimulati, e che non ci si debba lasciare ingannare
dalla loro pretesa di onnitemporalità.
(Jean-François Lyotard, *Istruzioni pagane*)

La teoria postmoderna dipende dal mantenimento di un atteggiamento scettico nei confronti della realtà e delle metanarrazioni: e qui il contributo di Lyotard appare fondamentale. Egli nel suo eminente testo ha ricollegato il postmoderno con quegli orientamenti teorici che sottolineano la fine delle filosofie e delle ideologie “forti” e delle conseguenti visioni complessive e totalizzanti della realtà legate al progresso scientifico. Nello specifico ha analizzato, attraverso le trasformazioni avvenute a partire del XIX secolo, la condizione del sapere nelle società postindustriali, sostenendo che il periodo postmoderno è un’epoca in cui le “grandi narrazioni” – *grands récits*– sono entrate in crisi: secondo tale prospettiva, la scienza e la letteratura non costituiscono più una verità oggettiva e condivisa ma vengono considerate al pari di favole. Lyotard descrive infatti l’incredulità di questo periodo nei confronti delle metanarrazioni, del loro ideale universalistico, delle filosofie della storia come progetti totali, delle storie di emancipazione dell’umanità, contenute o implicite nei maggiori movimenti filosofici (come il cristianesimo, la filosofia hegeliana, il marxismo, il liberalismo). Le due narrazioni principali che Lyotard attacca sono quelle che riguardano una progressiva emancipazione dell’umanità – dalla redenzione cristiana all’utopia marxista – e quella del trionfo della scienza. Egli ritiene infatti che tali dottrine abbiano perso la loro “credibilità” dalla fine della Seconda guerra mondiale: «Semplificando al massimo, possiamo considerare “postmoderna” l’incredulità nei confronti delle metanarrazioni»⁶¹.

Questa crisi della filosofia e delle metanarrazioni è causata, secondo Lyotard, dalle trasformazioni economiche, comunicative e sociali che hanno modificato la percezione del linguaggio e dei vari aspetti della vita umana. Infatti, come nota l’autore, verso la fine degli anni Cinquanta cambia il rapporto con il sapere: la conoscenza scientifica viene ridotta a una specie di discorso, al linguaggio, poiché l’incidenza delle trasformazioni tecnologiche sulla ricerca e sulla trasmissione delle conoscenze viene

⁶¹ Jean-François Lyotard, *La condizione postmoderna. Il rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano 2002, p. xxiv.

radicalmente a modificarsi. Il sapere è costretto a cambiare il suo statuto a causa delle modificazioni della sua trasmissibilità (massiccia informatizzazione), del declino della figura dell'intellettuale e della crisi del modello educativo (sempre più informale, mediato e volto all'interdisciplinarietà). Il sapere perde il suo "valore d'uso", la sua carica ideologica e il suo complesso spettro significativo e viene ridotto a una merce di scambio, un oggetto, un contenitore vuoto, prodotto e destinato alla vendita. Un'informazione indispensabile alla potenza produttiva nella competizione mondiale finalizzata alla lotta per il potere. Lo stesso soggetto sociale sembra dissolversi in questa disseminazione di giochi linguistici. La crisi del linguaggio, infatti, dipende dal legame sociale che è sì linguistico, ma non è composto da un'unica fibra: è infatti costituito da una trama in cui si intrecciano un numero indefinito di tipi di giochi linguistici, governati da regole diversificate e irriducibili. Nuovi linguaggi vengono pertanto affiancandosi agli antichi: la problematica risiede nel fatto che nessuno è in grado di parlare tutte queste lingue e che esse non ammettono un metalinguaggio universale; il progetto sistema-soggetto è fallito⁶².

Il metalinguaggio universale viene così ad essere rimpiazzato da una pluralità di sistemi formali e assiomatici. Pertanto, quando Lyotard parla di educazione e dei metodi di insegnamento, fa riferimento a questi sotto-sistemi del sapere: infatti, per una migliore performatività del sistema sociale si tende a formare delle competenze piuttosto che degli ideali⁶³.

Questo è uno dei punti chiave sottolineati da Romano Luperini⁶⁴, riguardanti la crisi della figura del critico e della costruzione di una teoria: una sorta di dealfabetizzazione del cittadino e la conseguente perdita della funzione del critico all'interno della società. Secondo Luperini, il trionfo della legge del mercato e della globalizzazione porta lo scrittore ad agire nella gabbia del mercato: da intellettuale-legislatore a intellettuale esperto e a intellettuale-intrattenitore (dove la cultura viene ridotta a mero spettacolo). In entrambi i casi viene confinato in un ruolo, perdendo la sua funzione di critico militante che difende un'idea di letteratura e/o del mondo.

Tornando a Lyotard, questa mercificazione del sapere ha portato a sviluppare solo singole e frammentarie competenze operative. La scienza postmoderna, infatti, presuppone la ricerca dell'instabilità e cambia il senso della parola sapere: non produce più il noto ma l'ignoto. Questo avviene perché non esiste più un "metodo scientifico"

⁶² Jean-François Lyotard, *La condizione postmoderna*, cit., p. 41.

⁶³ Ivi, p. 48.

⁶⁴ Cfr. Romano Luperini, *La fine del postmoderno*, Guida, Napoli 2005.

universalmente condiviso e accettato, e lo scienziato diviene qualcuno che “racconta delle storie”, senza avere più l’obbligo di verificarle. Viene meno, pertanto, il ricorso alle grandi narrazioni, poiché non si è più in grado di ricorrere né alla dialettica dello spirito, né all’emancipazione dell’umanità per la validazione del discorso scientifico postmoderno, a favore di una “piccola narrazione”, forma per eccellenza dell’invenzione immaginativa, innanzitutto nella scienza. All’interno del paradigma postmodernista vi è un’opposizione/distinzione dialettica tra l’innovazione, che viene utilizzata dal sistema per migliorare la propria efficienza, e la parologia, una mossa di dissenso effettuata nella pragmatica dei saperi. La sua pratica scientifica offre il modello di un “sistema aperto” in cui la separazione fra i decisori e gli esecutori nella comunità scientifica appartiene al sistema socioeconomico e non più al paradigma scientifico.

L’orizzonte filosofico lyotardiano si basa, inoltre, su due figure fondamentali per comprendere le variazioni ideologiche e le teorie sottese al postmodernismo e alla crisi del pensiero occidentale: Friedrich Nietzsche e Martin Heidegger. Il postmoderno viene così legato a un’idea di fine della metafisica, le cui cause devono essere ricercate nel modernismo, nella radicalizzazione degli ideali metafisici attraverso la razionalità e il bisogno di verità. Dio, per Nietzsche, è stato ucciso proprio dalla volontà di verità dei suoi fedeli, e, di conseguenza, l’uomo si ritrova in un mondo senza più un centro, privo di riferimenti stabili, in cui tutto è un “eterno precipitare senza né alto né basso”. La reazione a questa condizione dell’essere porta l’individuo a pensare in termini nichilistici, ponendo fine alle corrispondenze dicotomiche di realtà/apparenza, bene/male, anima/corpo. Il filosofo, a tale proposito, distingue due diversi tipi di nichilismo: reattivo e compiuto. Il primo, che viene solitamente legato all’idea di modernismo, mostra un atteggiamento nostalgico nei confronti del passato, e il tentativo di colmare questo vuoto creando un nuovo sistema di valori; il secondo, invece, connesso a quello del postmodernismo, si caratterizza per la perdita delle ideologie e delle certezze del passato, liberandosi così dall’etica, dalla religione e dal bisogno di verità: da qui la celeberrima frase che riecheggia come una sentenza priva di appello del periodo postmoderno – «non ci sono fatti, solo interpretazioni» – e la percezione della metafisica e dell’etica come «sentimenti umani, troppo umani».

A questa opposizione tra nichilismo reattivo e compiuto può seguire, in una linea ideale che segni la continuità tra il modernismo e il postmodernismo, il concetto di

sublime espresso da Lyotard in *Il postmoderno spiegato ai bambini*⁶⁵. Il sublime, di matrice kantiana, viene considerato dal filosofo come elemento-chiave che riassume ed esemplifica la presenza di un'incrinatura nella nostra rappresentazione della realtà, un disaccordo tra le possibilità del concetto e il confronto con una realtà che sfugge ai limiti dell'apprensione estetica e della rappresentazione intellettuale e la sua impossibilità, data la sua natura dinamica, di risolversi in una forma. In breve, indica l'incapacità di presentare un oggetto con un concetto. Pertanto, se la modernità può essere considerata un modo del pensiero, la postmodernità è un modo "diverso" in cui la rinuncia all'universalizzazione si traduce in un sentire e in un pensare che si confrontano con una costante e ineludibile incompletezza.

Così, l'estetica del sublime si può distinguere in moderna, ovvero nostalgica, riconducibile al nichilismo reattivo nietzschiano, e in postmoderna, la quale permette che l'impresentabile venga considerato come un contenuto assente, ma la forma – ancora riconoscibile – continua a offrire al lettore motivo di consolazione e di piacere. Ad esempio l'opera di Proust e Joyce allude a qualcosa che non si lascia rendere presente.

Al contrario, l'estetica postmoderna si lega con il nichilismo compiuto, non fornisce realtà ma esalta la capacità inventiva dell'immaginazione: un "post-realismo", poiché gli autori non sono più certi di una realtà esistente al di fuori della propria mente. Ad esempio in *Views of my father weeping*⁶⁶ di Donald Barthelme, il narratore descrive un personaggio – presumibilmente colui che dà il titolo al racconto –, ma fa in modo che il lettore dubiti della sua reale identità: «Yet it is possible that it is not my father who sits there in the centre of the bed weeping. It may be someone else...»⁶⁷. Così, l'autore afferma che l'unica realtà per lo scrittore è il linguaggio, e che la fiction è solo un modo di guardare il mondo. Inoltre l'istituzione letteraria viene sovvertita in quanto l'eroe non è più il personaggio ma la narrazione stessa. In *Chimera* di Barth, la storia viene presentata come personaggio e dichiara: «I've lost the track of who I am; my name's just a bundle of letters; so the whole body of literature; strings of letters and empty spaces»⁶⁸.

D'altra parte, Lyotard riprende la teoria heideggeriana riguardo i limiti del linguaggio: la volontà di riproporre il senso autentico dell'esistenza dell'uomo si scontra

⁶⁵ Jean-Francois Lyotard, *Il postmoderno spiegato ai bambini*, Feltrinelli, Milano 1987.

⁶⁶ Donald Barthelme, "View of my father weeping" in *Sixty stories*, Putnam's Sons, New York 1981.

⁶⁷ Ivi, p. 109.

⁶⁸ John Barth, *Chimera*, Mariner books, New York 1972, p. 10.

con il limite invalicabile del medium linguistico. Il linguaggio non è pura astrazione, non ci sono parole pure o vergini in grado di esprimere valori o significati: esso, invece, è costellato di concetti ereditati, trasmessi, storici, stratificato sia sincronicamente che diacronicamente, che informano e mediano il nostro modo di pensare e la nostra percezione del mondo. Heidegger identifica l'atto di pensare con quello di interpretare: esso infatti non viene percepito come un atto creativo che cominci dal nulla, ma dalla riarticolazione di contenuti ereditati, trasmessi, dei quali è intessuta e mediata la nostra comprensione del mondo e della nostra esistenza. Egli, in questo modo, pone l'accento sul carattere ermeneutico del pensare e sulla sua storicità. La storicità pertanto, nell'uguaglianza proposta tra tempo come orizzonte dell'essere, conduce verso una comprensione dell'essere che si basa solo nelle sue trasmissioni storiche, delle sue comprensioni, come «rimemorazione». Questo aspetto derealizzante del pensiero si traduce, nel postmodernismo, con la dissoluzione della realtà come riferimento stabile, l'intreccio inestricabile tra realtà/finzione, e la riduzione del mondo a simulacro, sempre più virtuale e meno reale.

In generale però l'atteggiamento dei postmodernisti è fondamentalmente scettico riguardo le pretese di ogni tipo di spiegazione totalizzante e complessa. Lyotard non è stato l'unico a vedere il compito dell'intellettuale come “resistenza” anche al “consenso”, che è diventato un valore fuori moda e sospetto. I postmodernisti hanno aderito a questa visione, in parte perché, così facendo, potevano stare a fianco di coloro che non avevano un ruolo nella macrostoria – come i sottomessi e gli emarginati – e contro chi aveva il potere di diffondere le grandi narrazioni. Molti intellettuali postmoderni quindi si vedevano come avanguardisti e fortemente dissenzienti. In questa età pluralista, anche le argomentazioni di scienziati e storici sono percepite non più che seminarrazioni al pari di altre tipologie narrative. Non possiedono infatti una struttura precisa, né vengono considerate affidabili, ma riconosciute in qualità di finzioni, in quanto non vi è alcuna corrispondenza con la realtà.

Le critiche di Lyotard nei confronti delle metanarrazioni e delle ideologie vengono sostenute e ampliate da Richard Rorty, lo studioso che più di ogni altro ha spezzato i legami con la concezione e con la maniera tradizionale di fare filosofia. Rorty, partendo dalle teorie di filosofi del linguaggio come Saussure, Wittgenstein e Derrida, afferma che l'analisi e l'interpretazione delle relazioni tra gli elementi all'interno del testo deve essere applicato anche agli elementi della teoria filosofica quali verità, conoscenza, moralità e linguaggio.

Il suo impegno pertanto è quello di polemizzare contro la Filosofia: si scaglia contro l'idea che essa possieda una sua specifica e privilegiata via d'accesso ai fondamenti della conoscenza e ai meccanismi della mente. Rorty, come Derrida, tenta di destituire l'esaltazione modernista della filosofia come una disciplina volta a scoprire la natura della verità: puntualizza che dopo la Filosofia ci sarà ancora la filosofia, in quanto ad essere finita non è la filosofia *tout court*, ma la filosofia protesa a una fondazione sistematica dell'Essere e della Conoscenza. Secondo la sua prospettiva, la filosofia diviene un semplice discorso fra vari discorsi: non si pone più come espressione privilegiata del sapere, ma come una delle tante voci all'interno del "dialogo" dell'umanità⁶⁹. Infatti, Rorty sostiene che ogni tipo di discorso è "anti-rappresentazionale", in quanto non rappresenta la "conoscenza della realtà": i concetti non sono strumenti che riflettono il reale, bensì una serie di azioni abituali e reiterate che l'uomo acquisisce per uno scopo⁷⁰. In *Philosophy and the Mirror of Nature* egli dichiara:

It is pictures rather than propositions, metaphors rather than statements, which determine most of our philosophical convictions. The picture which holds traditional philosophy captive is that of the mind as a great mirror, containing various representations—some accurate, some not—and capable of being studied by pure, non empirical methods. Without the notion of the mind as mirror, the notion of knowledge as accuracy of representation would not have suggested itself.⁷¹

In questo modo, contrappone all'idea metafisica di una descrizione privilegiata della realtà, capace di rispecchiare in modo valido l'essenza delle cose, quella di postmetafisica, di una pluralità mutevole di approcci al reale secondo i vari paradigmi culturali di comprensione dell'esistente. Non esiste, afferma Rorty, una verità oggettiva di tipo platonico, poiché la realtà esiste sempre all'interno di una serie di prospettive storicamente e socialmente condizionate. Egli infatti sostiene una concezione (pragmatista) della verità come costruzione umana, connessa a determinate pratiche sociali di giustificazione e di controllo di determinati valori.

⁶⁹ Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton University Press, Princeton 1979; trad. it *La filosofia e lo specchio della natura*, Bompiani, Milano 1986.

⁷⁰ Richard Rorty, *Objectivity, Relativism, and Truth: Philosophical Papers Vol 1*, Cambridge University Press, Cambridge 1991, p. 1.

⁷¹ Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature*, cit., p. 12.

Partendo dal presupposto di un non-realismo, egli propone la nozione di verità come una convenzione mediata dal linguaggio, critica la natura intrinseca della verità e nega l'esistenza, proprio come Lyotard, di una realtà assoluta e oggettiva.

So when the pragmatist says that there is nothing to be said about truth save that each of us will commend as true those beliefs which he or she finds good to believe, the realist is inclined to interpret this as one more positive theory about the nature of truth: a theory according to which truth is simply the contemporary opinion of a chosen individual or group. Such a theory would, of course, be self-refuting. But the pragmatist does not have a theory of truth, much less a relativistic one. As a partisan of solidarity, his account of the value of cooperative human inquiry has only an ethical base, not an epistemological or metaphysical one. Not having any epistemology, a fortiori he does not have a relativistic one.⁷²

Al pari di Lyotard e Rorty, anche Stanley Fish e Nelson Goodman hanno dunque denunciato l'illusione dell'oggettività e dell'autonomia del testo letterario. Da un lato Fish sostiene l'importanza del gioco interpretativo di un testo, riconducibile ai diversi contesti socio-culturali del lettore, alle "comunità interpretative":

Meanings are not property of fixed and stable texts, neither of free and independent readers, but of interpretive communities responsible for the readers' activities and for the texts produced by those activities.⁷³

Egli studia la relazione tra il lettore e il testo, scagliandosi contro l'idea formalista di un testo letterario neutrale, conoscibile e immutabile, il quale racchiude in sé un significato oggettivo e determinato: il testo non costituisce più il *locus* del significato autosufficiente, la letteratura diventa un'arte cinetica⁷⁴. Afferma infatti l'importanza del lettore nella creazione del testo letterario: ogni lettore però non agisce in quanto individuo soggettivo, ma in quanto facente parte di una comunità di lettori: «sono le comunità interpretative, piuttosto che il testo o lettore, che producono significati»⁷⁵. Infatti, in accordo con Paul de Man e la sua idea di letteratura basata sui fallimenti di

⁷² Richard Rorty, *Objectivity, Relativism, and Truth*, Cambridge University Press, Cambridge; New York 1991, p. 24.

⁷³ Stanley Fish, *Is there a text in this class? The Authority of Interpretive Communities*, Harvard University Press, Massachusetts 1980, p.162.

⁷⁴ Ivi, p. 49.

⁷⁵ Stanley Fish, *Is there a text in this class? The Authority of Interpretive Communities*, cit., p. 112.

significazione, egli asserisce e riduce i testi letterari a meri “*self-consuming artifacts*”⁷⁶. Le strategie interpretative derivano pertanto dalle comunità educative e professionali nelle quali i lettori si formano e di cui fanno parte. Queste comunità governano, generano interpretazioni e creano la realtà: esse investono un testo, e più in generale la vita stessa, di significati.

The interpretive communities are made up of those who share interpretive strategies not for reading (in the conventional sense) but for writing texts.⁷⁷

In questo modo Fish, in linea con il concetto della “morte dell’autore” di Barthes, percepisce l’atto di lettura come un processo di scrittura mediato dai contesti socio-culturali del lettore.

Goodman, da parte sua, respinge radicalmente l’esistenza di quelle che chiama “entità astratte” (le classi, gli universali): il mondo è composto solo di “oggetti fisici o eventi o di unità di esperienza sensoriale”. Egli rifiuta il “mito del dato”: non esistono “dati” dal significato univoco-oggettivo, in grado di costruire un fondamento empirico certo per la conoscenza. Secondo tale prospettiva, il mondo non può essere separato dalle modalità simboliche attraverso cui viene descritto: viene negata ogni possibilità di acquisire dati o esperienze reali indipendentemente da strutture o modelli teorici di cui tali fenomeni fanno parte. Qualunque oggetto del mondo «non è mai propriamente l’oggetto-a-una-certa-distanza-e-angolazione-e-sotto-una-certa-luce; ma è l’oggetto così come noi lo consideriamo e concepiamo, una versione o un’interpretazione dell’oggetto»⁷⁸. Qualsiasi evento, oggetto è sempre organizzato all’interno di un determinato “schema concettuale”. Di conseguenza, non si può cogliere un mondo reale in sé ma, in una prospettiva anti-realistica e costruttivistica dell’interpretazione, vi è un’irriducibile pluralità di “versioni del mondo”, nessuna delle quali risulta essere oggettivamente più vera delle altre. Goodman, in accordo con Rorty, Fish e Lyotard, respinge la teoria delle verità come “corrispondenza” del linguaggio con il mondo, in quanto esso non è qualcosa di definibile in modo oggettivo-univoco ed extra-linguistico, poiché «l’esperienza estetica è dinamica e non statica. In essa è necessario operare discriminazioni delicate e scorgere relazioni sottili, identificare sistemi simbolici e

⁷⁶ Stanley Fish, *Self-Consuming Artifacts*, University of California press, Berkeley and Los Angeles 1972.

⁷⁷ Stanley Fish, “*Interpreting the Variorum*”, in *Critical Inquiry* Vol. 2, No. 3 (Spring, 1976), The University of Chicago Press, pp. 465-485.

⁷⁸ Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Oxford University press, London 1969, p. 16.

caratteri propri di questi sistemi, e che cosa questi caratteri denotano ed esemplificano, interpretare opere e riorganizzare il mondo nei termini delle opere e le opere nei termini del mondo»⁷⁹.

Ciò che caratterizza questo nuovo modo di fare e di intendere la filosofia nel potmodernismo è dunque il pluralismo, la laicità del pensiero e la consapevolezza che ogni tipo di sapere è, in realtà, l'espressione di un punto di vista: la verità diviene libera, argomentativa, instabile da un punto di vista fondativo e tenuta in equilibrio grazie alla persuasività degli argomenti e alla condivisibilità con altri. La conoscenza diventa così un'interpretazione problematica perché condizionata dalla relazione che intercorre tra soggetto, oggetto e contesto (inteso sia come contesto socioculturale, ma anche come mondo interno di pre-convinzioni).

Questo si traduce in un atteggiamento ironico nei confronti del linguaggio, come tentativo di smascherare le false verità nascoste nelle trame degli enunciati: l'ironia viene usata principalmente per rafforzare una posizione cosciente di assenza di valori assoluti e spesso viene impiegata come arma proprio contro chi predica "verità universali".

⁷⁹ Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, cit., p. 27.

5. Il fatto e l'evento

History enable man to make a new kind of world for himself
corresponding to the presumptive needs of his own existence.

(Hayden White)

Un altro dei temi centrali del postmodernismo è la perdita di una concezione affidabile e oggettiva della Storia. A tale proposito, Fredric Jameson definisce il postmoderno come “la scomparsa del senso della storia” nella cultura, una mancanza di profondità, un “presente perpetuo”, in cui la memoria della tradizione è perduta per sempre. Per molti postmodernisti, la causa risiedeva proprio nella condizione stessa della società “postindustriale”.

Dal punto di vista epistemologico, è possibile formulare due interrogativi a proposito del rapporto tra il postmoderno e la storia: “si può conoscere il passato?” e “quale storia sopravvive?” La prima attiene alle possibilità conoscitive universali, mentre la seconda è una preoccupazione più tipicamente postcoloniale che riguarda il rapporto tra Macrostorie e Microstorie.

Linda Hutcheon, in *The Politics of Postmodernism*⁸⁰, parla di metafiction storiografica e fa riferimento ad alcune opere postmoderne, nelle quali Storia e invenzione si sovrappongono in un gioco di specchi infiniti e ambigui per attenuare, se non abolire, i confini tra di esse. Questi romanzi, pertanto, non possiedono più una trama volta a divulgare la conoscenza di un periodo storico – a differenza di quelli tradizionali –, ma al contrario i fatti storici vengono impiegati nella finzione letteraria per dimostrare che anche la storia – come tutte le altre discipline umane – è invenzione. La Hutcheon asserisce che questo recupero della storia da parte degli scrittori postmodernisti avviene tramite l'uso dell'ironia o della parodia, non più una visione nostalgica del passato – propria del periodo modernista – ma un recupero ottimista e canzonatorio delle “grandi verità” promosse dalla tradizione storiografica:

Postmodernist ironic recall of history is neither nostalgia nor aesthetic “cannibalization”. Nor can it be reduced to the glibly decorative... But its deliberate refusal to do so is not a naive one: what postmodernism does is to contest the very possibility of there ever being “ultimate objects”. It teaches and enacts the recognition of the fact that social, historical,

⁸⁰ Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, cit.

and existential “reality” is discursive reality when it is used as the referent of art, and so the only “genuine historicity” becomes that which would openly acknowledge its own discursive, contingent identity. The past as referent is not bracketed or effaced... : it is incorporated and modified, given new and different life and meaning. This is the lesson taught by postmodernist art today. In other words, even the most self-conscious and parodic of contemporary works do not try to escape, but indeed foreground, the historical, social, ideological contexts in which they have existed and continue to exist.⁸¹

Infatti, uno degli elementi caratterizzanti è proprio il *pastiche*, «the random cannibalization of all the styles of the past, the play of random stylistic allusion»⁸², la commistione di generi diversi tra loro, che consente di trasgredire i limiti precedentemente accettati dell'arte e dei generi, «writing a san individuating experience of limits»⁸³, una scrittura volta a scardinare le rigide antitesi della letteratura, soprattutto tra fiction/non fiction e arte/vita. La parodia per gli autori postmoderni nasce così dall'esigenza di smascherare i meccanismi e i dispositivi capziosi della storiografia tradizionale. Infatti, nella visione postmoderna, la Storia esiste solo in quanto narrazione⁸⁴, e la conoscenza del passato si presenta come un ordine arbitrario e soggettivo dei fatti da parte di autori e storici. Il passato non è più concepito come un flusso progressivo e lineare di eventi, ma si compone di una serie di episodi frammentari e simultanei che sfuggono a ogni tentativo di recupero o ordinamento. Pertanto anche i rapporti di causa ed effetto vengono messi sotto accusa in quanto semplificazione arbitraria del racconto storico. La presenza del passato è ridotta a un dialogo ironico con la tradizione artistica e sociale, passato non come nostalgia di un'età dell'oro svanita per sempre (diversamente dalla visione modernista), ma come riscrittura critica e parodica. Una rielaborazione che si traduce in coesistenza di generi eterogenei, nell'autoriflessività, e nel ripensare e modellare le forme e i contenuti del passato e le realtà storico-politiche.

La Hutcheon afferma che in questo clima di assoluta impossibilità di narrare delle storie “vere” e “oggettive”, gli autori postmoderni – per smascherare la presunta veridicità della storiografia classica – si avvalgono di un narratore omodiegetico, inaffidabile e parodico. Il narratore, pertanto, conscio dell'inadeguatezza della parola,

⁸¹ Linda Hutcheon, “The Politics of Postmodernism: Parody and History”, «Cultural Critique», No. 5, *Modernity and Modernism, Postmodernity and Postmodernism*. (Winter, 1986-1987), pp. 182-183.

⁸² Fredric Jameson, *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, cit., pp. 65-66.

⁸³ Julia Kristeva, “Postmodernism?” in Harry Garvin, *Romanticism, Modernism, Postmodernism*, Bucknell university press, Lewisburg 1980, p. 137.

⁸⁴ Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, 1989

deve mostrare al lettore che il suo testo è un artefatto e che l'ordine che lo rende leggibile e conoscibile è soggettivo e arbitrario.

Un'altra fonte autorevole riguardo la ricerca di un senso della storia è Foucault che, ripercorrendo la produzione nietzschiana alla ricerca di un metodo storico in un saggio intitolato *Nietzsche, la généalogie, l'histoire*⁸⁵, si pone contro la storiografia classica in quanto essa sottende una metafisica nascosta e teleologicamente orientata. Foucault infatti afferma che a differenza dell'ossessione della storia tradizionale legata al problema dell'origine dell'uomo, lo storico nuovo dovrà studiare la discendenza, gli eventi tramite – o nonostante – i quali si è determinato il presente. La genealogia diviene dunque vera Storia e la conoscenza non si costruisce più dall'unione di diversi eventi, ma piuttosto dal loro sezionamento, in quanto essa serve a frantumare le certezze. Infatti nell'introduzione all'*Archeologia del sapere*, Foucault osserva come nel lavoro degli storici si sia realizzato uno spostamento dell'attenzione: non si tratta più di rintracciare una tradizione compatta, un unico disegno sotteso alla molteplicità degli eventi, «ma quello della frattura e del limite, non più quello del fondamento che si perpetua, ma quello delle trasformazioni che valgono come fondazione e rinnovamento delle fondazioni»⁸⁶. Così il senso storico si esplica attraverso tre modalità – l'uso parodico, dissociativo, sacrificale – il cui fine è preparare il campo per lo studio della genealogia:

Il senso storico comporta tre usi che si oppongono punto per punto alle tre modalità platoniche della storia. Uno è l'uso parodistico e distruttore di realtà, che si oppone al tema della storia-reminiscenza o riconoscimento; l'altro è l'uso dissociativo e distruttore d'identità che si oppone alla storia-continuità o tradizione; il terzo è l'uso sacrificale e distruttore di verità che si oppone alla storia-conoscenza. In ogni modo, si tratta di fare della storia un uso che la liberi per sempre dal modello, insieme metafisico ed antropologico, della memoria. Si tratta di fare della storia una contromemoria, — e di dispiegarvi di conseguenza una forma del tempo del tutto diversa.⁸⁷

Un altro parametro che – sempre attraverso le categorie nietzschiane – il senso storico deve possedere è la sistematica dissociazione dell'identità dell'uomo. Mentre la

⁸⁵ Michel Foucault, "Nietzsche, la généalogie, l'histoire," *Hommage à Jean Hyppolite*, ed. S. Bachelard, Presses Universitaires de France, Paris 1971; trad. it. *Il discorso, la storia, la verità*, Einaudi, Torino 2001. http://works.bepress.com/r_gould/49

⁸⁶ Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, Paris 1969; trad. it. *L'archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano 1969, p. 8.

⁸⁷ Michel Foucault, *Il discorso, la storia, la verità*, cit., p. 60.

Storia tradizionale ha cercato di conferire all'uomo un'identità unica e determinata, il nuovo storico dovrà mostrare invece come essa sia in realtà molteplice e risultato cangiante della fusione di molteplici identità diverse, l'«albergare in sé non un'anima immortale, bensì molte anime mortali»⁸⁸. Per Nietzsche la passione per la verità è mortale perché conduce il soggetto verso la propria autodistruzione, in quanto chi giunge alla perfetta conoscenza incontra l'annullamento⁸⁹.

Foucault parla così di un "effetto di superficie", ossia del moltiplicarsi delle fratture nella storia delle idee: il metodo implica l'impossibilità di individuare una lineare concatenazione casuale e cronologica tra gli eventi, e la necessità di definire gli elementi, i limiti, i rapporti tra i vari episodi. Foucault introduce, a tal proposito, la nozione di "discontinuità", intesa come l'oggetto di studio liberato da qualsiasi pretesa teleologica e come lo strumento stesso della ricerca: è la stessa discontinuità che «delimita il campo di cui rappresenta l'effetto»⁹⁰. Si sviluppa così la volontà di studiare la "storia generale" che problematizzi gli scarti, le fratture, i diversi tipi di relazione esistenti, che rifiuti di riportare i fenomeni ad un unico centro, ad un'unica visione del mondo, ma che «dovrebbe invece mostrare tutto lo spazio di una dispersione»⁹¹.

A tale proposito, Hayden White in *Metahistory* afferma che il fatto e la realtà non possiedono altro che un'esistenza linguistica, che essi vengono cioè costruiti soltanto nel discorso e che esistono soltanto in esso. La storia, allora, è intesa come un discorso che ha la funzione di attribuire al fatto un significato, diviene produttrice di senso, qualità di cui la realtà – altrimenti – sarebbe priva. White afferma infatti che le narrazioni storiche sono "costruzioni verbali", e dunque artifici letterari. Il compito dello storico consiste allora in una «elaboration of a plausible history from senseless facts»⁹². Lo storico «makes his history by including some events and and excluding others, by stressing some and subordinating others»⁹³, mediante l'uso di «techniques that normally we would expect to find in the plot of a novel or a play technique»⁹⁴. Poiché «historical events don't share any intrinsic value»⁹⁵, si possono fornire numerose versioni di un medesimo evento, tutte potenzialmente accettabili.

⁸⁸ Michel Foucault, *Il discorso, la storia, la verità*, cit., p. 61.

⁸⁹ Ivi, p. 63.

⁹⁰ Michel Foucault, *L'archeologia del sapere*, cit., p. 13.

⁹¹ Ivi, p. 15.

⁹² Ivi, p. 5.

⁹³ Ivi, p. 6.

⁹⁴ Ivi, p. 7.

⁹⁵ Hayden White, *Metahistory: the historical imagination in nineteenth-century Europe*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1973, p. 127.

How a specific historical situation should be configured depends on the ability of the historian to match a specific structure of a complex plot of historical events which he would like to give a particular meaning. This is an essentially literary, that is a fantastic construction, and it takes nothing away from the status of historical narrations as they provide a certain kind of knowledge.⁹⁶

L'interesse di White è, in questo modo, incentrato sulla storia come atto di interpretazione e di scrittura, come un'operazione di costruzione. A tale riguardo, introduce un'importante distinzione: quella tra fatto ed evento. «It seems, therefore, that it is not possible to address to facts in order to justify or criticize a particular interpretation of reality. Because the fact would be infinitely revisable»⁹⁷.

[My theory] does not remove the differences between fact and fantasy, but redefines their relationships within any given discourse. If there is nothing similar to the bare facts but only events in different descriptions, then the factuality depends on the descriptive protocols used to transform events into facts... Events occur, where the facts are constituted by a linguistic construction... The facts are a function of the meaning assigned to events, they are not primitive data that determine what meanings an event might have.⁹⁸

Per White gli eventi sono obiettivi e verificabili, ma privi di significato; nel momento in cui vengono inseriti in una narrazione, essi assumono un'accezione e, proprio in tal modo, diventano fatti, ossia tasselli di una costruzione logica, retorica e linguistica. Colui che riflette sulla storia, si interroga sulla natura del passato:

The historical discourse is only possible assuming the existence of the past as something that can be represented in a meaningful way. This is the reason why historians are not usually interested in the metaphysical question if the past really exists, neither of epistemological whether it can really get to know, if it really exists. The existence of the past is a necessary precondition of historical discourse and the fact that it is actually possible to write stories is proof enough of that we can know it⁹⁹.

Tutto questo tende a screditare una concezione oggettiva della storia, la destituisce di ogni pretesa di attingere immediatamente e asetticamente alla “verità” e alla “realtà”. In

⁹⁶ Hayden White, *Metahistory: the historical imagination in nineteenth-century Europe*, cit., p. 131.

⁹⁷ Hayden White, *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1987, p. 89.

⁹⁸ Ivi, p. 113.

⁹⁹ Ivi, p. 115.

questo modo la realtà viene “derealizzata”: la storia tende verso l’infinita capacità ermeneutica del linguaggio di manipolare indistintamente gli eventi del passato, di crearli come di negarli. Anche Baudrillard si inserisce in quest’ordine di idee sviluppando ciò che definì la “teoria di simulazione”, con cui ambiva a simulare, cogliere e anticipare gli eventi storici. In *L’illusione della fine*¹⁰⁰, Baudrillard attaccò quelle che egli considerava essere le illusioni comuni della storia, della politica e della metafisica.

L’impianto epistemologico di White si basa quindi sul labile rapporto della storia con la realtà, ossia sull’incapacità di verificare quanto effettivamente è avvenuto: i fatti in sé sono muti e la storia è tale soltanto all’interno di narrazioni altrettanto valide, incapaci di escludersi vicendevolmente. In conclusione, tutto può essere ugualmente vero o falso, l’unico criterio di valutazione è l’efficacia narrativa della ricostruzione storica.

Il postmodernismo si configura così come post-istorico, nel senso che tende a collocarsi oltre la concezione della storia che è propria della modernità – come processo universale e necessario che porta al progresso, come entità oggettiva, unica e immobile, che possiede uno scopo e un significato immanente. Se, infatti, «non c’è una storia unitaria, portante, e ci sono solo le diverse storie, i diversi livelli e modi di ricostruzione del passato nella coscienza e nell’immaginario collettivo, è difficile vedere fino a che punto la dissoluzione della storia come disseminazione delle «storie» non sia anche una vera e propria fine della storia come tale»¹⁰¹. Pertanto, «la storia contemporanea ... è, in termini più rigorosi, la storia di quell’epoca in cui tutto, mediante l’uso dei nuovi mezzi di comunicazione, la televisione soprattutto, tende ad appiattirsi sul piano della contemporaneità e della simultaneità, producendo anche così una destoricizzazione dell’esperienza»¹⁰².

¹⁰⁰ Jean Baudrillard, *L’illusione della fine: o lo sciopero degli eventi*, Anabasi, Milano 1993.

¹⁰¹ Gianni Vattimo, *La fine della modernità*, Garzanti, Milano 1985, p. 17

¹⁰² Ivi, p. 18.

6. La costruzione della realtà: il rapporto tra potere e sapere

L'uomo di cui ci parlano e che siamo invitati a liberare è già in se stesso l'effetto di un assoggettamento ben più profondo di lui. Un'"anima" lo abita e lo conduce all'esistenza, che è essa stessa un elemento della signoria che il potere esercita sul corpo. L'anima, effetto e strumento di una anatomia politica; l'anima prigioniera del corpo.
(Foucault, *Sorvegliare e punire. La nascita della prigione*)

L'analisi più influente del rapporto tra discorso e il potere è stata elaborata da Michel Foucault, il quale ha cercato di mostrare il volto dei sistemi di dominio culturale e politico – il potere-sapere – dell'Occidente. Per smascherare la mistificazione del conformismo scientifico, Foucault decide di analizzare quelle pseudoscienze conosciute col nome di "scienze umane", i campi d'indagine dove il confine tra regime ideologico e conoscenza è labile e oscuro – la linguistica, la biologia, la sessualità e l'economia –, mostrando come le tecniche di controllo possano prendere strade nuove e "invisibili". Egli riflette sul modo in cui il potere si è venuto organizzando nelle società moderne attraverso dispositivi di controllo e istituzioni sempre più penetranti, tali da consentire il controllo della stessa vita degli individui (biopolitica)¹⁰³. Tali discorsi sono, nell'ottica foucaultiana, progettati per controllare le persone e per escludere ciò che è percepito come marginale, deviante, irrazionale. E tali esclusioni nascono per Foucault in un modo classicamente marxista:

La forma giuridica generale che garantiva un sistema di diritti, egualitari in linea di principio, era sorretta da questi minuscoli, quotidiani, fisici meccanismi, da tutti questi sistemi di micro-potere – essenzialmente non-egualitari ed asimmetrici – che noi chiamiamo "discipline", come esami, ospedali, prigionieri, scuole e l'esercito.¹⁰⁴

L'esercizio dei poteri è così sempre relazionabile a determinati saperi, a numerose istituzioni e mette quindi in gioco una certa verità o un sistema di verità. Foucault ha discusso e criticato le grandi contrapposizioni binarie, i grandi blocchi dialettici e rassicuranti potere/opposizione, dominanti/dominati in direzione invece di una microfisica in cui potere e resistenza intessono incessantemente i loro giochi di verità

¹⁰³ Prefazione al *Panopticon* di Jeremy Bentham, una forma di prigione circolare dove tutti i detenuti sono visti senza rendersi conto di chi è l'osservatore. Un sistema di controllo riservato non solo delle persone devianti, ma esteso a tutti gli individui sociali.

¹⁰⁴ Michel Foucault, *Sorvegliare e punire: la nascita della prigione*, Einaudi, Torino 1976, p. 222.

dando luogo a una fitta trama di rapporti complessi sincronicamente e diacronicamente determinati. Il potere infatti si costruisce in un rapporto relazionale; non è mai solo una relazione verticale tra chi esercita potere e chi lo subisce: Foucault parla pertanto di “micropotere”, che, da una posizione decentrata, segue la vita reale nelle sue apparentemente irrilevanti casualità, nella famiglia, nell’economia, nelle istituzioni, nei molteplici rapporti presenti nella società: «si produce in ogni istante, in ogni punto, o piuttosto in ogni relazione fra un punto ed un altro»¹⁰⁵. È un’analisi dal basso, che vuol portare alla luce ciò che si nasconde sotto l’algida superficie dei fenomeni, che esamina non il potere sovrano che promana dall’alto ma i poteri profusi a livello del quotidiano, gli effetti che questa “microfisica del potere” genera nella società, nelle forme della cultura e del sapere. A tale proposito, nel primo libro della *Storia della Sessualità*, Foucault scrive:

Con potere non voglio dire “il Potere”, come insieme d’istituzioni e di apparati che garantiscono la sottomissione dei cittadini in uno Stato determinato. Con potere non intendo nemmeno un tipo di assoggettamento, che in opposizione alla violenza avrebbe la forma della regola. Né intendo, infine, un sistema generale di dominio esercitato da un elemento o da un gruppo su un altro...Con il termine potere mi sembra si debba intendere innanzitutto la molteplicità dei rapporti di forza immanenti il campo in cui si esercitano e costitutivi della loro organizzazione; il gioco che attraverso lotte e scontri incessanti li trasforma, li rafforza, li inverte...Il potere è dappertutto; non perché inglobi tutto, ma perché viene da ogni dove. Il potere non è un istituzione, e non è una struttura, non è una certa potenza di cui alcuni sarebbero dotati: è il nome che si dà ad una situazione strategica complessa in una società data.¹⁰⁶

Secondo Foucault, il potere non può essere studiato nelle sue istituzioni ma in base agli effetti che produce nel mondo sociale; d’altra parte non può essere identificato con un solo soggetto come lo Stato o degli organi politici, che sono solo manifestazioni di forme di assoggettamento che danno forma a tutte le relazioni umane:

Bisogna insomma ammettere che questo potere lo si eserciti piuttosto che non lo si possieda, che non sia privilegio acquisito o conservato dalla classe dominante, ma effetto d’insieme delle sue posizioni strategiche – effetto che manifesta e talvolta riflette la posizione di quelli che sono dominati. D’altra parte, questo potere non si applica puramente e semplicemente, come un obbligo o un’interdizione, a quelli che non l’hanno; esso

¹⁰⁵ Michel Foucault, *La volontà di sapere*, Feltrinelli, Milano 1988, p. 82

¹⁰⁶ Ivi, pp. 81-83.

l'investe, si impone per mezzo loro e attraverso loro; si appoggia su di loro, esattamente come loro stessi, nella lotta contro di lui, si appoggiano a loro volta sulle prese che esso esercita su di loro... Infine esse non sono univoche, ma definiscono innumerevoli punti di scontro, focolai di instabilità di cui ciascuna comporta rischi di conflitto, di lotte e di inversioni, almeno transitorie, dei rapporti di forza.¹⁰⁷

Ogni rapporto sociale è infatti un rapporto di potere: è qui che il potere si radica e si concretizza. L'individuo come essere sociale, quindi, è il prodotto delle innumerevoli relazioni di potere in cui è inserito, ed è plasmato dal potere in primo luogo in qualità di corpo.

Quel che fa sì che il potere regga, che lo si accetti, ebbene, è semplicemente che non pesa solo come una potenza che dice no, ma che nei fatti attraversa i corpi, produce delle cose, induce del piacere, forma del sapere, produce discorsi; bisogna considerarlo come una rete produttiva che passa attraverso tutto il corpo sociale, molto più che come un'istanza negativa che avrebbe per funzione di reprimere.¹⁰⁸

A partire da una riflessione sul concetto di *episteme*, Foucault tenta di sviluppare un'"archeologia del sapere", intesa come l'analisi degli ordini discorsivi che reggono il sistema dei saperi occidentali, cioè le ipotesi in gran parte inconsce, implicite e anonime che definiscono lo spazio di possibilità entro il quale si costituiscono e operano i saperi caratteristici di tale epoca. Queste sono le condizioni "storiche a priori" di un periodo che delimitano la totalità delle esperienze in un campo della conoscenza, che definiscono il modo d'essere degli oggetti nel campo. Essi definiscono inoltre le condizioni in cui un discorso può essere "vero". Da qui nasce la necessità di scavare nella storia, quello che Foucault chiama l'archeologia dell'episteme.

Foucault descrive la relazione tra sapere e potere in maniera circolare: pertanto, ogni forma di sapere implica e si articola attraverso un certo rapporto di potere che si instaura tra soggetto e oggetto, tra enunciante e enunciato. Nel contempo ogni rapporto di potere è iscritto in un sistema, un insieme di sistemi di sapere che conferiscono delle significazioni specifiche al discorso stesso. L'ordine di un discorso, secondo Foucault, costituisce sempre un determinato rapporto tra verità e potere che di volta in volta necessita di essere indagato e compreso. Ogni discorso costituisce un sistema di veridizione, ossia un sistema di rapporto tra sapere/i e potere che rende possibile

¹⁰⁷ Michel Foucault, *Sorvegliare e Punire*, cit., p. 30.

¹⁰⁸ Michel Foucault, *Microfisica del potere*, Einaudi, Torino 1978, p. 13.

l'affermarsi di una certa verità. Il problema della verità è così definito: «non ogni cosa può essere detta in ogni tempo»¹⁰⁹, le condizioni perché compaia un nuovo oggetto si inscrivono in una trama complessa di rapporti che toccherà all'archeologo-genealogista indagare. «La verità è di questo mondo», «la verità è essa stessa potere»¹¹⁰: di qui, per Foucault, l'importanza di Nietzsche. La verità è, in ogni momento, la misura variabile del rapporto tra soggetti e poteri-saperi di assoggettamento, tra tecniche di dominio e tecniche del sé. Perciò politica ed etica disegnano ambiti di interrogazione non disgiungibili. Il compito principale a cui Foucault risponde è l'analisi critica dei modi mediante i quali i discorsi di verità, nei differenti spazi dei tempi storici, vengono a costruirsi. L'attestazione di verità, quindi, non è una qualità intrinseca né trascendente di un discorso ma è sempre data dalla relazione di questo enunciato con il sistema di veridizione di cui questo enunciato fa parte, l'insieme di rapporti di potere.

Una lotta “per la verità”, o almeno “intorno alla verità”, essendo inteso ancora una volta che per verità non voglio dire “l'insieme delle cose vere che sono da scoprire o da far accettare”, ma “l'insieme delle regole secondo le quali si separa il vero dal falso e si assegnano al vero degli effetti specifici di potere”.¹¹¹

L'uomo si illude, quindi, quando si ritiene soggetto sovrano dei propri atti cognitivi e linguistici, padrone assoluto di sé, signore della storia di cui crede di conoscere il senso e il fine, mentre questa, in realtà, non è il risultato delle sue azioni coscienti. Quel soggetto è in realtà un oggetto; quel soggetto è, quindi, morto: l'uomo deve riconoscersi qual è, non più autonomo, artefice del suo destino, né fondamento della conoscenza. Il soggetto, ritenuto fondamento sicuro, è invece da sempre penetrato da relazioni di potere che lo fanno essere quello che è, che lo plasmano nei pensieri e nei comportamenti, nei desideri, nel corpo, nei bisogni; quel soggetto è prodotto dai saperi che con esso nascono e dalle pratiche disciplinari che ne definiscono l'identità.

Questo ethos filosofico può essere caratterizzato come un atteggiamento limite. Non si tratta di un atteggiamento di rigetto. Dobbiamo sfuggire all'alternativa del fuori e del dentro. Dobbiamo stare sulla frontiera. La critica è proprio l'analisi dei limiti e la riflessione su di essi. Ma, se la questione kantiana era di sapere quali siano i limiti che la conoscenza deve rinunciare a superare, mi sembra che, oggi, la questione critica debba

¹⁰⁹ Michel Foucault, *L'Archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano 1971, p. 61.

¹¹⁰ Michel Foucault, *Microfisica del potere*, cit., p. 25.

¹¹¹ Ivi, pp. 26-27.

essere ribaltata in positivo: qual è la parte di ciò che è singolare, contingente e dovuto a costrizioni arbitrarie in quello che ci è dato come universale, necessario e obbligato? Si tratta, insomma, di trasformare la critica esercitata nella forma della limitazione necessaria in una critica pratica nella forma del superamento possibile. ... Tale critica sarà genealogica nel senso che coglierà, nella contingenza che ci ha fatto essere quello che siamo, la possibilità di non essere più, di non fare o di non pensare più quello che siamo, facciamo, pensiamo.¹¹²

La genealogia, che Foucault ritiene il fine della propria ricerca, rappresenta “l'accoppiamento delle conoscenze erudite e delle memorie locali: accoppiamento che permette la costituzione storica di un sapere di lotta e l'utilizzazione di questo sapere all'interno delle tattiche attuali”, uno strumento d'indagine sui saperi intesi come sistemi autonomi, essa ne delinea le regole, gli svolgimenti, le linee di continuità e di frattura.

Bisogna sbarazzarsi del soggetto stesso, giungere cioè ad un'analisi storica che possa render conto della costituzione del soggetto nella trama storica. Ed è questo che chiamerei genealogia, una forma cioè di storia che renda conto della costituzione dei saperi, dei discorsi, dei campi di oggetti, ecc., senza aver bisogno di riferirsi ad un soggetto che sia trascendente rispetto al campo di avvenimenti che ricopre, nella sua identità vuota, lungo la storia.¹¹³

Il loro discorso in realtà contribuisce a creare identità subordinate di coloro che sono esclusi dal discorso stesso o ai margini della società: «Il fatto è che, per Foucault, ciò che conta è la differenza fra il presente e l'attuale. L'attuale non è ciò che siamo, ma piuttosto ciò che diveniamo, ciò che stiamo diventando, ossia l'Altro, il nostro divenir-altro»¹¹⁴.

I postmodernisti vanno oltre la concezione foucaultiana per giungere a un punto più generale. Il “discorso”, da questo punto di vista, è come un linguaggio derridiano, non è di proprietà di individui che controllano, ma va al di là di essi. Né si viene a trovare soltanto in contesti formali. Essi impregnano la società in ogni suo aspetto, dalle sentenze dei giudici alle riviste scientifiche, dalle pubblicità TV alle canzoni pop e ai quotidiani. Gli individui interiorizzano queste norme che, come Derrida e Foucault affermavano, fanno spesso parte del linguaggio: vengono usate inconsapevolmente,

¹¹² Michel Foucault, “Che cos'è l'Illuminismo?”, in *Archivio Foucault 1978-1985*, cit., p. 228.

¹¹³ Michel Foucault, *Microfisica del potere*, cit. p. 11.

¹¹⁴ Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino 1996, p. 106.

come se fossero fatti naturali piuttosto che caratteristiche psicologicamente e politicamente motivate dal discorso ideologico che giace sempre alla base.

7. La verità decostruita

La vita è l'origine non rappresentabile della rappresentazione.

(Jacques Derrida, *La scrittura e la differenza*)

Come abbiamo visto, l'epoca postmoderna segna la fine della modernità e la crisi della nozione di "verità" sia in filosofia che in letteratura. Partendo da tale presupposto, Derrida avverte la necessità di "decostruire" i concetti della tradizione filosofica, per la quale lo scopo del linguaggio sarebbe l'asserzione del vero, ossia l'esistenza di una verità unica e immutabile. Egli, in accordo con Lyotard, afferma:

La cultura europea – e, di conseguenza, la storia della metafisica e i suoi concetti – è stata *dislocata*, tolta dal suo luogo d'origine e forzata a fermarsi per considerare sé stessa come la cultura di riferimento. Ciò non ha a che fare solo con il discorso filosofico o scientifico, ma è anche politico, economico, tecnico, e così via.¹¹⁵

L'argomentazione centrale per la decostruzione dipende infatti dal relativismo, ovvero da una concezione secondo cui la verità stessa è sempre relativa rispetto a punti di vista differenti e alla predisposizione intellettuale del soggetto pensante. Pertanto, tentare di definire la decostruzione è sfidare un altro dei suoi grandi principi – che è quello di negare che le definizioni finali o vere siano possibili, perché in ogni caso e in ogni disciplina inviteranno a un'ulteriore mossa definire, o a "giocare" con la lingua. Per il decostruttore, infatti, il rapporto del linguaggio con la realtà non è dato, né affidabile, dal momento che tutti i sistemi linguistici sono costrutti culturali intrinsecamente mendaci e ogni processo di oggettivazione dei discorsi è inutile e impossibile:

La totalizzazione è quindi definita talvolta come *inutile*, talvolta come *impossibile*. Questo è senza dubbio il risultato del fatto che ci sono due modi di concepire i limiti della totalizzazione ... la totalizzazione può essere giudicata impossibile nello stile classico: ci si riferisce poi al tentativo empirico di un soggetto o di un discorso finito di una ricerca vana e senza sosta di una infinita ricchezza che non può mai dominare . C'è troppo, più di quanto si possa dire.¹¹⁶

¹¹⁵ Jacques Derrida, *La struttura, il segno e il gioco nel discorso delle scienze umane* in *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino 1971, p. 362.

¹¹⁶ Ivi, p. 370.

Il suo pensiero si presenta come una messa in questione dell'eredità concettuale dei testi della tradizione occidentale e come uno smascheramento di quel privilegio fondamentale di oggettività e veridicità attraverso cui si è affermata e costituita. Un pensiero che «in fondo, non vuole dire *nulla*»¹¹⁷, e che *non* può nulla:

La decostruzione non è un metodo per scoprire cosa resiste al sistema; consiste, piuttosto, nel rimarcare, nella lettura di una interpretazione di testi, che ciò che ha permesso al filosofo di entrare nel sistema non è altro che una certa disfunzione, una certa incapacità di chiudere il sistema.¹¹⁸

Derrida, come Lyotard e Rorty, riduce ad uno i molteplici linguaggi – filosofico, scientifico, poetico –, annullando la loro specificità. In esso infatti non si manifesta la verità, né è espresso l'essere che, anzi, può darsi solo come traccia, assenza, e mai come presenza. Il linguaggio, pertanto, si apre all'infinito e si chiude su se stesso senza avere delle relazioni con il mondo al di fuori, segnandone, in questo modo, l'arbitrio concettuale – la deriva del significante. Infatti, il significante secondo Derrida è solo un momento nel processo di significazione senza fine dove il significato non è dato dall'interazione stabile e referenziale tra il soggetto e l'oggetto, ma solo all'interno dell'infinito e intertestuale gioco dei significanti nel testo:

Il significato del significato è un'implicazione infinita, il rinvio indefinito del significante al significato ... La sua forza è una certa pura e infinita equivocità che dà un senso al significato senza tregua, senza riposo ... esso significa e differisce al tempo stesso.¹¹⁹

Non vi è dunque niente al di là del testo, «non c'è fuori testo»¹²⁰, esso è considerato una “semplice presenza differita”. Questa presenza-assenza-differenza è primordiale e primigenia: la scrittura viene prima della voce, dell'esperienza, del pensiero, «la nostra vita è una narrazione pseudo-testuale»¹²¹. C'è dunque, prima di ogni altra cosa, la Scrittura. Si può dire che il testo coincide, in ultima analisi, con la realtà tutta, in quanto, in accordo con Barthes, la realtà possiede una percezione “testuale” del mondo, in cui ogni pensiero e aspetto è sempre mediato dal linguaggio: «il testo generale non ha

¹¹⁷ Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967; trad. ita. *Della grammatologia*, Jaca Book, Milano 1969, p. 139.

¹¹⁸ Jacques Derrida e Maurizio Ferraris, *Il gusto del segreto*, Laterza, Roma 1997, p. 6.

¹¹⁹ Jacques Derrida, *Della grammatologia*, cit., p. 58.

¹²⁰ Ivi, p. 219.

¹²¹ Ivi, p. 221.

marginì, nel senso stabilito di questa parola: esso attraversa in modo infrastrutturale tutto ciò che la metafisica chiama “la realtà” (storica, economica, politica, sessuale, ecc., nel senso stabilito di questa parola) in quanto essa è costituita da rapporti di forze differenziali e conflittuali, da tracce dunque, senza alcun centro di presenza o di dominio»¹²².

La verità, quindi, non è qualcosa che viene enunciato, una definizione, ma è qualcosa che avviene, è un movimento che accade¹²³. Pertanto ogni totalizzazione o volontà di percepire la realtà nei suoi infiniti e molteplici aspetti è impossibile e vana:

La totalizzazione può essere considerata impossibile nello stile classico: si evoca in questo caso lo sforzo empirico di un soggetto o di un discorso finito che si affanna invano dietro una ricchezza infinita che non potrà mai dominare. C'è troppo materiale, e più di quanto sia possibile dire. Ma si può determinare diversamente la non-totalizzazione: non più sotto il concetto di finitezza imputabile all'empiricità, ma sotto il concetto di gioco.¹²⁴

I derridiani infatti insistevano sul fatto che tutte le parole devono essere spiegate solo nei termini delle loro relazioni con i vari sistemi di cui fanno parte. Ne consegue un relativismo, catturato in sistemi concettuali. Possiamo solo “sapere” la realtà che *essi* ci permettono di conoscere. Qualunque cosa diciamo, siamo presi all'interno di un sistema linguistico che non riguarda la realtà esterna, perché ogni termine all'interno di ogni sistema allude anche, o dipende, dall'esistenza (o, come afferma Derrida, dalla traccia) di altri termini assenti dal sistema.

L'essere si aliena nel linguaggio, diventa altro da sé, è presente ma assente allo stesso tempo, diventa segno. La verità si trasforma così in traccia, si contamina nel linguaggio che è segno, si dà nel linguaggio ma nega di essere quello che è il linguaggio stesso. In tutte le tipologie di discorsi non ci sono quindi verità assolute, ma solo frammenti di essa: si conosce solo ciò che dice il linguaggio, ma la verità, l'essere è il non detto del linguaggio. Riprendendo e portando alle estreme conseguenze uno dei principi base della linguistica dello strutturalismo classico di de Saussure e Lévi-Strauss, afferma che in un sistema linguistico il significato di ogni parola dipende dalla sua relativa diversità rispetto ad un'altra e tale differenza è rilevabile nelle tracce

¹²² Jacques Derrida, *Positions*, Minuit, Paris 1972; trad. it., *Posizioni*, Bertani Editore, Verona 1975, p. 132.

¹²³ Jacques Derrida, “La pharmacie de Platon” in *Tel Quel* (32-33), 1968.

¹²⁴ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris, 1967; trad. ita. *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino 1971, p. 372.

(vocali, desinenze, consonanti) che permettono di distinguere una parola dalle altre per acquisire un significato preciso. In questo modo si ha una concatenazione infinita, la quale fa sì che ogni elemento, fonema o grafema, si costituisca a partire dalla traccia presente in esso degli altri elementi del sistema; questa concatenazione è il testo che si produce nella trasformazione di un altro testo. Derrida afferma inoltre che il significato di un segno non è mai intrinseco, ma è dato dal rapporto differenziale che esso intrattiene con altri segni e, per questo, nessun significato potrà mai essere pienamente presente in alcun segno e sarà, in parte, sempre assente. Derrida insiste infatti sul carattere “indecidibile” di qualunque segno e, pertanto qualunque testo non può essere interpretato attraverso le coppie binarie della filosofia classica, quali bene o male, vero o falso.

Derrida continua su questa forma di relativismo concettuale per suggerire vari modi in cui tutte le strutture possono essere criticate. Questo è il suo contributo fondamentale per l’atteggiamento postmoderno, e non dipende dalla “correttezza” o meno della sua posizione filosofica. Egli vede tutti i sistemi concettuali come inclini a una falsificazione, a una deformazione, a una gerarchizzazione della “realtà”.

È in questa disarticolazione del testo, nelle sue incoerenze che viene definito il rapporto tra postmodernismo e decostruzione. Nelle intenzioni di Derrida, decostruire un testo permette infatti di “agitarne” in qualche modo il contenuto: la decostruzione mira a mettere in risalto i significati sottesi del testo filosofico che si insidiano nel non detto, negli spazi vuoti dell’argomento, in modo da operare uno smantellamento delle tradizionali categorie filosofiche. Infatti, il decostruizionismo, come il postmodernismo, denota una strategia di lettura che non si propone di stabilire quale sia il significato (o i significati) di un’opera letteraria ma, al contrario, vuole metterne in luce le contraddizioni concettuali e linguistiche che le impediscono di emettere un messaggio oggettivo e coerente. Il testo è, pertanto, una realtà plurale poiché tutti i tentativi di interpretarlo sono solo ricostruzioni parziali e arbitrarie, ma anche, al tempo stesso, operazioni totalizzanti che mirano a reprimerne la peculiare indeterminatezza. Pertanto, qualsiasi significato definitivo non rispecchia appieno la realtà, mentre è significativo solo il lasciato in sospeso, il non detto, l’appena accennato: ogni concetto, come nel postmoderno, non si fonda come eterno, ma si rende disponibile a numerose interpretazioni.

Si tende così a privilegiare ciò che Derrida chiama “significanti trascendentali”¹²⁵ particolari, come “Dio”, “realtà”, l’“idea di uomo”, per organizzare il discorso. Dalle opposizioni concettuali che vengono impiegate per svolgere questa organizzazione – discorso contro la scrittura, anima contro corpo, letterale contro metaforico, naturale contro culturale, maschile contro femminile – si ottengono numerose relazioni fondamentali errate, o perlomeno troppo rigidamente fissate. In particolare, si tende a sovrapporre i termini tra loro, in modo che, per esempio, “donna” sia pensato come inferiore a “uomo” (“orientale” inferiore a “occidentale”). Ma all’interno di uno schema concettuale più relativistico, si può notare come essi dipendano realmente l’uno dall’altro per la loro definizione.

L’aspetto innovativo, liberatorio di questo tipo di decostruzione delle opposizioni funziona in questo modo: quando si guarda a sistemi particolari come questo, con l’intento di descrivere correttamente il mondo, si riscontra che i concetti e le gerarchie che li ordinano sono interdipendenti e non sono affatto nell’“ordine “giusto””.

All’interno della chiusura, da un movimento obliquo e sempre pericoloso, rischiando costantemente di ricadere all’interno di ciò che viene decostruito, è necessario circondare i concetti critici con un discorso attento e approfondito – per contrassegnare le condizioni, i mezzi e i limiti della loro efficacia e per designare rigorosamente il loro intimo rapporto con la macchina che essi consentono di decostruire; e, nello stesso processo, designare la fessura attraverso la quale si intravede il chiarore ancora innominabile oltre la chiusura.¹²⁶

Essi possono essere annullati o ripristinati, spesso con un effetto paradossale, in modo che la verità sia una specie di finzione, che la lettura sia sempre una forma di travisamento, e, più radicalmente, la comprensione sia sempre una forma di malinteso, perché non è mai diretta, è sempre un’interpretazione parziale, e spesso usa metafore quando pensa che sia letterale. È questo l’uso centrale della decostruzione che sovverte la fiducia nei luoghi comuni logici, etici e politici che si è dimostrato essere l’aspetto più rivoluzionario – e tipico – del postmodernismo.

Inoltre, secondo questa stessa ottica, anche il mondo, i suoi sistemi sociali, l’identità umana non ci vengono date, o in qualche modo garantite da un linguaggio che corrisponde alla realtà, ma sono costruite attraverso di esso. L’uomo non vive nella realtà, ma all’interno delle sue infinite rappresentazioni. Tutto questo ci può dare la

¹²⁵ Cfr. Jacques Derrida, *Della grammatologia*, cit.

¹²⁶ Jacques Derrida, *Della Grammatologia*, cit., p. 14.

fiducia necessaria per rompere con la certezza nei confronti tutti i sistemi “dati”, e di credere che il modo in cui vediamo il mondo può e deve essere cambiato.

Sappiamo che le tematiche del segno sono state per circa un secolo il lavoro agonizzante di una tradizione che professava il senso, la verità, la presenza, l'essere ecc. Per trattare con sospetto, come ho appena fatto, la differenza tra significato e significante, o l'idea del segno in generale, devo dichiarare esplicitamente che non è una questione di termini di istanza della presente verità, anteriore, esterna o superiore al segno. Piuttosto il contrario. Siamo disturbati da ciò che, nel concetto del segno – che non è mai esistito o funzionato al di fuori della storia della filosofia (della presenza) – resta sistematicamente e genealogicamente determinata da quella stessa storia.¹²⁷

Il decostruzionismo, profondamente autoreferenziale, è supportato dai principi relativisti propri della cultura postmoderna. Infatti, come il postmodernismo, non è interessato alla verifica empirica delle scienze e, di conseguenza, anche i seguaci di Derrida tendono a credere nelle “storie” piuttosto che a comprovate teorie. A tal proposito, Barthes ha definito in questo modo il funzionamento del testo:

Non si tratta di individuare una spiegazione del testo, un “risultato positivo” (un significato ultimo che risulterebbe essere la verità dell'opera o la sua determinazione), ma, al contrario, attraverso un'analisi ... si tratta di entrare nel gioco del significante, nella scrittura: in altre parole, si tratta di realizzare mediante il suo lavoro il plurale del testo¹²⁸.

Non bisogna infatti pensare che il linguaggio sia un mezzo naturale e trasparente attraverso il quale si può trasmettere una “verità” o “realtà” unica e oggettiva. Al contrario, è necessario esser consci dell'artificialità dello scrivere e dei dispositivi finzionali che permettono la costruzione di un testo.

Passare dall'opera al testo consiste dunque, secondo Barthes, nell'abolire l'uso di tutte le precedenti convenzioni letterarie e non, e nel rimanere nel testo, cioè nel discorso del tessuto linguistico, per giocare col linguaggio e godere delle sue potenzialità espressive:

¹²⁷ Jacques Derrida, *Della Grammatologia*, cit., p. 14.

¹²⁸ Roland Barthes, *Il grado zero della scrittura*, Einaudi, Torino 1982, p. 141.

La letteratura ... non è più la [ricerca] del “cuore umano”, ma del linguaggio umano (*parole*). La sua indagine non è, però, rivolta alle forme e figure secondarie che sono state oggetto di retorica, ma alle categorie fondamentali del linguaggio.¹²⁹

Il testo non è né autoriflessivo come l’opera d’arte, né referenziale come i documenti e i messaggi della vita reale. Diventa invece una zona dove il fruitore esercita l’esperienza della lettura, che Barthes vede come un gioco, e quindi spensierata. Ad ogni modo questa esperienza è una decodifica, un’interpretazione e comprensione.

Il lettore è lo spazio in cui tutte le citazioni che compongono una scrittura sono iscritte senza che nessuna di loro possa essere perduta; l’unità di un testo non sta nella sua origine ma nella sua destinazione. Eppure questa destinazione non può più essere personale: il lettore è senza storia, biografia, psicologia; egli è semplicemente qualcuno che tiene insieme in un unico campo tutte le tracce con cui il testo scritto è costituito.¹³⁰

L’intenzione di Barthes, come Derrida, è liberare il testo dall’associazione autore-testo che crea una sorta di limite interpretativo nei confronti dell’opera: il significato di un testo non risiede nelle sue origini – nell’intenzione dell’autore – ma nella sua destinazione, nel pubblico. Ogni testo viene riscritto con ogni rilettura. Pertanto, il lettore-ascoltatore-spettatore viene coinvolto nell’articolazione o nell’interpretazione del gioco della lingua che dovrebbe agire indipendentemente da ogni presunta intenzione dell’autore¹³¹.

Il testo, come realmente costruito dal lettore, è in tal modo liberato ed emancipato dall’intenzionalità dell’autore. I significati divengono di proprietà dell’interprete, libero di giocare, decostruttivamente, con loro.

Derrida afferma che la lingua di tutti i giorni è organizzata dalla forma metaforica. In questo modo anche una visione oggettiva del mondo è insostenibile. Infatti, gli individui pensano, ogni giorno, attraverso sistemi concettuali ad incastro basati su metafore, che non possono essere ridotte in alcun modo a un linguaggio “più referenziale”. Come Derrida, anche Paul de Man considera il linguaggio come una catena infinita di parole che non possono essere circoscritte in un senso preciso e ben identificabile. Nel saggio *Anthropomorphism and Trope in the Lyric*¹³² egli richiama *White Mythology: Metaphor*

¹²⁹ Roland Barthes, *Scrivere, verbo intransitivo?* in *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino 1988, p. 145.

¹³⁰ Ivi, p. 148.

¹³¹ Cfr. Roland Barthes, *La morte dell’autore*, in *Il brusio della lingua*, cit., pp. 51-56.

¹³² Paul de Man, “*Anthropomorphism and Trope in the Lyric*” in *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia university press, New York 1984.

*in the Text of Philosophy*¹³³ di Derrida in relazione alla rottura nietzschiana della “verità” in termini retorici, un’«arma mobile di metafore, metonimie, antropomorfismi»¹³⁴. In entrambi i saggi viene evidenziato lo stretto legame fra la verità e la metafora, così vicine tanto da coincidere.

At this point, to say that the truth is a trope is to say that truth is the possibility of stating a proposition. Truth is a trope, the trope truth is the possibility of stating a proposition.¹³⁵

De Man dichiara infatti che la filosofia occidentale ha represso l’“aporia” tra il linguaggio referenziale e quello figurativo. Tale repressione è stata condotta allo scopo di unificare il significato, un’unità che deve essere decostruita per far riemergere la sua figuratività. Pertanto, il potere del linguaggio filosofico, come quello letterario, deve essere sovvertito mostrando come il linguaggio in sé sia una “figura”, nozione che destabilizza le certezze nei confronti di una oggettivazione dei significati. Il linguaggio così non opera al fine di conoscere o constatare verità, ma viene considerato come una modalità di persuasione, di retorica, un tipo di potere piuttosto che uno strumento conoscitivo. Infatti, il significato letterale di un testo non può essere facilmente separato da quello figurativo, e le realtà presentate dal linguaggio sono quelle accettate dall’ideologia dominante come rappresentazioni veritiere del mondo.

Within the confines of the fiction, the relationship between the figures is indeed governed by the complementarity of the literal and the figural meaning of the metaphor.¹³⁶

Il filosofo osserva come la critica letteraria abbia spostato il suo centro interpretativo dalla forma alla referenza, ed egli si focalizza sulla metafora che governa il modo attraverso cui – senza prestare troppa attenzione – l’individuo coglie un primo significato delle cose e la metafora diviene così il fulcro di ogni interpretazione.

¹³³ Jacques Derrida, *La mythologie blanche. La métaphore dans le texte philosophique*, in *Marges – de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, pp. 247-324 [tr. it. *La mitologia bianca. La metafora nel testo filosofico*, in *Margini della filosofia*, Einaudi, Torino 1997, pp. 273-349].

¹³⁴ Friedrich Nietzsche, *Su verità e menzogna fuori del senso morale*, Filema, Napoli 2000, p. 87.

¹³⁵ Paul de Man, *Anthropomorphism and Trope in the Lyric*, cit., p. 241.

¹³⁶ Paul de Man, *Allegories of Reading*, Yale University Press, New Haven, Connecticut 1979, p. 70.

The metaphor is not “really” the entity it literally means, but it can be understood to refer to something in which meaning and being coincide. The meaning engenders and determines the metaphor as the appearance or sign of this meaning.¹³⁷

I decostruzionisti, pertanto, hanno sostenuto che tutti i sistemi di pensiero, una volta visti come metaforici, portavano inevitabilmente a contraddizioni o paradossi o impasses o “aporie”, per usare il termine di Derrida. Questo perché per i derridiani le caratteristiche metaforiche di un sistema linguistico non riescono a disciplinare il soggetto che si pretende di spiegare.

Nel sostenere che il linguaggio ci può portare fuori strada in questo modo, e che la “realtà” non può mai essere del tutto convincente o “addomesticata”, il decostruzionismo si rifiuta di accettare il *realismo* nei testi. Questo attacco al realismo è assolutamente centrale per tutti i tipi di attività postmodernista.

Nella molteplicità della scrittura, tutto deve essere liberato, niente decifrato; la struttura può essere seguita ... in ogni punto e ad ogni livello, ma non c'è nulla sotto: lo spazio della scrittura deve essere posto a distanza; scrivere incessantemente porta il significato all'evaporazione, a una esenzione sistematica di significato. In questo modo la letteratura (sarebbe meglio dire d'ora in poi la scrittura), rifiutando di assegnare un “segreto”, un senso ultimo, al testo (e al mondo come testo), libera ciò che può essere definito come un'attività teologica, un'attività rivoluzionaria in quanto rifiuta di fissare il significato e, alla fine, rifiuta Dio e la sua ragione, la scienza, la legge.¹³⁸

Date le gravi restrizioni dovute all'impossibilità di raggiungere un'unità di un ragionamento coerente, e il grande sospetto riguardo il debito più o meno nascosto di ogni lavoro o testo con quello dei loro predecessori, i decostruzionisti sostengono che qualsiasi testo, da quelli filosofici ai quotidiani, sono il prodotto di una fitta rete di citazioni o rimandi intertestuali. Questa visione sfocia in una sorta di idealismo testuale, perché tutti i testi sono visti in relazione ad altri, piuttosto che a qualsiasi realtà esterna. Il testo, dunque, non è mai fissato, ma semplicemente, per dirla con Derrida, “diffonde” variazioni sui concetti o sulle idee precedentemente stabilite. Per i decostruzionisti, il testo è una realtà irrimediabilmente plurale, costituita da un continuo gioco di rinvii, non perché il linguaggio letterario sia caratterizzato da una peculiare ricchezza semantica, ma in quanto tutti i tentativi di interpretare il testo sono considerati come

¹³⁷ Paul de Man, *Allegories of Reading*, cit., p. 90.

¹³⁸ Roland Barthes, *La morte dell'autore*, cit., p. 147.

ricostruzioni inevitabilmente parziali e arbitrarie, e come operazioni totalizzanti che mirano a occultarne la costitutiva indeterminatezza.

Il testo, secondo un'ottica decostruttiva, diviene quindi un campo metodologico dove si scatena una forza sovversiva contro le classificazioni note: è il cosiddetto fluttuare del significante, per cui una parola, e il testo come insieme di parole, non ha più un significato stabile. Esso diventa indecidibile, lasciando un vuoto di significazione nel presente.

Anche Baudrillard si è concentrato sugli effetti della scomparsa del reale che nel mondo postmoderno determinano una paradossale iperrealità a opera delle nuove tecnologie dell'informazione, quali la televisione, la pubblicità, la realtà virtuale¹³⁹. Nel momento in cui il tubo catodico riesce a costituire una realtà virtuale e integrale, viene distrutta la linea di demarcazione che distingueva ciò che è vero dal suo simulacro: l'iperrealità in cui gli individui sono immersi, la riproduzione infinita del mondo non ha fatto altro che "uccidere" il reale:

Ora, l'immagine non può più immaginare il reale, poiché coincide con esso. Non può più sognarlo, poiché ne costituisce la realtà virtuale. È come se le cose avessero inghiottito il loro specchio e fossero divenute trasparenti a sé stesse, completamente presenti a sé stesse, in piena luce, in tempo reale, in una trascrizione inesorabile. Al posto d'essere assenti da sé nell'illusione, sono costrette a iscriversi sulle migliaia di specchi al cui orizzonte è scomparso non solo il reale, ma anche l'immagine. La realtà è stata scacciata dalla realtà.¹⁴⁰

Baudrillard allude ai mezzi di riproduzione della realtà virtuale: la televisione è stata una complice importante di questo delitto. Proponendoci un raddoppiamento del mondo, i media offrono un'immagine che fa a meno di ogni riferimento al reale, un'immagine di sintesi che ha preso il sopravvento sulla realtà stessa: la «televisione si dissolve nel reale e che il reale si dissolve a sua volta nella televisione»¹⁴¹: non c'è più dialettica, perché l'immagine si presenta come universo autonomo né ha bisogno di un avvenimento reale per generarsi. Il paradosso è che per Baudrillard la realtà è morta per sovraesposizione: «la realtà è stata scacciata dalla realtà»¹⁴²:

¹³⁹ Jean Baudrillard, *Il delitto perfetto: la televisione ha ucciso la realtà?*, R. Cortina, Milano 1996.

¹⁴⁰ Ivi, p. 10.

¹⁴¹ Ivi, p. 120.

¹⁴² Ivi, p. 10.

Viviamo in un mondo in cui abbiamo perduto l'ombra, la morte, la negatività. Mentre un tempo, in un mondo opaco, la trasparenza era un ideale, un sogno, oggi bisognerebbe piuttosto aspirare a conservare i nostri segreti in un universo in cui tutto è ipervisibile. E come se avessimo perso la notte e vivessimo sotto una luce perpetua. Penso d'altra parte che la scrittura e il linguaggio siano una forma di resistenza, per questo non sono disperato. Si tratta di valutare se esistono ancora strategie valide per opporsi a questa Disneyland universale senza tornare né alle speranze rivoluzionarie, né ai valori del passato.¹⁴³

I media si frappongono così tra realtà e soggetto: non ci sono più interpretazioni possibili poiché il sistema-informazione rende l'accadimento "incomprensibile", in quanto «tutto sembra diventare un lavoro filmico su un materiale geologico e archeologico la cui realtà oggettiva diviene impalpabile»¹⁴⁴. Infatti, nella sua opera più celebre *Simulacri e impostura* egli afferma che «il simulacro non è mai ciò che nasconde la verità; ma è la verità che nasconde il fatto che non c'è alcuna verità. Il simulacro è vero»¹⁴⁵. La realtà scompare e viene sostituita dal contrario di quella che essa era, o era creduta, o che magari non è mai esistita; una anti-realtà, una iperrealtà, la cui sola ragion d'essere è di suggerirci, per contrasto, che la realtà vera esiste ed è tutt'intorno, mentre gli individui sono invece sprofondati nella sua caricatura, nella sua menzogna, nel suo contrario. Infatti l'associazione fra segno e cosa reale è arbitraria, e i segni hanno finito per "funzionare" da soli, ossia per non esprimere altro che se stessi: ed è la realtà, a quel punto, che deve uniformarsi ad essi, pena il non venire più "creduta".

¹⁴³ Intervista a Baudrillard per «Galassia Guthenberg»

http://archiviostorico.corriere.it/1996/febbraio/16/Baudrillard_Allarme_ucciso_realta_co_0_9602164728.shtml

¹⁴⁴ Jean Baudrillard, *Il delitto perfetto: la televisione ha ucciso la realtà?*, cit., p. 22.

¹⁴⁵ Jean Baudrillard, *Simulacri e impostura*, Cappelli, Bologna 1980, p. 1.

8. La crisi dell'impostura: critica al postmodernismo

Gli anni Ottanta si aprono all'insegna della frammentarietà, del vuoto, della mancanza di una prospettiva categorizzante in grado di dare un nome alle opere composte alla vigilia del XXI secolo. Una geografia letteraria appena abbozzata da alcuni fenomeni estemporanei quali la scuola minimalista (tra Bret Easton Ellis e Jay McInerney), cyberpunk (Gibson) e avant-pop.

Un periodo contraddistinto – in America – dal lascito regaliano di un'opulenta quanto fasulla prosperità economica e di un edonismo consumista e, in letteratura, dalla volontà di sperimentare nuove forme espressive con il tentativo, da un lato, di abbandonare l'estetica postmoderna, e dall'altro di recuperare i “valori” tradizionali, un passato a cui non si può fare a meno di attingere e far riferimento.

È questo lo scenario in cui appaiono le opere di David Foster Wallace, caratterizzate principalmente dalla tensione tra una ricerca estetica alternativa a quella postmodernista e la volontà di analizzare il mondo e l'uomo contemporaneo, tra la volontà di un'epistemologia frammentaria e non-lineare e la necessità di esprimere un senso più “reale”, più vero della letteratura sul modello ottocentesco. La sua narrativa – «aesthetically radical and metaphysically conservative»¹⁴⁶ – si scaglia contro il movimento postmodernista, i cui espedienti hanno ormai perso del tutto la loro carica rivoluzionaria e innovatrice, svelando altresì i loro limiti. Egli ha sentito e vissuto il limiti di un postmodernismo che spostava il problema della verità dall'autore al lettore e, al contrario di Richard Rorty, si è sempre posto il problema della verità di quello che scriveva, del falso sé, della difficoltà di essere se stessi e di indagare oltre la superficie delle cose.

Le opere di Wallace non sono però del tutto esenti né dalle tracce tipicamente postmoderniste – narrazione frammentaria, richiami intertestuali, uso della metariflessività – né dall'opera dei suoi padri fondatori. A tale proposito, è necessario puntualizzare come sia stato John Barth uno dei maestri-padri da cui la sua scrittura muove i primi passi per poi – progressivamente – allontanarsi: il discepolo-figlio aspira a prendere il posto del padre.

¹⁴⁶ Leon Neyfakh, *James Wood on David Foster Wallace*, in “The New York Observer”, 15 settembre 2008.

Se il postmodernismo è caratterizzato, come abbiamo visto, dalla perdita di verità oggettive e certezze, in favore di una frammentazione sociale, politica e culturale, l'estetica di Wallace può essere identificata come una «orphanhood aesthetic», alla ricerca di una propria identità.

Wallace, infatti, in una prima fase della sua opera di scrittore, parte da alcuni dei presupposti del postmodernismo: dapprima egli condivide il progetto di un romanzo metaletterario che si interroghi sugli espedienti e artifici che consentono la sua composizione. Successivamente, però, Wallace vuole andare al di là della mera autoriflessività dell'opera, come spesso egli ha affermato, compiendo un «postmodern founders' patricidal work»¹⁴⁷: un atto di liberazione delle convenzioni postmoderne attraverso un «parricidio» letterario, prima di accettazione e poi di superamento – anche se mai ingenuo, né senza difficoltà.

Un lento apprendistato: la sua – seppur breve – opera può esser letta infatti come un romanzo di formazione in cui il giovane scrittore utilizza e rielabora i dispositivi postmoderni in maniera personale, con un'attenzione particolare al senso di realtà e la creazione di un rapporto privilegiato ed empatico con il lettore. Egli descrive così il suo rapporto con il postmodernismo:

For me, the last few years of the postmodern era have seemed a bit like the way you feel when you're in high school and your parents go on a trip, and you throw a party. You get all your friends over and throw this wild disgusting fabulous party. For a while it's great, free and freeing, parental authority gone and overthrown, a cat's-away-let's-play Dionysian revel. But then time passes ... and you gradually start wishing your parents would come back and restore some fucking order in your house. ... The postmodern founders' patricidal work was great, but patricide produces orphans, and no amount of revelry can make up for the fact that writers of my age have been literary orphans throughout our formative years. We're kind of wishing some parents would come back. And of course we're uneasy about the fact that we wish they'd come back – I mean, what's wrong with us? Are we total pussies? Is there something about authority and limits we actually need? And then the uneasiest feeling of all, as we start gradually to realize that parents in fact aren't ever coming back – which means we're going to have to be the parents.¹⁴⁸

Per far questo, egli prende come modello di riferimento due opere barthiane – *Lost in the Funhouse* e *The Literature of Exhaustion* – e le riscrive in due saggi – seppur acerbi

¹⁴⁷ Larry McCaffery, *An interview with David Foster Wallace*, in “Review of Contemporary Fiction”, 13.2, 1993, p. 14.

¹⁴⁸ Ivi, p. 18.

e immaturi – che costituiranno una sorta di manifesto della nuova narrativa inaugurata da Wallace.

In queste opere tenta di ripercorrere le fasi del rapporto tra modernismo e postmodernismo espresso dalle opere barthiane per poi metterlo in relazione dialogica con quello tra il postmodernismo e la nuova narrativa. *Westward the Course of Empire Takes Its Way*¹⁴⁹, la novella conclusiva di una delle raccolte di racconti di Wallace, rappresenta una riscrittura di *Lost in the Funhouse* di John Barth e indica una possibile via per trascendere la mera autoreferenzialità tipica del postmodernismo. Wallace, infatti, dichiarando l'esaurimento di tale movimento letterario, preannuncia quali siano, a suo avviso, le nuove sensibilità e gusti della letteratura a lui contemporanea e le conseguenti modifiche in ambito romanzesco.

In *Lost in the Funhouse* – un racconto breve pubblicato nel 1968 – John Barth, definito un autore «self-conscious, self-indulgent, and self-referential almost to the exclusion of any realistic, external, or objective content»¹⁵⁰, esplora i dispositivi metafinzionali, autoriflessivi, destabilizzando il concetto di verità, linearità e struttura. Lo stesso Barth, in relazione al suo racconto in particolare e al postmodernismo in generale, afferma che: «The most important ... objective of most of these stories ... it's to try whether different kinds of artistical felt ultimacies and cul-de-sacs can be employed against themselves to do valid new work»¹⁵¹. Infatti, le sue storie contengono vecchi miti e convenzioni letterarie “esaurite” che vengono rielaborate e rivisitate in modo del tutto nuovo e complesso, alla ricerca di nuovi significati.

Il racconto è incentrato sulle vicende di un ragazzo tredicenne – Ambrose Mensch – che intraprende un viaggio con la sua famiglia verso Ocean City, nel Maryland, dove si perderà nella casa stregata. Questa esperienza segna sia la perdita dell'innocenza che il suo senso di alienazione in veste di scrittore. Ma questo è solo il plot apparente: la narrazione infatti è permeata da passi in cui l'autoreferenzialità e autoriflessività si fanno sempre più evidenti, e il narratore talvolta devia il racconto principale per interrogare sé e il lettore sull'atto di scrivere e leggere fiction: la complessità del linguaggio, la difficoltà di scrivere, l'impossibilità di un'innovazione letteraria. A tale proposito Barth dichiara: «The process of narration becomes the content of narrative ...

¹⁴⁹ David Foster Wallace, *Westward the Course of Empire Takes Its Way* in *Girl with Curious Hair*, Norton, New York 1989.

¹⁵⁰ James Kurtzleben, *Reader's Companion to the Short Story in English*, Greenwood, 2000, p. 49.

¹⁵¹ John Barth, *Friday Book*, The John Hopkins University Press, Baltimore and London 1984, p. 79.

or the form or medium has metaphorical value and dramatical relevance»¹⁵². L'incipit del racconto – che costituirà il leitmotiv della novella wallaciana – rappresenta la dichiarazione di intenti dell'autore: «For whom is the funhouse fun? Perhaps for lovers. For Ambrose it is *a place of fear and confusion*»¹⁵³.

Westward the Course of Empire Takes Its Way, scritta «in the margins of American literature's most famous piece of metafiction», si figura come un manifesto delle intenzioni di Wallace che, partendo dall'idea di Barth e dei postmodernisti, «si dirige» verso un modo nuovo di concepire la letteratura e una nuova visione del realismo. Si scaglia infatti contro quegli elementi, quali l'autoriflessività e il gioco di parole fini a se stessi, propri del postmodernismo. Infatti, secondo la teoria dell'influenza artistica elaborata da Harold Bloom in *The Anxiety of Influence*, Wallace considera se stesso in una relazione edipica con Barth: una novella come atto parricida autoriflessivo, una critica metafinzionale della metafiction per demolire la sua autoreferenzialità sterile allo scopo di «to reaffirm the idea of art being a living transaction between humans»¹⁵⁴. Mark Nechtr, il protagonista della novella, dichiara pertanto il suo desiderio di «to write something that stabs you in the heart. That pierces you, makes you think you're going to die»¹⁵⁵, sebbene non sappia, come il suo autore, quale nome conferire a questo nuovo modo di scrivere: «Maybe it's called metalife. Or metafiction. Or realism. Or gfhrytytu ... Maybe it's not called anything»¹⁵⁶.

Il nome del protagonista di Wallace è direttamente legato al personaggio barthiano: Mark richiama un altro racconto di Barth – “Ambrose his Mark” – dove Ambrose acquisisce il suo nome, e Nechtr – anagramma incompleto di nectar – sinonimo di ambrosia, nettare degli dèi. Inoltre Mark è uno studente di scrittura creativa di un tale Ambrose autore di *Lost in the funhouse*, che è sia «a character in and the object of the seminal»¹⁵⁷ ma anche soggetto dell'atto parricida di Wallace. Se quindi Ambrose rappresenta la versione finzionale di Barth come autore, la morte e l'esaurimento della letteratura, Mark è la proiezione della rinascita per Wallace.

¹⁵² John Barth, *Friday Book*, cit., p. 79.

¹⁵³ John Barth, *Lost in the Funhouse* in *Lost in the Funhouse: Fiction for Print, Tape, Live Voice*, Bantam Books, New York 1972, p. 77.

¹⁵⁴ Larry McCaffery, *An Interview with David Foster Wallace*, cit., p. 13

¹⁵⁵ David Foster Wallace, *Westward the Course of Empire Takes Its Way*, cit., p. 333.

¹⁵⁶ Ibid.

¹⁵⁷ Ivi, p. 261.

Inoltre, il titolo della novella riprende ironicamente i versi conclusivi di *Verses on the Prospect of Planting Arts and Learning in America* di George Berkeley, sulla celebrazione del nuovo mondo imperiale:

Westward the course of empire takes its way;
The first four Acts already past,
A fifth shall close the Drama with the day;
Time's noblest offspring is the last.¹⁵⁸

Versi presenti, a loro volta, nel romanzo *Gravity's Rainbow* di Thomas Pynchon, che esprimono il disappunto dell'autore riguardo alla condizione americana: un territorio che, dopo la sua scoperta, ha perso ogni possibilità di una reale democrazia, uguaglianza e libertà in favore di una élite politica che ha elaborato un sistema complesso fatto di potere e controllo:

This is the kind of sunset you hardly see any more, a 19th-century wilderness sunset, a few of which got set down, approximated, on canvas, landscapes of the American West by artists nobody ever heard of, when the land was still free and the eye innocent, and the presence of the Creator much more direct ... of course empire took its way westward, what other way was there but into those virgin sunsets to penetrate and to foul?¹⁵⁹

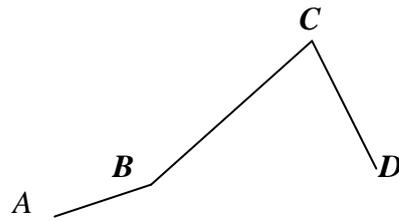
Anche qui, la trama è solo un pretesto: due studenti di un corso post-laurea di scrittura creativa – Mark e sua moglie Drew-Lynn Eberhardt – un ex-attore di spot McDonald's, una hostess, un magnate della pubblicità J.D. Steelritter e suo figlio, si mettono in viaggio attraverso l'Illinois per raggiungere la “Reunion of Everyone Who Has Ever Appeared in a McDonald Commercial”.

Entrambi i racconti si interrogano in maniera metariflessiva sulla composizione di una storia. La struttura della narrazione – esposizione, conflitto, composizione, climax, risoluzione – in Barth viene esemplificata da un diagramma¹⁶⁰, presentato come una variante del triangolo di Freitag:

¹⁵⁸ George Berkeley, *Verses on the Prospect of Planting Arts and Learning in America*, in *The Works of George Berkeley*, vol. 3, MacMillan and co., London 1921, p. 232.

¹⁵⁹ Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow*, The Viking Press, New York 1973, p. 214.

¹⁶⁰ John Barth, *Lost in the Funhouse*, cit., p. 91.



Dove: «AB represents the exposition, B the introduction of conflict, BC the “rising action,” complication, or development of the conflict, C the climax, or turn of the action, CD the denouement, or resolution of the conflict»¹⁶¹. Il narratore – nonostante indichi quali convenzioni usare nella strutturazione di un plot – critica questi espedienti, allontanandosi da uno sviluppo lineare della narrazione in maniera autoriflessiva.

The *beginning* should recount the events between Ambrose’s first sight of the funhouse early in the afternoon and his entering it with Magda and Peter in the evening. The middle would narrate all relevant events from the time he loses his way; middles have the double and contradictory function of delaying the climax while at the same time preparing the reader for it” ... The *middle* would narrate all relevant events from the time he goes in to the time he loses his way; middles have the double and contradictory function of delaying the climax while at the same time preparing the reader for it and fetching him to it. Then the *ending* would tell what Ambrose does while he’s lost, how he finally finds his way out, and what everybody makes of the experience.¹⁶²

Pertanto, gli elementi di una narrazione, quali introduzione, climax e conclusione, sono disseminati in maniera disordinata nel testo, deludendo le aspettative del lettore.

Wallace critica questo modello proposto da Barth e da tutti gli autori postmodernisti, in maniera esplicita e intertestuale: «again, the preceding generation of cripplingly self-conscious writers, obsessed with their own interpretation, would mention at this point ... that the story isn’t getting anywhere, isn’t progressing in the seamless Freitagian upsweep we should have scaled by this, mss. p. 35, time»¹⁶³. Egli, al contrario, descrive il movimento narrativo come una «whistling arrow zigzags, moving alternately left and right, thug in *ever diminishing amounts* ..., until at a certain point the arrow, aimed with all sincerity just West of the lover, is on line with his heart»¹⁶⁴ e commenta due degli elementi fondamentali di una storia: «The *subject* of a story is what it’s about; the

¹⁶¹ John Barth, *Lost in the Funhouse*, cit., p. 91.

¹⁶² Ivi, p. 74

¹⁶³ David Foster Wallace, *Westward the Course of Empire Takes Its Way*, cit., p. 269.

¹⁶⁴ David Foster Wallace, *Westward the Course of Empire Takes Its Way*, cit., p. 333.

object of a story is where is going; Do not confuse sympathy *for* the subject and empathy *with* it»¹⁶⁵. La struttura della novella di Wallace si basa, invece, sul paradosso di Zenone, in cui l'individuo tenta di raggiungere l'obiettivo ma non riesce mai ad arrivare al punto X, dove la distanza fra le due coordinate – X, Mark e Y, il lettore – rappresenta il luogo di composizione e condivisione della novella, scritta per un lettore-lover da un autore-«architect who could hate enough to feel enough to love enough to perpetrate the kind of special cruelty only real lovers can inflict»¹⁶⁶.

Il narratore di *Lost in the Funhouse* alcune volte racconta, altre si rivolge direttamente al lettore, talvolta commenta la sua stessa narrazione, attraverso i dispositivi metafinzionali: «Italics are also employed in fiction stories especially for “outside,” intrusive, artificial voices...»¹⁶⁷. In relazione all'autoriflessività, Worthington suggerisce che «depict narrators as authors so aware of themselves and so concerned with the effect of this awareness on their warning creative powers that they cannot avoid continually inserting their presence into the stories they narrate»¹⁶⁸. Il racconto comprende e mostra così al lettore i dispositivi impiegati:

En route to Ocean City he sat in the back seat of the family car with his brother Peter, age fifteen, and Magda G____, age fourteen, a pretty girl and exquisite young lady, who lived not far from them on B____ Street in the town of D____, Maryland. Initials, blanks, or both were often substituted for proper names in nineteenth-century fiction to enhance the illusion of reality. It is as if the author felt it necessary to delete the names for reasons of tact or legal liability. Interestingly, as with other aspects of realism it is an illusion that is being enhanced, by purely artificial means.¹⁶⁹

La narrazione viene ripetutamente interrotta con tali espedienti: Barth infatti vuole esemplificare, spiegare e parodizzare i dispositivi tradizionali che usa. Per esempio, Worthington afferma che «a text that thematizes a self-conscious awareness of the processes of its own construction unavoidably thematize the importance of its construction»¹⁷⁰. In questo modo, l'autore crea al tempo stesso nuovi dispositivi: spezza ogni patto narrativo con il lettore, in quanto il suo desiderio non è che egli creda nella

¹⁶⁵ Ivi, p. 261.

¹⁶⁶ Ivi, p. 332.

¹⁶⁷ John Barth, *Lost in the Funhouse*, cit., p. 77.

¹⁶⁸ Marjorie Worthington, *Done With Mirror: Restoring the Authority Lost in John Barth's Funhouse*, in *Twentieth Century Literature*, vol 47 (issue 1), 2001, p. 115.

¹⁶⁹ John Barth, *Lost in the Funhouse*, cit., p. 69.

¹⁷⁰ Marjorie Worthington, *Done With Mirror: Restoring the Authority Lost in John Barth's Funhouse*, cit., p. 118.

veridicità degli episodi narrati, ma che abbia la consapevolezza del loro carattere finzionale.

Description of physical appearance and mannerisms is one of several standard methods of characterization used by writers of fiction.¹⁷¹

O ancora:

The function of the beginning of a story is to introduce the principal characters, establish their initial relationships, set the scene for the main action, expose the background of the situation if necessary, plant motifs and foreshadowings where appropriate, and initiate the first complication or whatever of the “rising action.” Actually, if one imagines a story called “The Funhouse,” or “Lost in the Funhouse,” the details of the drive to Ocean City don’t seem especially relevant. The beginning should recount the events between Ambrose’s first sight of the funhouse early in the afternoon and his entering it with Magda and Peter in the evening. The middle would narrate all relevant events from the time he goes in to the time he loses his way; middles have the double and contradictory function of delaying the climax while at the same time preparing the reader for it and fetching him to it. Then the ending would tell what Ambrose does while he’s lost, how he finally finds his way out, and what everybody makes of the experience. So far there’s been no real dialogue, very little sensory detail, and nothing in the way of a theme. And a long time has gone by already without anything happening; it makes a person wonder. We haven’t even reached Ocean City yet: we will never get out of the funhouse.¹⁷²

Anche in Wallace, il narratore parla in prima persona, si rivolge direttamente al lettore e commenta la sua stessa narrazione: «All that may have seemed like a digression from this background, and as of now a prolix and confusing one, and I say that I’m sorry, and that I am *acutely* aware of the fact that our time together is valuable»¹⁷³. Ma, a differenza del racconto barthiano, i dispositivi metafinzionali assumono una connotazione negativa: vengono infatti descritti come «artificial, which is to say fabricated, false, a fiction, a pretender-to-status»¹⁷⁴ e simboleggiano la mercificazione della narrazione. Ad esempio, l’evento degli ex attori delle pubblicità di McDonalds, organizzato da Steelritter, trasforma la storia di Ambrose “Lost in the

¹⁷¹ John Barth, *Lost in the Funhouse*, cit., p. 70.

¹⁷² Ivi, p. 73.

¹⁷³ David Foster Wallace, *Westward the Course of Empire Takes Its Way*, cit., p. 235.

¹⁷⁴ Ivi, p. 265.

Funhouse”, in un franchising di discoteche che assicurano un «new and *improved* fun»¹⁷⁵:

For lovers, the Funhouse is fun.

For phonies, the Funhouse is love.

But for whom, the proles grouse, Is the Funhouse a house?

Who lives there, when push comes to shove?¹⁷⁶

Wallace afferma in questo modo che le tecniche postmoderne propagandate da Barth siano diventate un vero e proprio “marchio di fabbrica” a servizio della pubblicità, assorbite dalla cultura popolare che «is the *symbolic representation of what people already believe*»¹⁷⁷. Steelritter infatti paragona le storie alle pubblicità in quanto entrambe colmano le paure e i desideri dell’individuo. Così, mentre Barth afferma che lo scrittore dovrebbe «paradoxically turn the felt ultimacies of our time into material and means for his work – *paradoxically*, because by doing so he transcends what appeared to be his refutation»,¹⁷⁸ l’incontro fra ex attori si figura come la “fine” di tutte le pubblicità, in modo tale che il consumatore/lettore «doubt what they fear, believe what they wish» e che «fact will become fiction will be fact ..., without rules. *Meatfiction*»¹⁷⁹.

Per Mark, infatti, Ambrose costruisce una «Funhouse for lovers out of a story that does not love»¹⁸⁰, in quanto una storia metafinzionale è sempre «untrue, as a lover» poiché «itself is its only object. It’s the act of a lonely solipsistic self-love»¹⁸¹. Egli infatti pensa che l’errore della metafiction stia nel fatto di non coinvolgere realmente il lettore: lo lascia fuori, da solo, guardando impotente l’autore che costruisce le sue riflessioni: «Solipsism affects him like ambrosian metafiction affects him. It’s the high siren’s song of the wrist’s big razor»¹⁸². La vita del personaggio – come quella del lettore – viene descritta come vuota e triste, priva di ogni riferimento o centro: «You’re empty, sad, probably the least appreciated creative virtuoso in the industry; well and but life just goes on, emptily sadly, with always direction but never center»¹⁸³.

¹⁷⁵ David Foster Wallace, *Westward the Course of Empire Takes Its Way*, cit., p. 242.

¹⁷⁶ Ivi, p. 239.

¹⁷⁷ Ivi, p. 271.

¹⁷⁸ John Barth, *Lost in the Funhouse*, cit., p. 89.

¹⁷⁹ David Foster Wallace, *Westward the Course of Empire Takes Its Way*, cit., p. 310.

¹⁸⁰ Ivi, p. 332.

¹⁸¹ Ibid.

¹⁸² Ivi, p. 303.

¹⁸³ Ivi, p. 240.

A tale proposito, un altro personaggio wallaciano incarna il solipsismo postmodernista: D.L., la moglie di Mark. La donna, «*calling herself a postmodernist*»¹⁸⁴, apre il suo racconto per il workshop di scrittura con le parole «*nouns verbed by, adverbially adjectival*» e rappresenta tutto ciò che Wallace vorrebbe eliminare del postmodernismo, descritta come «*greedy and self-serving, and not near naïve enough to get away with the way she seemed*»¹⁸⁵. Questi due personaggi vengono mostrati come diametralmente opposti: D.L. come una postmodernista cinica e atea, Mark come un naïf aperto a contaminazioni. Forse il loro matrimonio simboleggerebbe un'unione fra due modi diversi di concepire e fare letteratura – comune a Wallace e agli artisti a lui contemporanei – che non possono arrivare a una sintesi (la donna, per farsi sposare, ha inventato una gravidanza). Infatti la storia è «*interpreted by the workshop as about a whole new generation's feelings of amorphous but deserved guilt, confinement, fear, confusion, and yes, the place of honor in the general postmodern American scheme of things*»¹⁸⁶.

Like many Americans of his generation in this awkwardest of post-imperial decades, an age suspended between exhaustion and replenishment, between input too ordinary to process and input too intense to bear, Sternberg is deeply ambivalent about being embodied; an informing fear that, were he really just an organism, he'd be nothing more than an ism of his organs.¹⁸⁷

Barth, inoltre, non solo drammatizza i processi di costruzione di una storia ma espone anche i vari passaggi della sua composizione: «*At this rate our hero, at this rate our protagonist will remain in the funhouse forever. Narrative ordinarily consists of alternating dramatization and summarization*»¹⁸⁸. Il narratore, che con il protagonista condivide l'arte dello scrivere, si perde nel labirinto del linguaggio e dichiara le sue perplessità riguardo la narrazione: «*what's the story theme?*»¹⁸⁹ o sulla scelta dei simboli letterari: «*The diving would make a suitable literary symbol*»¹⁹⁰. E, in alcuni passi, egli mostra come la narrazione e il mondo da lui creato sfugga al suo controllo, come ad esempio non riesca più a localizzare il protagonista del racconto: «*they can't*

¹⁸⁴ David Foster Wallace, *Westward the Course of Empire Takes Its Way*, cit., p. 234.

¹⁸⁵ Ibid.

¹⁸⁶ Ivi, p. 364.

¹⁸⁷ Ivi, p. 254.

¹⁸⁸ John Barth, *Lost in the Funhouse*, cit., p. 75.

¹⁸⁹ Ibid.

¹⁹⁰ Ivi, p. 79.

locate him because they don't know where to look. Even the designer and operator have forgotten this other part»¹⁹¹.

Worthington afferma che «*Lost in the Funhouse* invites such an interpretation by repeatedly suggesting that traditional narrative forms and the authors who construct them have lost their power to find or depict a coherent meaning»¹⁹². Secondo il saggio di Barthes *La morte dell'autore*, ciò può essere legato alla volontà di Barth di parodiare e di costruire narrazioni originali, attraverso le quali il lettore possa costruire la propria interpretazione del testo: «to give a text an author is to impose a limit on that text, to furnish it with a final signified, to close the writing»¹⁹³. In questo senso, «the text asks of the reader a practical collaboration»¹⁹⁴. Barth, infatti, perso nella casa stregata assieme ad Ambrose, pensa e condivide con il lettore le possibili conclusioni del racconto:

One possible ending would be to have Ambrose come across another lost person in the dark. They'd match their wits together against the funhouse, struggle like Ulysses past obstacle after obstacle, help and encourage each other. Or a girl. By the time they found the exit they'd be closest friends, sweethearts if it were a girl; they'd know each other's inmost souls, be bound together by the cement of shared adventure; then they'd emerge into the light and it would turn out that his friend was a Negro. A blind girl. President Roosevelt's son. Ambrose's former archenemy.¹⁹⁵

La metafora barthiana della casa stregata possiede numerosi e sfaccettati significati: sta ad indicare innanzitutto la prima esperienza sessuale di Ambrose «Spermatozoa ... grope through hot, dark windings, past Love's Tunnel's fearsome obstacles. Some perhaps lose their way»¹⁹⁶; in secondo luogo il caos e la complessità dell'esistenza umana «everyone begins in the same place; how is it that most go along without difficulty but a few lose their way?»¹⁹⁷; e infine la struttura labirintica della narrazione stessa: «the plot doesn't rise by meaningful steps but winds upon itself, digresses, retreats, hesitates, sighs, collapses, expires»¹⁹⁸.

¹⁹¹ John Barth, *Lost in the Funhouse*, cit., p. 80.

¹⁹² Marjorie Worthington, *Done With Mirror: Restoring the Authority Lost in John Barth's Funhouse*, cit., p. 115.

¹⁹³ Roland Barthes, *Image, Music, Text*, p. 117

¹⁹⁴ Ibid.

¹⁹⁵ John Barth, *Lost in the Funhouse*, cit., p. 83.

¹⁹⁶ Ibid.

¹⁹⁷ Ivi, p. 85.

¹⁹⁸ Ivi, p. 92.

Inoltre, come la casa stregata, anche gli specchi sono metafore che rappresentano il mondo frammentato del testo, riflettendo e deformando la figura, l'esperienza e l'inconscio di Ambrose. Egli si sentirà infatti solo come un mero personaggio finzionale di una storia inventata: «an odd detachment, as though someone else were Master»¹⁹⁹ o il suo stesso autore: «are there other errors of fact in this fiction?»²⁰⁰. Inoltre, quest'ultimo argomenta l'inadeguatezza di una narrazione lineare che possa far fronte alla complessità e frammentarietà della natura umana. Fulmer afferma «The narrator is not justified by his past and must always be in the process of composing himself, for consciousness is a new existence every moment»²⁰¹. E Barth aggiunge: «Characters are usually complicated by ontological disorientation, since knowing where you are at is often contingent upon knowing who you are»²⁰². Emblematica, a tale proposito, è la scena in cui Ambrose vede la propria immagine frazionata nei diversi specchi, come a simboleggiare la frammentarietà della psiche umana e l'impossibilità di cogliere l'unità dell'individuo:

Stepping from the treacherous passage at last into the mirror-maze, he saw once again, more clearly than ever, how readily he deceived himself into supposing he was a person. He even foresaw, wincing at his dreadful self-knowledge, that he would repeat the deception, at ever-rarer intervals, all his wretched life, so fearful were the alternatives... Ambrose wondered at the endless replication of his image in the mirrors ... he lost himself in the reflection that the necessity for an observer makes perfect observation impossible.²⁰³

La realtà viene mostrata dunque come un fattore soggettivo, che dipende dalla prospettiva da cui gli eventi e le cose vengono osservate:

Every instant, under the surface of the Atlantic Ocean, millions of living animals devoured one another. Pilots were falling in flames over Europe; women were being forcibly raped in the South Pacific.²⁰⁴

Come afferma Derrida, «l'assenza di un centro presuppone l'assenza di un soggetto e l'assenza di un autore»²⁰⁵. Ridotta l'importanza dell'autore, sta al lettore raccogliere i

¹⁹⁹ John Barth, *Lost in the Funhouse*, cit., p. 81.

²⁰⁰ Ivi, p. 86.

²⁰¹ James B. Fulmer, *First Person Anonymous: Sartrean Ideas of Consciousness in Barths's Lost in the Funhouse*. in "Critique: Studies in Contemporary Fiction", Vol 41 (issue 4), 2000, p. 340.

²⁰² Ivi, p. 131.

²⁰³ John Barth, *Lost in the Funhouse*, cit., pp. 90-94.

²⁰⁴ Ivi, p. 87.

vari indizi nel testo e formulare le proprie interpretazioni. Infatti, come un testo frammentato, Ambrose non riesce a definire se stesso:

You think you're yourself, but there are other persons in you. Ambrose gets hard when Ambrose doesn't want to, and obversely. Ambrose watches them disagree; Ambrose watches him watch. In the funhouse mirror room you can't see yourself go on forever, because no matter how you stand, your head gets in the way. Even if you had a glass periscope, the image of your eye would cover up the thing you really wanted to see.²⁰⁶

L'importanza della metafora cara ai postmoderni e a de Man è invece ampiamente rifiutata da Wallace che interpreta questo aspetto come una chiara mediazione del romanzo, in quanto il lettore non può avere mai un rapporto diretto con la narrazione. Dichiarò infatti che, in questo modo, la storia postmodernista viene opacizzata e non vista direttamente e, di conseguenza, «the necessity for an observer makes perfect observation impossible»²⁰⁷. Wallace sostituisce la metafora postmodernista del testo come una casa stregata, e i suoi specchi che riflettono specchi all'infinito – «In a funhouse mirror-room you can't see yourself go on forever, because no matter how you stand, your head gets in the way»²⁰⁸ –, con l'immagine di un arco e una freccia per definire il nuovo rapporto che egli vuole proporre tra autore e lettore:

As you ... draw your 12-strand string to the tip of your nose, the point of your arrow, at full draw ... is on that line. The bow gets in the way, you see. So logically it seems like if your sight and aim are truly true, the arrow should always land just to the left of target-center, since it's angled off in the wrong direction right from the beginning. But the straight-aimed and so off-angled target arrow will stab the center, right in the heart, every time.²⁰⁹

Così, mentre Barth percepisce l'autore come uno schermo tra il testo e il lettore che non permette una visione chiara, Wallace lo rappresenta come un filtro che è in grado di trasformare il testo e di creare un mondo all'interno di esso in grado di colpire il lettore "al centro, dritto al cuore".

Un altro aspetto del gioco linguistico dell'autore è affermare la supremazia del linguaggio sull'esperienza. Infatti, l'esperienza, in realtà, è filtrata e mediata dal

²⁰⁵ Jacques Derrida, *La scrittura e la differenza*, cit., p. 280.

²⁰⁶ John Barth, *Lost in the Funhouse*, cit., p. 81.

²⁰⁷ Ivi, p. 90.

²⁰⁸ David Foster Wallace, *Westward the Course of Empire Takes Its Way*, cit., p. 15.

²⁰⁹ Ivi, pp. 293-294.

linguaggio e il lettore vive le vicende di Ambrose non direttamente ma attraverso i suoi pensieri che scaturiscono in lui durante la sua esperienza metaforica. Martin afferma che «Ambrose account of his life must be filtered through language and numerous fictional devices despite his desire to achieve realism»²¹⁰. Ciò può essere legato alle teorie decostruzioniste derridiane: in altre parole, sia Ambrose che il lettore sono consci che la realtà sia solo quella costruita dal testo, senza rimandi referenziali. Nei suoi pensieri, Ambrose esplora mentalmente tutte le situazioni in cui si può sentire perso: in una di queste peregrinazioni della mente, egli muore.

This can't go on much longer; it can go on forever. He died telling stories to himself in the dark; years later, when that vast unsuspected area of the funhouse came to light, the first expedition found his skeleton in one of its labyrinthine corridors and mistook it for part of the entertainment. He died of starvation telling himself stories in the dark.²¹¹

Ciò enfatizza quello che Barth crede a proposito del linguaggio, ovvero che esso media e rappresenta l'esperienza, talvolta annullandola. Wallace, al contrario, critica la vacuità del gioco di parole di Ambrose:

Speaking of speaking about shit: Dr. Ambrose... could engage in some wordplay around and about the similarities, phonological and then etymological, between the words scatology and eschatology... Mark now feels as though he distrust wordplay.²¹²

E conclude la narrazione in maniera circolare rispondendo alla domanda che ha costituito il filo conduttore di tutta la novella: «For whom is the Funhouse fun?» con «For Lovers», per i lettori. Egli costruisce così, a differenza di Barth, non un luogo di paura e di confusione, ma un luogo in cui il lettore può ritrovarsi, può instaurare un rapporto empatico e amoroso con il suo autore e uscire dal suo solipsismo perché, come ricorda Wallace, «You are loved»²¹³.

²¹⁰ Linda Wagner-Martin, *Studies in Short Fiction*, in "Book Review", Vol 34 (issue 2), 1997, p. 153.

²¹¹ John Barth, *Lost in the Funhouse*, cit., p. 80.

²¹² David Foster Wallace, *Westward the Course of Empire Takes Its Way*, cit., pp. 256-257.

²¹³ Ivi, p. 373.

8.1 La critica all'intrattenimento e alla tv

E unibus Pluram: Television and U.S. Fiction, l'altro saggio di Wallace, rappresenta una delle considerazioni più esplicite dell'autore sul postmodernismo e un tentativo di confrontarsi direttamente con gli autori di quella generazione. Si tratta infatti di una risposta a *The Literature of Exhaustion* di John Barth, in un'equazione perfetta.

Il titolo del saggio di Barth, scritto nel 1984, fa riferimento all'usura di certe forme e all'esaurimento di alcune possibilità narrative del postmodernismo, «the used-upness of certain forms or the felt exhaustion of certain possibilities – by no means necessarily a cause for despair»²¹⁴. L'autore afferma che ciò dipende dalla coesistenza di norme e forme espressive dell'arte all'interno della storia e pertanto destinate ad apparire consunte: «not only the “omniscient” author or folder fiction, but the very idea of the controlling artist, has been condemned as politically reactionary, authoritarian, even fascist»²¹⁵. Per questo, infatti, è necessario liberarsi delle convenzioni, sovvertirle per creare opere nuove e vitali, preannunciando la presenza della nuova figura dell'artista, fuori dal comune, non onnisciente ma tecnicamente aggiornato. I romanzi dei postmodernisti si concentrano sulla finitudine, sono autoreferenziali, proclamano la morte dell'autore e del romanzo stesso e tentano di riprodurre non la vita direttamente ma una delle sue tante rappresentazioni attraverso l'imitazione o la riscrittura di romanzi preesistenti. In tale contesto sembra caduta definitivamente la possibilità per l'arte, la cultura e la letteratura di creare qualcosa di nuovo: tutto è stato già detto, fatto e visto. Si tende così al riciclo, al riuso e alla combinazione di idee, forme, temi, stili e linguaggi già sperimentati, con uno spiccato gusto per l'intertestualità e il citazionismo ludico.

Barth infatti afferma come il postmodernismo sia da una parte una continuazione del programma del modernismo, dall'altra una reazione, definendone i limiti e le problematiche ad esso connesse: «[Postmodernism] is in some respects an extension of the program of modernism, in other respects a reaction against it»²¹⁶. Considera il modernismo come il rovesciamento del realismo borghese:

²¹⁴ John Barth, *The Literature of Exhaustion*, in *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*, The John Hopkins University Press, London 1984, p. 64.

²¹⁵ Ivi, p. 65

²¹⁶ Ivi, p. 197.

the criticism of the nineteenth-century bourgeois social order and its world view: its artistic strategy was the self-conscious overturning of the conventions of bourgeois realism by such tactics and devices as substitution of “mythical” for a “realistic” method and the “manipulation of conscious parallels between contemporaneity and antiquity...also the radical disruption of the linear flow of narrative, the frustration of conventional expectations concerning unity and coherence of plot and character and the cause-and-effect “development” thereof, the deployment of ironic and ambiguous juxtapositions to call into question the moral and philosophical “meaning” of literary action, the adoption of a tone of epistemological self-mockery aimed at the naïve pretensions of bourgeois rationality, the opposition of inward consciousness to rational, public, objective discourse, and inclination to subjective distortion to point up the evanescence of the objective social world.²¹⁷

A ciò segue una rottura della linearità della narrazione, il non rispettare l’orizzonte d’attesa del lettore, l’opposizione tra il discorso interiore e quello pubblico, il privilegiare il linguaggio e la tecnica rispetto al contenuto, in quanto «la letteratura ruota attorno alle problematiche del linguaggio e dei mezzi espressivi»²¹⁸. Il postmodernismo enfatizza così l’autocoscienza, l’ironia e l’autoriflessività del modernismo fino a portarli all’esasperazione; una narrativa che si occupa sempre più di se stessa e dei suoi processi, tralasciando la realtà oggettiva: «postmodernist writers write a fiction that is more and more about itself and its processes, less and less about objective reality and life in the world»²¹⁹. Estremizza il programma antirealista, antirazionalista e antiborghese senza però avere un solido programma, né un fisso ancoraggio nel realismo quotidiano:

Postmodern fiction simply carries to its logical and questionable extremes the antirationalist, antirealist, antibourgeois program of modernism, but neither a solid adversary (the bourgeois having now everywhere co-opted the trappings of modernism and turned its defiant principles into mass-media kitsch) nor solid moorings in the quotidian realism it defines itself against.²²⁰

Wallace in *E unibus pluram: Television and U.S. Fiction* critica questa visione barthiana della letteratura postmodernista, dell’ironia e della metafiction. Riflette infatti quali siano le difficoltà di scrivere in una cultura dominata dalla TV e sponsorizza una

²¹⁷ John Barth, *The Literature of Replenishment*, in *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*, The Johns Hopkins University Press, London 1984, p. 199.

²¹⁸ Roland Barthes, *Il grado zero della scrittura*, Einaudi, Torino 1982.

²¹⁹ John Barth, *The Literature of Replenishment*, cit., p. 200.

²²⁰ Ivi, p. 200.

possibile revisione delle strategie letterarie. Gli scrittori sono presentati «as a species tend to be oglers... born watchers who dislike being watched»²²¹ e la tv permette loro di guardare senza esser guardati, offrendo loro «the promise of a vacation from human self-consciousness»²²². Wallace crede infatti che «younger writers owe themselves a richer account of just why TV's become such a dominating force on people's consciousness»²²³, e aggiunge che la tv sia «seriously enough as both a disseminator and a definer of the cultural atmosphere we breathe and process»²²⁴.

L'autore asserisce che è la televisione una delle prime cause di questo processo di liberazione del progetto postmoderno. Questo perché, proprio a causa di tale strumento, l'autoreferenzialità postmoderna è stata “cannibalizzata” e spogliata della sua carica rivoluzionaria e sovversiva. L'ironia, per esempio, nelle intenzioni dei postmodernisti, ha il compito di mettere in luce l'ipocrisia di alcune convenzioni e dispositivi finzionali: è, secondo Wallace «frankly idealistic; it was assumed that etiology and diagnosis pointed toward cure, that revelation of imprisonment that led to freedom»²²⁵. Ma questa presunta libertà offerta dall'ironia postmoderna è solo una mera illusione: tali espedienti infatti sono stati cooptati dalla televisione e dalla pubblicità, che li hanno svuotati, appunto, del loro potere rivoluzionario e ridotti a puri significanti e slogan senza più alcun significato, né potere sovversivo. La tesi sottesa al saggio wallaciano è infatti che la TV abbia accolto in sé l'autoriflessività ironica postmoderna, tanto che la letteratura – oggi – non possa esistere senza prendere in considerazione la tv stessa: «American fiction remains deeply informed by television»²²⁶.

Wallace descrive i modi in cui la tv è diventata progressivamente sempre più autoriflessiva, il modo più autentico di trasmettere e capire l'esperienza umana, attraverso la rappresentazione di un individuo continuamente “guardabile”.

[H]ow to rebel against TV's aesthetic of rebellion, how to snap readers awake to the fact that our televisual culture has become a cynical, narcissistic, essentially empty phenomenon, when television regularly celebrates just these features in itself and its viewers?²²⁷

²²¹ David Foster Wallace, *E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction*, in “Review of Contemporary Fiction”, 13:2, 1993 p. 21.

²²² Ivi, p. 25.

²²³ Larry McCaffery, *An Interview with David Foster Wallace*, in “Review of Contemporary Fiction” 13:2 (Summer 1993), p. 127.

²²⁴ David Foster Wallace *E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction*, cit., p. 27.

²²⁵ Ivi, pp. 66-67.

²²⁶ Ivi, p. 34.

²²⁷ Ivi, p. 69.

Passando in rassegna le tecniche e gli effetti della tv nelle sue opere, Wallace dichiara che esse fanno parte di un sottogenere chiamato “image-fiction”. Questo tipo di fiction «uses the transient received myths of popular culture as a world in which to imagine fictions about “real”, albeit pop-mediated, public characters»²²⁸. Ma non solo. Egli infatti esplora il modo in cui la tv e altri mass-media influenzano la percezione di sé e del mondo circostante. Per Wallace il più importante elemento riguardo la critica televisiva è «that we yield to the temptation not to take television seriously as both a disseminator and a definer of the cultural atmosphere we breathe and process»²²⁹. Più che un’arte tra le tante, o un semplice veicolo di intrattenimento, Wallace definisce la TV come uno specchio della società americana: «Television’s whole raison is reflecting what people want to see. It’s a mirror. ... Television, from the surface on down, is about desire»²³⁰, e ancora «irony, poker-faced silence, and fear of ridicule are distinctive ... features of contemporary U.S. culture»²³¹.

Wallace afferma che la tensione centrale nella cultura americana sia tra «the nobility of individualism on one side against the warmth of communal belonging on the other»²³², che si concretizza con l’espressione “e unibus pluram”²³³. Questo paradosso porta a una tensione scomoda per lo spettatore solitario: «The crowd is now ... both the herd in contrast to which the viewer’s distinctive identity is to be defined, and the impassive witnesses whose sight alone can confer distinctive identity»²³⁴. Per Wallace, lo strumento migliore con cui rendere lo spettatore al tempo stesso alienato e integrato nel gruppo è l’ironia:

Television was practically made for irony. For TV is a bisensuous medium. Its displacement of radio wasn’t picture displacing sound; it was picture added. Since the tension between what’s said and what’s seen is irony’s whole sales territory, classic televisual irony works not via the juxtaposition of conflicting pictures or conflicting sounds, but with sights that undercut what’s said.²³⁵

²²⁸ David Foster Wallace *E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction*, cit., p. 171.

²²⁹ Ivi, p. 155.

²³⁰ Ivi, p. 152.

²³¹ Ivi, p. 171.

²³² Ivi, p. 174.

²³³ Il titolo del saggio “E Unibus Pluram” significa “from one, many” che non è altro che un gioco di parole del motto americano “E Pluribus Unum”, ovvero “out of many, one”.

²³⁴ David Foster Wallace, *E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction*, cit. p. 176.

²³⁵ Ivi, p. 161.

Wallace riconosce l'importanza di tale dispositivo, nei primi scrittori metariflessivi postmodernisti, allo scopo di esplorare le ipocrisie della cultura dei loro padri, ma è anche «singularly unuseful when it comes to constructing anything to replace the hypocrisies it debunks»²³⁶. Per l'autore, l'ironia è diventata una dei modi rappresentativi più importanti della tv, portando a due conseguenze: la tv diventa l'unica autorità nella costruzione dell'immaginario umano, ed essa diventa invulnerabile alle critiche poiché tali convenzioni usate non sono proprie del linguaggio televisivo ma della letteratura. Inoltre ha invertito il ruolo dell'ironia ricoperto nelle opere degli scrittori postmodernisti che impiegavano i dispositivi teorici per rendere visibile lo scarto tra cosa la società dice di sé e su come è in realtà: «Irony in sixties art and culture started out the same way youthful rebellion did. It was difficult and painful, and productive? A grim diagnosis of a long-denied disease»²³⁷.

Un esempio emblematico ci viene offerto da *Seinfeld*, una sitcom americana andata in onda dal 1989 al 1998 sulla rete televisiva NBC. Creata e interpretata da Jerry Seinfeld – il cui cognome dà il titolo allo show – viene considerata da pubblico e critica una serie “sul nulla”²³⁸. In particolare, gli elementi tipicamente postmodernisti sono il protagonista, che è una versione fittizia di se stesso, e l'ultima puntata della serie, che mette in scena il rapporto dialettico tra il telefilm e lo spettatore attraverso l'uso di strategie autoreferenziali: i personaggi promuovono una sitcom intitolata *Jerry*, definita dagli stessi una serie “sul nulla” e una fiction nella fiction²³⁹. Così, secondo Wallace, «television takes elements of postmodern – the involution, the absurdity, the sardonic fatigue, the iconoclast and the rebellion – and bends them to the end of spectation and consumption»²⁴⁰. Dal momento che tali elementi sono stati ripresi dalla televisione, si figurano ora come l'immagine della disperazione e della stasi della cultura americana:

It's entirely possible that my plangent noises about the impossibility of rebelling against an aura that promotes and vitiates all rebellion say more about my residency inside that aura, my own lack of vision, than they do about any exhaustion of US fiction's possibilities. The

²³⁶ David Foster Wallace, *E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction*, cit., p. 183.

²³⁷ Ibid.

²³⁸ David Zurawik, *The world according to “Seinfeld” No hugging, no learning. No aging, commitment or obligation. We've laughed at such postmodern sentiments for nine years. Is there anything wrong with that?*, «The Baltimore Sun. Retrieved», may 3rd, 1998. http://articles.baltimoresun.com/1998-05-03/features/1998123008_1_seinfeld-elaine-benes-julia-louis-dreyfus

²³⁹ Joanne Morreale, *Sitcoms Say Goodbye: The Cultural Spectacle of Seinfeld's Last Episode*, in *Critiquing the Sitcom: A Reader*, Syracuse University Press, Syracuse, New York, p. 274.

²⁴⁰ David Foster Wallace, *E unibus pluram: Television and U.S. Fiction*, cit., p. 49.

next real literary “rebels” in this country might well emerge as some weird bunch of antirebels, born oglers who dare somehow to back way from ironic watching, who have the childish gall actually to endorse an instantiate single-entendre principles. Who treat of plain old untrendy human troubles and emotion in US life with reverence and conviction. Who eschew self-consciousness and hip fatigue.²⁴¹

Pertanto, il compito dello scrittore è, secondo Wallace, rendere tali eventi strani, inconsueti. Egli, in accordo con le teorie di Viktor Sklovskij²⁴² – secondo cui il linguaggio colloquiale riduce a stereotipi la percezione che l’individuo ha delle cose, rendendole insignificanti ed evanescenti – afferma l’importanza del linguaggio poetico che modifica, prolunga e intensifica il processo percettivo. Wallace prende così in prestito i due procedimenti di Sklovskij – lo straniamento e la complicazione – per far sì che il lettore possa percepire gli oggetti ed eventi ritratti in maniera inusuale e che essi possano rimanere impressi nella sua mente indelebilmente. Basando la sua concezione dell’arte sulla dicotomica opposizione tra “low” e “serious”, ricollega quindi la tv al primo gruppo, in quanto essa presenta immagini vuote, decontestualizzate e prive di significato, come familiari. E lo spettatore ha la presunzione di conoscere le varie realtà solo perché “viste e vissute” attraverso il medium televisivo, non sviluppando così un senso critico ma banalizzando tali eventi attraverso un punto di vista mediato dai detentori del potere tv. Questo tipo di materiale è per Wallace «the ultimate union of U.S. television and fiction . . . doomed to shallowness by its desire to ridicule a TV-culture whose mockery of itself and all value already absorbs all ridicule»²⁴³.

In particolare in “Little Expressionless Animals”, Wallace presenta in maniera straniante *Jeopardy!*, uno dei quiz televisivi più famosi in America, con il tentativo di intensificare il processo percettivo degli spettatori. Lo fa dapprima attraverso l’esposizione narrativa – in quanto non vi sono immagini come in tv – e, in secondo luogo, attraverso il cambio di prospettiva da cui viene narrata la storia – dietro le scene. Infatti, egli non presenta il programma nella sua versione “finale”, fruibile attraverso la tv, ma nel suo divenire, come una rete complicata di relazioni ed emozioni interpersonali.

²⁴¹ David Foster Wallace, *E unibus pluram: Television and U.S. Fiction*, cit., p. 81.

²⁴² Viktor Sklovskij, *L’arte come procedimento* in Tzvetan Todorov, *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Einaudi, Torino 1968, p. 82.

²⁴³ Ivi, p. 89.

Inoltre Wallace esemplifica, nella conversazione tra Dee Goddard and Muffy De Mott, la difficoltà da parte dei personaggi di distinguere la realtà davanti e dietro il tubo catodico:

[They] had only the TV all their lives, their parents or whomever started them right off by plunking them down right in front of the set, and as they get older the TV comes to be their whole emotional world, it's all they have, and it becomes in a way their whole way of defining themselves as existents, with a distinct identity, that they're outside the set, and everything else is inside the set. ... And then you hear about how every once in a while one of them gets on TV somehow. [T]hey go home and plunk right down in front of the set, and all of a sudden they look and they're inside the set. ... And sometimes you hear about how it drives them mad, sometimes.²⁴⁴

Questa “interruzione” dei rapporti umani e distinzione tra ciò che è reale e ciò che non lo è viene rappresentata sia da personaggi senza espressione che dalla difficoltà degli individui di avere un contatto visivo diretto. Ad esempio c'è una donna, la madre di Julie, con una “loose face”²⁴⁵; ci sono i visi di persone nel cinema che riflettono le immagini dello schermo, e a loro volta diventano degli schermi²⁴⁶; gli spettatori tv non sono altro che piccoli animali senza espressione; il compagno di Merv Griffin ha una “shiny face”²⁴⁷; e, infine due sogni di Alex Trebek, uno su dei pancakes che sembrano visi²⁴⁸, e un altro di un campo in cui piccoli conigli lo fissano²⁴⁹. Questi visi non riescono ad esprimere più nulla, né tantomeno le emozioni dell'individuo: diventano mere superfici riflettenti senza alcun sentimento umano.

Secondo Scott, la risposta di Wallace a questa situazione della letteratura americana è di «forge ahead in hopes of breaking through to the other side», ovvero di essere metaironico «that is to turn irony back on itself, to make his fiction relentlessly conscious of its own self-consciousness, and thus to produce work that will be at once unassailably sophisticated and doggedly down to earth»²⁵⁰. Lo stesso Wallace dichiara di voler essere allo stesso tempo onesto e ironico, sensibile e celebrato, e vuole

²⁴⁴ David Foster Wallace, *Little Expressionless Animals in Girl with Curious Hair*, Norton, New York 1989, p. 31.

²⁴⁵ Ivi, p. 3.

²⁴⁶ Ivi, p. 4.

²⁴⁷ Ivi, p. 24.

²⁴⁸ Ivi, p. 19.

²⁴⁹ Ivi, p. 36.

²⁵⁰ A.O. Scott, *The Panic of Influence*, in «New York Review of Books» 47, n. 2, February 10, 2000, p. 40.

esprimere una molteplicità come un insieme di *cinismo* e *naïveté* sottolineando così le possibilità esaurite dell'ironia postmoderna.

Culture-wise shall I spend much of your time pointing out the degree to which televisual values influence the contemporary mood of jaded weltanschmerz, self-mocking materialism, blank indifference, and the delusion that cynicism and naïveté are mutually exclusive?²⁵¹

L'ironia è così per Wallace un modo per rappresentare i «exploring gaps between what's said and what's meant, between how things try to appear and how they really are»²⁵². L'autore si muove infatti tra il cinismo – una sorta di ironia autoriflessiva – e la naïveté – il recupero di una letteratura più “sincera” –, affinché le sue opere acquisiscano significato ed esprimano le “verità” dell'essere umano:

Really good fiction could have as dark a worldview as it wished, but it'd find a way both to depict this dark world and to illuminate the possibilities for being alive and human in it... what it is to be a fucking human being²⁵³

Secondo Wallace, la TV induce a una fruizione passiva perché essa elimina la coscienza narrativa. Lo spettatore non ha bisogno di andare al di là della voce mediata della tv, ma ascolta inerme il fluire di parole come se fosse la realtà, o un'esperienza diretta del reale. Per Wallace è fondamentale stimolare invece la coscienza del lettore e fargli capire che l'esperienza che sta compiendo è mediata e rielaborata da un'altra coscienza: «What young writers are scanning for data on some reality to fictionalize is already composed of fictional characters in highly ritualized narratives»²⁵⁴. Data questa relazione tra persone sole, scrittori e tv, può accadere – e sarebbe pericoloso in questo caso – che gli individui dimentichino che ciò che stanno guardando non è reale, che questa disconnessione tra realtà e rappresentazione possa in un certo senso rendere l'individuo solipsistico e incapace di avere relazione con gli altri e il mondo esterno: «[Television] is toxic for people because it sets up an alienating cycle, and also for writers because it replaces fiction research with a weird kind of fiction consumption»²⁵⁵.

L'ironia non è l'unico dispositivo “corrotto” dalla tv. Essa impiega diversi modi di rappresentazione, come innovazione e tecniche avant-garde, che prima avevano scopi

²⁵¹ David Foster Wallace, *E unibus pluram*, cit., p. 63.

²⁵² Ivi, p. 67.

²⁵³ Larry McCaffery, *An Interview with David Foster Wallace*, cit., p. 131.

²⁵⁴ David Foster Wallace, *E unibus pluram*, cit., p. 34.

²⁵⁵ Ivi, p. 46.

liberatori, mentre ora «lock us tighter into certain conventions, in this case habits of consumption»²⁵⁶. Questo è il dilemma comune a Wallace e a tutti gli scrittori a lui contemporanei: se l'invettiva formale fa parte della logica del sistema di cui uno non vuole farne più parte, allora come può uno scrittore trovare nuovi modi per esprimere se stesso che non siano state utilizzate allo stesso modo dalla tv o dalla cultura popolare?

Sulla compenetrazione tra media e mercato, è lo stesso Jameson che scrive le pagine più significative: i prodotti sono diventati il contenuto dell'immagine mediatica, ed entrambi possiedono lo stesso referente:

Today the products are, as it were, diffused throughout the space and time of the entertainment (or even news) segments, as part of that content, so that in a few well publicized cases (most notably the series *Dynasty*) it is sometimes not clear when the narrative segment has ended and the commercial has begun (since the same actors appear in the commercial segment as well).

This interpenetration by way of the content is then augmented in a somewhat different way by the nature of the products themselves: one's sense, particularly when dealing with foreigners who have been enflamed by American consumerism, is that the products form a kind of hierarchy whose climax lies very precisely in the technology of reproduction itself, which now, of course, fans out well beyond the classical television set and has come in general to epitomize the new informational or computer technology of the third stage of capitalism.²⁵⁷

In questo senso, continua l'autore, occorre: «posit another type of consumption: consumption of the very process of consumption itself, above and beyond its content and the immediate commercial products. It is necessary to speak of a kind of technological bonus of pleasure afforded by the new machinery and, as it were, symbolically reenacted and ritually devoured at each session of official media consumption itself»²⁵⁸.

Sono gli stessi processi narrativi della televisione che si reificano e si trasformano in merci: si va dalla narrativa seriale, con i suoi segmenti temporali e le sue interruzioni “dal carattere formulaico e rigido”, a ciò che le riprese della telecamera fanno allo spazio, al racconto, ai personaggi. L'immagine che sostituisce la realtà e i contenuti dei media ridotti a merci costituiscono dunque il nucleo concettuale dell'analisi di Jameson:

²⁵⁶ Larry McCaffery, *An Interview with David Foster Wallace*, cit., p. 133.

²⁵⁷ Fredric Jameson, *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism*, cit., pp. 273-274.

²⁵⁸ Ivi, p. 275.

I think a profound modification of the public sphere needs to be theorized: the emergence of a new realm of image reality that is both fictional (narrative) and factual (even the characters in the serials are grasped as real “named” stars with external histories to read about), and which now – like the former classical “sphere of culture” – becomes semiautonomous and floats above reality, with this fundamental historical difference that in the classical period reality persisted independently of that sentimental and romantic “cultural sphere”, whereas today it seems to have lost that separate mode of existence. Today, culture impacts back on reality in ways that make any independent and, as it were, non- or extracultural form of it problematical (in a kind of Heisenberg principle of mass culture which intervenes between your eye and the thing itself), so that finally the theorists unite their voices in the new doxa that the “referent” no longer exists.²⁵⁹

In seguito all’avvento della televisione, lo schermo riversa incessantemente sullo spettatore quello che Jameson chiama “flusso totale” di dati e informazioni che non permettono alcuna distanza critica allo spettatore, immerso in una continua produzione di immagini, senza possibilità di memoria né senso della storia, negando inoltre allo spettatore qualsiasi senso di profondità o riflessività. Ciò che soprattutto caratterizza il postmoderno è dunque la scomparsa di storicità a favore di un piatto storicismo che si configura come “cannibalizzazione” casuale degli stili e dei discorsi di un passato che viene sempre più messo tra “virgolette” finché di esso rimangono soltanto dei testi. Egli critica pertanto l’uso postmodernista del pastiche – un connubio di ironia, humour e intertestualità – come una modalità narrativa vuota, una “empty parody”, che non possiede alcun messaggio o significato nascosto:

this mesmerizing new aesthetic mode itself emerged as an elaborated symptom of the waning of our historicity, of our lived possibility of experiencing history in some active way. It cannot therefore be said to produce this strange occultation of the present by its own formal power, but rather merely to demonstrate, through these inner contradictions, the enormity of a situation in which we seem increasingly incapable of fashioning representations of our own current experience.²⁶⁰

Wallace afferma che i “next real literary rebels”, i nuovi scrittori, per superare tale *impasse* letterario, debbano essere degli anti-ribelli «born oglers who dare somehow to back away from ironic watching»²⁶¹. Essi «would be outdated, of course, before they even started. Dead on the page. Too sincere. Clearly repressed. Backward, quaint, naïve,

²⁵⁹ Fredric Jameson, *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism*, cit., p. 276.

²⁶⁰ Ivi, p. 20.

²⁶¹ David Foster Wallace, *E unibus pluram*, cit., p. 81.

anachronistic... willing to risk the yawn, the rolled eyes, the cool smile, the nudged ribs, the parody of gifted ironists, the “Oh how banal”»²⁶². La nuova generazione di scrittori deve quindi muoversi in una tensione tra l'essere anti-ribelle e «residency inside that aura» dell'ironia e cinismo postmodernista.

²⁶² David Foster Wallace, *E unibus pluram*, cit., p. 81.

Capitolo II David Foster Wallace e il postmodernismo

1. “Life as a fiction”: realismi a confronto

Il mondo novecentesco ha smarrito il senso e le certezze che contraddistinguevano il romanzo realista che, in continuità con la visione ottocentesca del mondo, permetteva di cogliere passivamente il senso della realtà in esso descritta. Nei romanzi delle epoche precedenti, infatti, la realtà e il realismo erano per l'appunto considerati come valori assoluti, storie in cui un narratore onnisciente manteneva e controllava le fila delle situazioni, dei sentimenti e della vita dei vari personaggi: nulla sfuggiva alla sua attenzione e insindacabile presenza. Il romanzo ottocentesco scruta e fissa delle verità immobili e oggettive: il narratore onnisciente, creatore e padrone del mondo da lui creato, conferisce un'indissolubile integrità di verità all'enunciato. Il romanzo modernista, al contrario, rispecchia un'epoca che ha perduto le sue ideologie, e percepisce la realtà non più come oggettiva e lineare, ma come frammentario insieme di visioni soggettive. Un insieme che, diversamente dal postmodernismo, rimane tuttavia sempre conoscibile e rappresentabile. La letteratura postmoderna si pone infatti il problema di raccontare una “realtà” che non è più data, oggettiva, solida come postulato dal positivismo del XIX secolo. Viene amplificata l'incertezza ontologica e, di conseguenza, viene mostrata l'impossibilità di poter giungere a una sola versione del reale. Come sostenevano i decostruzionisti, vengono evidenziati i limiti della capacità cognitive dell'uomo, ormai incapace di concepire il mondo e di descriverlo in alcun modo. La realtà viene percepita come inconciliabile insieme di aporie e irrecuperabile disseminazione del senso; la lingua, al contrario, come un sistema autonomo e unitario di segni, non necessariamente in relazione con un referente reale. La letteratura autoreferenziale nasce così da un potere assoluto attribuito alla parola: una monade impermeabile che non è più capace di riferirsi a nulla ad eccezione di se stessa.

The question is not limited to how one produces narrative art; our basic assumptions about the universe have been altered, and so change has occurred in the broad base of metaphor through which the universe is comprehended. Our old faith – one might better say our old sense of constructs derived from myths, legends, philosophies, fairy stories, histories, and other fictions which help to explain what happens to us from day to day ..., why the world

turns as it does – has lost its efficacy. Not necessarily is it false; it is just not as efficacious as it was.²⁶³

Lo scrittore postmodernista afferma che la realtà non esiste: sono infatti crollate tutte le certezze, le grandi ideologie del passato, ciò che rimane sono solo ceneri: la “realtà”, invece, esiste solo sotto forma di generalizzazione, il cosiddetto “senso comune”. Il mondo rappresentato all’interno delle opere letterarie, invece, è frutto della creatività dell’artista che, attraverso un particolare uso del linguaggio, crea mondi sempre nuovi, mostra molteplici prospettive e visioni del mondo. Infatti, la letteratura è fatta di parole e non di cose e l’autore evidenzia così il carattere finzionale del mondo letterario in maniera autoreferenziale: i continui e ammiccanti riferimenti al lettore per tendergli la mano e farlo entrare all’interno del suo mondo, le problematiche legate alla rappresentazione della realtà all’interno delle stesse opere, quali la complessità della rappresentazione artistica dei romanzi e l’uso dei dispositivi narrativi che vengono posti in evidenza (tra cui la “mise en abyme”, ovvero il testo dentro il testo, e il testo falsamente autentico). Pertanto, viene messo in crisi il rapporto univoco tra significante e significato:

Se la corrispondenza tra il singolo tavolo e il sostantivo «tavolo» si fonda sull’atto ostensivo «questo tavolo», allora bisogna contemplare la possibilità necessaria che «questo» si riferisca ad un altro tavolo, a questo tavolo, magari, cui stavo pensando in quanto esempio di tavolo, e che non esiste come oggetto determinato nella realtà materiale.²⁶⁴

Infatti, nel postmodernismo gli oggetti o i fenomeni che possiedono la stessa nomenclatura di un significante reale, non necessariamente presentano le caratteristiche proprie del loro referente empirico. All’interno dell’opera letteraria tali fenomeni assumono così diverse sembianze: ciò dipende sia dall’immagine che l’artista elabora di essi, dalla relazione intrinseca che li lega all’interno del testo, che dalla particolare accezione che il personaggio conferisce a tali oggetti. Di conseguenza, la realtà – anche identificata nella scarna figura di un tavolo – appare sfaccettata e diversificata secondo il punto di vista del personaggio e del mondo iscritto nell’opera finzionale, ed è per

²⁶³ Frank Gado, *Robert Coover*, in *Conversations on Writers and Writing*, Union College Press, Schenectady, N.Y. 1973, p. 142.

²⁶⁴ Luca Berta, *Oltre la mise en abyme: teoria della meta testualità in letteratura e filosofia*, F. Angeli, Milano 2006, p. 108.

questo che «la realtà può presentare diverse facce che non paiono riconducibili ad alcun nucleo comune»²⁶⁵. Non esiste una realtà assoluta perché la nozione di verità, come ogni altra nozione, viene riconfigurata e plasmata.

The contemporary writer – the writer who is acutely in touch with the life of which he is a part – is forced to start from scratch: Reality doesn't exist, time doesn't exist, personality doesn't exist. God was the omniscient author, but he died; now no one knows the plot and since our reality lacks the sanction of a creator, there's no guarantee as to the authenticity of the received version ... In view of these annihilations, it should be no surprise that literature, also, does not exist – how could it? There is only reading and writing.²⁶⁶

Lo scopo della letteratura è pertanto quello di rivelare che “life [is] as a fiction”²⁶⁷, e che essa è un semplice prodotto dell'immaginazione, una realtà governata dalle proprie regole:

No meaning pre-exists language, but ... language creates meaning as it goes along, that is to say as it is used (spoken or written), as it progresses ... To write, then, is to produce meaning, and not reproduce a preexistent meaning ... As such, fiction can no longer be a reality, or a representation of reality, or an imitation, or even a recreation of reality; it can only be a reality – an autonomous reality whose only relation with the real world is to improve that world. To create fiction is, in fact, a way to abolish reality, and especially to abolish the notion that reality is truth.²⁶⁸

Di fronte a tale concezione della realtà, la *mimesis* si scontra con la prospettiva personale dell'autore, evidenziandone così la faziosità. Ma non solo. Come abbiamo visto, anche la lingua non si accorda più con il criterio della comunicabilità: il linguaggio diviene autoreferenziale, fine a se stesso, e i personaggi appaiono come intrappolati nella gabbia dell'incomunicabilità – un pensiero soggettivo onanista non destinato alla condivisione. Il postmodernismo, attraverso l'autoriflessività, considera la realtà inconoscibile e irrepresentabile e pertanto le opere appaiono spesso illeggibili, derivate da un senso di afasia degli scrittori²⁶⁹. Quest'ultimi, utilizzando con maggiore

²⁶⁵ Luca Berta, *Oltre la mise en abyme: teoria della meta testualità in letteratura e filosofia*, cit., p. 113.

²⁶⁶ Ronald Sukenick, *The Death of the Novel*, in *The Death of the Novel and Other Stories*, Dial, New York 1969, p. 41.

²⁶⁷ Raymond Federman, *Surfiction – Four Propositions in Form of an Introduction in Surfiction: Fiction Now ... and Tomorrow*, Swallow, Chicago 1975, p. 7.

²⁶⁸ Ivi, p. 8.

²⁶⁹ Cfr Raymond Federman con il saggio *Surfiction* (2006), in cui considera il concetto dell'illeggibilità come nuova forma di imitazione della complessità del reale. Secondo Federman questi romanzi sono

consapevolezza le funzioni testuali primarie, quali la voce narrante, i personaggi, il punto di vista in maniera autoriflessiva, non possono più contare su alcuna certezza epistemologica che giustifichi un approccio realistico alla letteratura:

I will begin by considering how the world looks in what I think we may now begin to call the contemporary post-realistic novel. Realistic fiction presupposed chronological time as the medium of a plotted narrative, an irreducible individual psyche as the subject of its characterization, and, above all, the ultimate concrete reality of things as the object and rationale of its description....²⁷⁰

Consci dell'impossibilità di rappresentare la "verità" del mondo, i postmodernisti hanno deciso di focalizzarsi non sulla realtà ma sull'immaginazione come risposta ad essa, riesaminando inoltre alcune convenzioni letterarie, come ad esempio il narratore.

Quest'ultimo, infatti, si pone come una figura di mediazione tra autore e lettore, che mantiene il controllo del testo, senza però far pesare la propria autorità. Il narratore diventa così una figura performativa che interviene all'interno del suo romanzo decostruendo la propria trama con "intrusioni stranianti"²⁷¹ che bloccano il discorso e inseriscono al suo interno commenti e dubbi sulla veridicità della narrazione.

Nei romanzi postmodernisti il patto narrativo viene così messo in crisi: il narratore, non più depositario di una conoscenza reale e assoluta degli eventi, diventa inattendibile e perde la sua autorevolezza. Un cambiamento di prospettiva che mostra come la concezione della realtà, in questo periodo storico, si sia modificata: una verità celata, irraggiungibile, evanescente, a cui l'uomo, seppur con tutti i suoi sforzi e ricerche, può solo aspirare ma mai raggiungere. Questo cambiamento mette in evidenza il periodo di crisi e di difficoltà rispetto alla percezione del mondo e della sua stessa esistenza: una realtà frammentata, molteplice, confusa, incerta, relativa, che appare irraggiungibile e inafferrabile. Un meccanismo narrativo che si può trovare in nuce nel modernismo, in particolare nella trasformazione del narratore onnisciente in narratore-personaggio e quindi nella dipendenza dei fatti dalla visione soggettiva dell'individuo che li racconta. Nel postmodernismo, invece, l'inattendibilità del narratore viene esacerbata: egli diviene autoriflessivo e intrusivo, e condivide con il lettore l'artificiosità dei personaggi

creazioni di mondi alternativi e fantastici, una possibilità di fuga da un mondo, che risulta essere – a sua volta – illeggibile.

²⁷⁰ Ronald Sukenick, *The Death of the Novel*, in *The Death of the Novel and Other Stories*, cit., p. 41.

²⁷¹ Le intrusioni stranianti giocano sullo scardinamento dei piani narrativi fingendo che il narratore non appartenga al piano narrativo della diegesi, ma alla realtà del mondo che condivide con il lettore. Herman Grosser, *Narrativa*, Principato, Milano 1985, pp. 105-111.

e degli eventi narrati. Un esempio ci viene dato da *The French Lieutenant's Woman* di John Fowles:

I do not know. This story I am telling is all imagination. These characters I create never existed outside my own mind. If I have pretended until now to know my characters' minds and innermost thoughts, it is because I am writing in (just as I have assumed some of the vocabulary and 'voice' of) a convention universally accepted at the time of my story: that the novelist stands next to God. He may not know all, yet he tries to pretend that he does. But I live in the age of Alain Robbe-Grillet and Roland Barthes; if this is a novel, it cannot be a novel in the modern sense of the word.²⁷²

Nel romanzo metanarrativo, in seguito a questa confusione tra scrittura referenziale e scrittura di finzione, la figura del narratore si avvicina sempre più a quella dell'autore: in questo modo, l'identità dello scrittore coincide con il suo linguaggio. Ad esempio, nel racconto di John Barth *Autobiography: a self recorded fiction*, l'io narrante non è un individuo, ma il racconto stesso presentato attraverso un nastro magnetico: «You who listen give me life in a manner of speaking»²⁷³. L'opera d'arte viene percepita così come un prodotto dell'uomo che, una volta terminato, assume vita propria e si consegna al mondo senza intrattenere alcun legame con chi l'ha generato e senza ricevere da questi la certificazione della verità del suo contenuto²⁷⁴. Una "morte dell'autore" che ha dato vita, secondo Barthes, a un'infinità di funzioni del testo che sono state definite con una sottigliezza a volte capziosa: il narratore omodiegetico o eterodiegetico di Genette, l'autore implicito di Wayne Booth, il narratario, il lettore ideale. Queste opere si presentano così autoriflessive, in quanto affermano che ogni opera d'arte sia finzionale in quanto prodotto dell'immaginazione dell'artista. La fiction infatti non può aspirare a riflettere la realtà o a dire la verità, perché i concetti di "realtà" o di "verità" sono – a loro volta – astrazioni finzionali.

In secondo luogo, in questi romanzi si assiste alla dissoluzione del personaggio che cessa di essere una polarità distinta, facilmente delineabile e portatrice di connotati precipui. Egli è invece un groviglio di idee, intenti e velleità spesso in contraddizione tra di loro e fallaci nel confronto con la realtà. Viene presentato come un individuo

²⁷² John Fowles, *The French Lieutenant's Woman*, Vintage, London 1969, p. 64.

²⁷³ John Barth, *Autobiography: A Self-Recorded Fiction*, <http://www.thinkingtogether.org/rcream/archive/Old/S2000/BarthAutobiography.pdf>

²⁷⁴ Roland Barthes, *La morte dell'autore* in *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino 1988. In questo saggio – pubblicato per la prima volta in Francia nel 1968 – Barthes esprime la sua contrarietà a ridurre tutti i possibili significati del testo alla sola figura dell'autore.

solitario, alienato e nichilista, vittima di un sistema sociale sterile e repressivo che trasforma la sua esistenza in frammenti privi di significato. Il soggetto è «un soggetto indebolito, decentrato, moltiplicato e frammentato ... Così come frammentata risulta la sua esperienza di sentimenti ed ideali, spinta a cercarsi nei propri doppi»²⁷⁵. Come esempio, ritroviamo Ambrose in *Lost in the Funhouse*, la cui identità si infrange e si riflette in infiniti giochi di specchi, o Neal, l'evanescente e anonimo personaggio wallaciano in *Dear Old Neon*. È proprio per reagire a questo senso di violazione e isolamento che questo personaggio decide di creare un mondo alternativo, un nuovo sistema di significazione. Uno dei pericoli che tale personaggio può trovare è però la tendenza a ignorare il suo ruolo di creatore di questi sistemi finzionali, fino a quando – una volta dimenticata la natura fittizia del suo mondo – viene inglobato e controllato dal mondo stesso, senza più riuscire a distinguere i diversi livelli di realtà. Ogni sistema finzionale – qualunque sia l'atto creativo alla base, pazzia, follia o teorie cospirative – presenta comunque un mondo molto più interessante e lontano dal caos di quello reale, come ad esempio il mondo di Zembla, costruito da Kinbote, o quello cospirativo del Tristero di Oedipa.

Nei romanzi postmodernisti metanarrativi la distinzione tra ciò che è reale, ciò che è verisimile e ciò che è pura invenzione viene così a mancare: i confini si dissolvono nella sovrapposizione dei due piani. Ad esempio, in *Pale Fire* di Nabokov vengono invertiti i rapporti di gerarchia tra testo e commento: il poema è solo un pretesto della narrazione, mentre le note divengono il fulcro del romanzo. In *The Floating Opera* di John Barth l'incipit del racconto non è il vero inizio della storia ma tende a giustificare e a spiegare le motivazioni che hanno spinto l'autore a scrivere e gli espedienti che egli usa nella narrazione stessa. O, ancora, romanzi con un'esplicita dimensione metanarrativa, come il già citato *Lost in the Funhouse* di Barth, in cui il plot rappresenta solo un aspetto marginale: il racconto comincia infatti con la descrizione metatestuale delle caratteristiche fisiche dei personaggi: «Description of physical appearance and mannerisms is one of several standard methods of characterization used by writers of fiction»²⁷⁶.

A differenza degli scrittori postmodernisti, secondo i quali l'artista conferisce solo un'illusione di realtà alle sue opere, poiché mostra situazioni e oggetti reali rielaborati

²⁷⁵ Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, cit., p. 141.

²⁷⁶ John Barth, *Lost in the Funhouse* in *Lost in the Funhouse: fiction for print, tape, live voice*, Doubleday, New York 1968, p. 73.

attraverso il suo privilegiato punto di vista, Wallace dichiara: «il mio intento è rappresentare realisticamente la tragedia buffa che viviamo in questo paese»²⁷⁷.

In una conferenza tenutasi al Kenyon college nel 2005 egli parla della cosiddetta “configurazione di base”, la visione del mondo stereotipata e di massa, paragonando il senso di realtà all’acqua in questa storia da lui raccontata:

There are these two young fish swimming along and they happen to meet an older fish swimming the other way, who nods at them and says “Morning, boys. How’s the water?” And the two young fish swim on for a bit, and then eventually one of them looks over at the other and goes “What the hell is water?”²⁷⁸

L’acqua rappresenta quindi l’ambiente nel quale l’uomo è immerso, del quale non è consapevole: come i pesci non vedono l’acqua, allo stesso modo gli uomini non percepiscono la realtà ma solo la “configurazione di base”, la visione del mondo plasmata dal contesto culturale e dai mass media. Un mondo fatto di noia e insofferenza sul piano della vita privata e del lavoro. Ad esempio, in *The Pale King* Wallace rappresenta una società alienante/a esemplificata dall’Agenzia delle Entrate degli Stati Uniti che riduce gli impiegati a meri numeri – e, al tempo stesso, emblema del solipsismo individuale.

There are these two guys sitting together in a bar in the remote Alaskan wilderness. One of the guys is religious, the other is an atheist, and the two are arguing about the existence of God with that special intensity that comes after about the fourth beer. And the atheist says: “Look, it’s not like I don’t have actual reasons for not believing in God. It’s not like I haven’t ever experimented with the whole God and prayer thing. Just last month I got caught away from the camp in that terrible blizzard, and I was totally lost and I couldn’t see a thing, and it was fifty below, and so I tried it: I fell to my knees in the snow and cried out “Oh, God, if there is a God, I’m lost in this blizzard, and I’m gonna die if you don’t help me”. And now, in the bar, the religious guy looks at the atheist all puzzled. “Well then you must believe now,” he says, “After all, here you are, alive.” The atheist just rolls his eyes. “No, man, all that was was a couple Eskimos happened to come wandering by and showed me the way back to camp.”²⁷⁹

²⁷⁷ Intervista di Antonio Monda a David Foster Wallace apparsa su “La Repubblica” del 23 dicembre 2000.

²⁷⁸ David Foster Wallace, Transcription of the 2005 Kenyon Commencement Address, May 21, 2005 <http://web.ics.purdue.edu/~drkelly/DFWKenyonAddress2005.pdf>

²⁷⁹ Ibid.

Una società dove non esiste più il concetto di Verità, ma la lettura della realtà è frammentata in una miriade di “configurazioni di base”: il punto non è quale dei due personaggi abbia la visione del mondo più autentica, ma come secondo la propria “configurazione di base” si legga lo stesso evento in modi molto diversi. Il compito fondamentale dello scrittore, per Wallace, è quindi promuovere una nuova consapevolezza della realtà e della “vera” libertà di scelta. Infatti, per lo scrittore di Ithaca, lo scopo della letteratura è svelare e far conoscere gli uomini ad altri uomini. Essa deve altresì avere un atteggiamento etico, e cioè far prendere coscienza della realtà che sta al di là delle convenzioni e delle regole, promuovendo la libertà e la responsabilità dell’individuo, la sua autonomia e i suoi diritti.

Wallace condivide con Barth la rappresentazione di un mondo apparentemente reale, con leggi e moralità del luogo in cui l’uomo vive ma, in realtà, costruisce mondi diversificati, eclettici, inusuali. Ma mentre Barth asserisce che lo scrittore è «a creator of universes, a demiurge, a professional liar»²⁸⁰, Wallace, al contrario, afferma che lo scrittore deve in qualche modo assumersi la responsabilità di ciò che scrive e dice:

The project that’s worth trying is to do stuff that has some of the richness and challenge and emotional and intellectual difficulty of avant-garde literary stuff, stuff that makes the reader confront things rather than ignore them, but to do that in such a way that it’s also pleasurable to read. The reader feels like someone is talking to him rather than striking a number of poses.²⁸¹

L’autore pertanto, nonostante la delicata situazione storica e politica in cui vive, non deve rassegnarsi all’idea che il pubblico sia “stupido”, intrappolato nella spirale dell’intrattenimento. Secondo Wallace, infatti, ciò porta a due trappole: da una parte, scrivere opere d’avanguardia strutturalmente e tecnicamente ricercate, per cui lo scrittore non si preoccupa di renderle accessibili e di affrontare questioni rilevanti, e, dall’altra, comporre opere semplificate, volgari, ciniche, commerciali, realizzate secondo formule prestabilite che manipolano il lettore. Il compito dell’autore è quello di comprendere come la letteratura possa ricavarsi un suo spazio in un’epoca di massa e di intrattenimento, capire cosa la renda magica e in che modo essa possa ancora affascinare il lettore:

²⁸⁰ John Barth, *How to Make an Universe in Friday Book*, cit., p. 13.

²⁸¹ Intervista di Laura Miller a David Foster Wallace, Salon, 9 marzo 1996
http://www.salon.com/1996/03/09/wallace_5/.

There is this existential loneliness in the real world. I don't know what you're thinking or what it's like inside you and you don't know what it's like inside me. In fiction I think we can leap over that wall itself in a certain way. But that's just the first level, because the idea of mental or emotional intimacy with a character is a delusion or a contrivance that's set up through art by the writer. There's another level that a piece of fiction is a conversation. There's a relationship set up between the reader and the writer that's very strange and very complicated and hard to talk about ... There's a kind of Ah-ha! Somebody at least for a moment feels about something or sees something the way that I do. It doesn't happen all the time. It's these brief flashes or flames, but I get that sometimes. I feel unalone — intellectually, emotionally, spiritually. I feel human and unalone and that I'm in a deep, significant conversation with another consciousness in fiction and poetry in a way that I don't with other art.²⁸²

Così, lo scopo dello scrittore, comune a Barth e Wallace, è di sviare il senso comune e mandarlo in frantumi attraverso lo straniamento: la sua attenzione ricade dunque sui dettagli, sugli aspetti apparentemente poco importanti nella vita reale ma che, all'interno dell'universo letterario, acquistano un'importanza fondamentale, perché costituiscono l'unica e vera forma di conoscenza.

All'interno di queste opere, infatti, si assiste a uno scambio bidirezionale tra il mondo reale e il mondo finzionale²⁸³: da una parte, la realtà viene elaborata dall'immaginazione poetica nella creazione del mondo finzionale; dall'altra, la costruzione di tale mondo influenza il modo in cui percepiamo e interpretiamo la realtà circostante. Così l'arte e la sua semantica non si limitano al mondo attuale, ma si estendono a innumerevoli mondi possibili, non attualizzati. Tali mondi non esistono nella realtà, ma vengono costruiti dalle attività creative dell'intelletto dell'uomo e, per questo, non devono essere necessariamente verosimili. Inoltre i mondi finzionali sono incompleti, in quanto fittizi e creati dalla mente fallibile e limitata dell'uomo.

Il testo letterario possiede quindi due proprietà: da una parte è autoreferenziale, in quanto il testo parla di sé, degli elementi che lo costituiscono e dei meccanismi che permettono il suo funzionamento; dall'altra, è referenziale poiché, nella costruzione del proprio mondo, usa elementi propri della realtà. Molto spesso però tra questi due mondi, reale e fittizio, i confini appaiono confusi.

²⁸² Intervista di Laura Miller a David Foster Wallace, Salon, 9 marzo 1996
http://www.salon.com/1996/03/09/wallace_5/

²⁸³ Cfr. Lubomír Doležel, *Heterocosmica*, Bompiani, Milano 1999.

What is a world? What kinds of world are there, how are they constituted, and how do they differ? What happens when different kinds of world are placed in confrontation, or when boundaries between worlds are violated? What is the mode of existence of a text, and what is the mode of existence of the world (or worlds) it projects? How is a projected world structured?²⁸⁴

In Wallace gli stessi espedienti vengono impiegati per dimostrare come la realtà venga molto spesso celata e oscurata ai nostri occhi: personaggi dormienti, assuefatti dal dolore e dal grigiore quotidiano alla ricerca della propria identità rispecchiano le paure e i desideri dell'uomo contemporaneo. Infatti l'autore, nell'elaborazione dei suoi mondi fittizi, se da una parte modifica alcuni aspetti della realtà empirica, come date, ambientazioni o strumenti tecnologici, lo fa per riportare ed evidenziare – talvolta esagerando alcuni caratteri in maniera grottesca e ironica – le tematiche e le problematiche del suo mondo. Il romanzo, per Wallace, non si configura così come “fuga” dalla realtà circostante ma come una presa di coscienza degli affanni, dei dolori e delle debolezze umane.

Lo scrittore postmodernista è creatore di mondi nuovi, alternativi o possibili costruiti sulla base del mondo esistente: egli deve infatti vedere tale mondo “come potenzialità narrativa”, con una propria logica, delle proprie regole. La narrativa postmodernista:

creates a whole life of its own, with all the characteristics of life presented not as an abstraction of something else, as a second-hand reality, but as life itself: with all the energy, playfulness, exuberance, and joy we associate with the best times of living.²⁸⁵

Anche Wallace considera il mondo empirico come punto di partenza per la sua composizione narrativa: ma, invece di costruire mondi alternativi o possibili, elabora dei mondi simili a quello reale per drammatizzarne le problematiche socio-culturali e far emergere la condizione dell'individuo, la propria posizione nei confronti dell'universo.

L'arte postmodernista, di converso, mostra come l'opera letteraria sia solo un surrogato, una parodia di una realtà opaca, che non potrà mai essere articolata come la realtà “vera” nella sua complessa struttura. Nelle pagine conclusive delle opere postmoderniste si ha infatti la sensazione di giungere a qualche verità portante, ma è proprio qui che viene costruita l'ultima illusione.

²⁸⁴ Brian McHale, *Postmodernist fiction*, Methuen, New York, London 1987, p. 10.

²⁸⁵ Jerome Klinkowitz, *The Life of Fiction*, University of Illinois Press, Urbana IL 1977, p. 149.

Dunque, se la verità in senso assoluto non esiste, l'unica verità a cui la limitatezza e finitezza dell'uomo può aspirare è quella degli artifici letterari, che permettono alla letteratura di comporsi e di operare. Tali dispositivi non fanno altro che sottolineare il carattere finzionale dell'opera d'arte. Di fronte all'indicibilità e alla non-rappresentabilità della complessità del mondo, infatti, l'unica "realtà" analizzabile è il mondo finzionale, in quanto è il prodotto dell'individualità e del genio dell'uomo. Un mondo verbale, soggettivo e personale, creato dall'autore attraverso la rielaborazione del linguaggio e delle sue infinite possibilità.

Così, mentre per gli autori postmodernisti il mondo finzionale diventa uno spazio in cui l'uomo può difendersi e trovare asilo dall'assurdità del mondo, l'importanza dell'artista, per Wallace, risiede nel rappresentare il mondo reale in tutte le sue prismatiche sfaccettature, non un'evasione, ma una presa di coscienza della propria condizione di essere umano. Un mondo, il suo mondo, dove la verità trapela da indizi frammentati sparsi nel testo: una cartografia cognitiva complessa, spesso confusa, in cui il lettore deve mettere insieme e rielaborare i vari tasselli per cogliere quelle problematicità e sentimenti che sono propri del suo mondo. E della sua mente:

Il realismo che mi interessa riguarda il campo cognitivo, psicologico. Non mi preme dare una rappresentazione fedele del mondo che ci circonda, vorrei però che quanto scrivo suonasse attendibile, e le ossessioni psicologiche, le stranezze mentali sono tra ciò che più mi interessa.²⁸⁶

²⁸⁶ Intervista a David Foster Wallace a cura di Francesca Borrelli.
<http://www.doppiozero.com/materiali/speciale-dfw/esercizi-di-esitazione-su-sfondo-realista>

2. L' autoriflessività

You are, unfortunately, a fiction writer...

David Foster Wallace "Octet"

L'opera di David Foster Wallace, come si è visto, si basa su una duplice tensione: da una parte la sua scrittura si rifà a modi e stilemi codificati dall'estetica postmodernista, dall'altra ribadisce perentoriamente il suo risentimento verso di essa e tenta di superare il manierismo epigonale che la caratterizza. Nei suoi saggi, come *E unibus Pluram* e *Westward the Course of Empire Takes Its Way*, Wallace diagnostica l'esaurimento degli "attrezzi del mestiere" postmodernisti, quali ironia, double-coding e l'autoreferenzialità, e usa le tecniche della metafiction per criticare l'uso di tali dispositivi in letteratura. Il suo intento è, quindi, parricida: attaccare gli scrittori postmodernisti, la loro poetica e diventare "padre", reinventandosi e affermandosi come portatore di una nuova sensibilità letteraria, di una scrittura realista.

Per fare ciò, nella prima fase della sua produzione, Wallace cerca una discontinuità, un punto di rottura nel discorso postmodernista, una rottura che si focalizza sulla modificazione della concezione del linguaggio e della realtà. Nei romanzi postmodernisti, infatti, viene negato all'uomo un qualsiasi accesso alla realtà: il testo diviene un campo metodologico dove si scatena una forza sovversiva contro le classificazioni note e una simbolicità senza fine. Di conseguenza il linguaggio, non più trasparente, né in grado di trasmettere una "verità" o "realtà" unica e oggettiva, assume una connotazione ontologica.

Ciò si traduce nell'utilizzo della metafiction: questo dispositivo veniva impiegato anche nel passato, ma nel postmodernismo assume una funzione peculiare. Infatti, mentre nel romanzo modernista la metanarrazione viene usata per raccontare una visione del mondo, il romanzo autoriflessivo postmodernista drammatizza ironicamente il processo creativo e le sue caratteristiche strutturali che rispecchiano le strutture inventate dall'uomo per codificare la realtà. Patricia Waugh, in *Metafiction - The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*, definisce così la metafiction:

a fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality.

[Metafictional works are those which] explore a theory of writing fiction through the practice of writing fiction.²⁸⁷

Questa definizione esalta l'artificiosità del medium linguistico: se il romanzo realista utilizza il plot per raccontare la sua visione del mondo, il romanzo metanarrativo drammatizza il processo creativo e le sue caratteristiche strutturali che rispecchiano le strutture inventate dall'uomo per codificare la realtà. È uno smascheramento delle formule attraverso le quali il genere romanzo ha preteso di essere un'immagine oggettiva della realtà. In questo modo la decostruzione del romanzo diventerebbe la decostruzione intera del mondo, inteso come l'insieme delle percezioni umane sull'esistente:

[Metafiction] refers to two related fictional forms: first, that type of fiction which either directly examines its own construction as it proceeds or which comments or speculates about the forms and language of previous fictions ... A second, more general category refers to books which seek to examine how all fictional systems operate, their methodology, the sources of their appeal, and the dangers of being dogmatized.²⁸⁸

La metafiction postmoderna – lungi dall'essere un sistema omogeneo di strutture – è multiforme, in quanto essa è applicata alla letteratura seguendo diversi “gradi”:

Metafiction is thus an elastic term which covers a wide range of fictional writing. There are those novels at one end of the spectrum which take fictionality as a theme to be explored ... whose formal self-consciousness is limited. At the center of this spectrum are those texts that manifest the symptoms of formal and ontological insecurity but allow their deconstructions to be finally recontextualized or “naturalized” and given a total interpretation. Finally, at the furthest extreme, in rejecting realism more thoroughly, posit the world as a fabrication of competing semiotic systems which never correspond to material conditions.²⁸⁹

²⁸⁷ Patricia Waugh, *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*, Methuen, London 1984, p. 2.

²⁸⁸ Larry McCaffery, *The Metafictional Muse: The Works of Robert Coover, Donald Barthelme, and William H. Gass*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh 1982, pp. 16-17.

²⁸⁹ Ivi, pp. 18-19.

E ancora:

Metafiction is ultimately a narrational metatheorem whose subject matter is fictional systems themselves and the molds through which reality is patterned by narrative conventions ... Metafiction more than other modes of transfiction is conscious of its own fictivity, and, in contrast to the interpretive novel, which operates with the aesthetic assumptions of verisimilitude, exults over its own fictitiousness, which it uses as the very terms of its narrative ontology – “it a mask which points to itself” ... This intense self-reflexiveness of metafiction is caused by the fact that the only certain reality for the metafictionist is the reality of its own discourse; thus, his fiction turns in upon itself, transforming the process of writing into the subject of writing. The credibility of fiction, therefore, is reestablished not as an illuminating commentary on life but as a metacommentary on fiction itself.²⁹⁰

I testi postmodernisti si focalizzano quindi sui dispositivi e sulle convenzioni narrative, condividendo con il lettore gli espedienti finzionali che oscurano ogni tentativo di veridicità del testo. Queste opere si basano comunque sia su un livello esterno al libro, *mimetico* o *referenziale*, in cui emergono gli elementi riconducibili alla realtà, che conferiscono verosimiglianza e riconoscibilità a personaggi e situazioni, sia su uno interno, *autoriflessivo* o *autoreferenziale*, in cui viene rappresentata l'opera nel suo stesso divenire. A tale proposito, vi sono principalmente due tipologie di metafiction: la prima riguarda opere che si riferiscono ad altre opere, l'altra riguarda opere che commentano il lavoro dell'autore e il processo creativo.

Nella prima tipologia rientrano i testi in cui le allusioni e le convenzioni di altri generi letterari sono usate in modo straniante e parodico: non vi è la mimesis aristotelica, né l'esperienza quotidiana, ma tali testi sono legati ad altri testi, attraverso una relazione intertestuale. Ad esempio in *Views of my father weeping* Barthelme parodizza la detective fiction e le convenzioni della letteratura ottocentesca. Egli afferma la necessità di “saccheggiare” la tradizione e decreta l'importanza della struttura del collage:

²⁹⁰ Mas'ud Zavarzadeh, *Mythopoeic Reality: The Postwar American Nonfiction Novel*, University of Illinois Press, Urbana, Chicago, and London 1976, p. 125.

The point of collage is that un like things are stuck together to make, in the best case, a new reality. This new reality, in the best case, may be or imply a comment on the other reality from which it came, and may also be much else. It's an itself, if it's successful²⁹¹

La metafiction gioca così con le aspettative del lettore e con le “riconosciute” convenzioni letterarie: sovverte ed elimina i confini, creando – al tempo stesso – un oggetto artistico nuovo e con un significato molteplice.

Un altro esempio è dato da *Snow White* di Donald Barthelme, che non è solo una riscrittura irriverente della celebre fiaba, ma è anche un commento sul genere della fiaba e sui suoi elementi strutturali. Il romanzo di Barthelme si sviluppa attraverso una molteplicità di forme narrative: voci anonime – che molto spesso si sovrappongono – lottano per la loro legittimazione, affermando e indebolendo al tempo stesso la loro identità, attraverso l'uso della frammentazione, dell'ellissi, dell'ironia e della parodia. Vi è inoltre un inventario delle varie tecniche narrative molto spesso solo giustapposte tra loro. La coerenza del testo è frammentata e interrotta da ulteriori “inserti” narrativi che rappresentano dispositivi non letterari: ad esempio, l'autore, alla fine della prima parte del racconto, inserisce il seguente questionario per valutare la soddisfazione del lettore riguardo alla sua stessa opera.

QUESTIONS:

Do you like the story so far? Yes () No ()

Does Snow White resemble the Snow White you remember? Yes () No ()

Have you understood, in reading to this point, that Paul is the prince-figure? Yes () No ()

That Jane is the wicked stepmother-figure? Yes () No ()

In the further development of the story, would you like more emotion () or less emotion ()?

Is there too much blague in the narration? () Not enough blague? ()

Do you feel that the creation of new modes of hysteria is a viable undertaking for the artist of today? Yes () No ()

Would you like a war? Yes () No ()

Has the work, for you, a metaphysical dimension? Yes () No ()

What is it (twenty-five words or less)?

²⁹¹ Jerome Klikowitz, *An Interview with Donald Barthelme*, in *The New Fiction: Interviews with Innovative American Writers*, University of Illinois, Urbana 1974, pp. 51-52.

Are the seven men, in your view, adequately characterized as individuals? Yes () No ()
Do you feel that the Authors Guild has been sufficiently vigorous in representing writers before the Congress in matters pertaining to copyright legislation? Yes () No ()
Holding in mind all works of fiction since the War, in all languages, how would you rate the present work, on a scale of one to ten, so far? (Please circle your answer)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Do you stand up when you read? () Lie down? () Sit? ()
In your opinion, should human beings have more shoulders? ()
Two sets of shoulders? () Three? ()²⁹²

Le domande grottesche che si susseguono nel questionario partecipano della natura stessa del romanzo, dove la storia di riferimento è poco più che un pretesto. La narrazione è polifonica e i personaggi sono indaffarati e nevrotici newyorkesi: Biancaneve non è presentata come una figura mitica innocente ma come una donna pseudointellettuale ed erotica che riflette e si lamenta del posto che ricopre nel mondo.

Snow White took her head out of the window, and pulled her long black hair which had been dangling down. "No one has come to climb up. That says all. This time is the wrong time for me. I am in the wrong time. There is something wrong with all those people standing there, gaping and gawking. And with all those who did not come and at least try to climb up. To fill the role. And with the very world itself, for not being able to supply a prince. For not being able to at least be civilized enough to supply the correct ending to the story."²⁹³

All'interno del romanzo tali riflessioni non si riferiscono alla condizione umana, ma al ruolo e alla funzione del mito di Biancaneve: un mito dell'innocenza ma anche una visione manichea della rappresentazione del mondo nella tradizione popolare. L'insoddisfazione di questa donna bovaristica riproduce quella dell'autore nei confronti della contemporaneità: una rappresentazione nichilista di un mondo influenzato dalla cultura consumistica e dal linguaggio:

The dissatisfaction with reality ... is grounded in a dissatisfaction with the manner in which it is conceived, that is to say what is wrong is not simply with the world but with the

²⁹² Donald Barthelme, *Snow White*, Atheneum, New York 1967, p. 23.

²⁹³ Ivi, pp. 131-132.

willingness of the world to submit to the formal structure of a story. Snow White, then, does not so much long for the prince as for the 'abstract' notion that, to her, meant 'him'.²⁹⁴

Questa strategia narrativa non attira l'attenzione del lettore su eventi reali, ma sui meccanismi del linguaggio che costruiscono il mondo, esibendo il carattere finzionale di ciò che sta leggendo, per coinvolgerlo nella strutturazione del plot:

14. Do you stand up when you read? Lie down? Sit? 15. In your opinion, should human beings have more shoulders? Two sets of shoulders? Three?²⁹⁵

Queste strategie metafinzionali mostrano così al lettore la capacità di costruire nuovi e autonomi mondi:

Henry said, "this language thinking and stinking everlastingly of sex, screw, breech, 'part', shaft, nut, male, it is no wonder we are all going round the bend with this language dinning forever into our eyes and ears [...]" "I am not going round the bed", Dan said, "not me". "Round the bend," Henry said, "the bend not the bed, how is it that I said 'bend' and you heard 'bed', you see what I mean, it's inescapable." "You live in a world of your own Henry." "I can certainly improve on what was given", Henry said.²⁹⁶

Il linguaggio dei dialoghi – siano essi pubblici o privati, formali o informali, scientifici o gergali – viene privato, nella visione di Barthelme, di ogni referenza, divenendo il simbolo della società consumistica e stereotipata:

They are 'trash', and what in fact could be more useless or trashlike? It seems that we want to be on the leading edge of this trash phenomenon, the everted sphere of the future, and that's why we pay particular attention, too, to those aspects of language that may be seen as a model of the trash phenomenon. And it's certainly been a pleasure showing you around the plant this afternoon, and meeting you, and talking to you about these things, which are really more important, I believe, than people tend to think. Would you like a cold Coke from the Coke machine now, before you go?²⁹⁷

²⁹⁴ Stanley Trachtenberg, *Understanding Donald Barthelme (Understanding Contemporary American Literature)*, University of South Carolina Press, South Carolina 1990, pp. 170-171.

²⁹⁵ Donald Barthelme, *Snow White*, cit., p. 83.

²⁹⁶ Ivi, p. 30.

²⁹⁷ Ivi, pp. 97-98.

Attraverso l'uso delle strategie narrative, della metafiction e della narrazione frammentata l'autore si interroga sull'ontologica essenza e sui principi di costruzione di mondi veri e finzionali, nonché sulla capacità del linguaggio di costruire un mondo indipendente da quello reale:

More central to the Barthelme version is the value of the story itself, recovering the surprise available in the linguistic vitality of popular oral forms, a vitality, the novel suggests, that had been lost through self conscious substitution of language for either feeling or understanding and through the consequent continuing need for novelty to insure interest.²⁹⁸

Alla seconda tipologia appartengono invece quelle opere che drammatizzano la loro stessa composizione e rappresentano ciò che per l'autore significa fare letteratura. McCaffery afferma che queste opere «examine fictional systems, how they are created, and the way in which reality is transformed by and filtered through narrative assumptions and conventions»²⁹⁹.

In questo caso, vi sono esempi in cui i titoli delle opere sono eloquenti, in quanto riflettono l'atto compositivo come *Title* di John Barth – «Oh God comma I abhor self-consciousness»³⁰⁰ – o *Sentence* di Barthelme. Queste storie infatti commentano il loro ruolo, valore, tecniche e si contrappongono alla letteratura del passato:

While pretending to be telling the story of his life, or the story of any life, the fiction writer can at the same time tell the story of the story he is telling, the story of the language he is manipulating, the story of the methods he is using, the story of the pencil or the typewriter he is using to write his story, the story of the fiction he is inventing, and even the story of the anguish (or joy, or disgust, or exhilaration) he is feeling while telling the story.³⁰¹

In *Chimera*, Barth utilizza la metanarrazione per parlare di libri, della scrittura e delle preoccupazioni di ogni autore: questa opera consta di tre riscritture, tre novelle che rinarrano la storia di Sheherazade, quella di Perseo e quella di Bellerofonte che uccise il mostro Chimera, i cui titoli si rifanno alla tecnica del patronimico: *Dunyazadiad*, *Perseid* e *Bellerophoniad*. In “Dunyazadiad”, in particolare, è lo stesso autore che,

²⁹⁸ Stanley Trachtenberg, *Understanding Donald Barthelme (Understanding Contemporary American Literature)*, cit., p. 167.

²⁹⁹ Larry McCaffery, *The Metafictional Muse: The works of Robert Coover, Donald Barthelme, and William H. Gass*, cit., p. 5.

³⁰⁰ John Barth, *Title*, in *Lost in the Funhouse*, cit., p. 113.

³⁰¹ Raymond Federman, *Take it or leave it*, The Fiction Collective, New York 1976, p. 12.

evocato attraverso una lampada magica e vivendo nel XX secolo, ha già letto *Le mille e una notte* e racconta a Sheherazade le storie che le permetteranno di salvarsi la vita.

Un altro esempio si può ritrovare nel racconto *The Babysitter* di Robert Coover, in cui si intrecciano storia, immaginazione e finzione televisiva. I piani del reale e della finzione finiscono per sovrapporsi e il lettore è incapace di comprendere il reale susseguirsi degli eventi e discernere quali di questi siano parte di un racconto e quali invece siano solo l'evocazione del sogno e dell'immaginazione dei personaggi.

In *The Glass Mountain* di Barthelme la metafora del processo artistico viene invece rappresentata dal tentativo da parte dell'autore di scalare una montagna di vetro, una struttura bianco-celeste che si trova al centro di una città. L'uso di questa metafora serve al lettore a comprendere come ciò che sta leggendo non corrisponda alla realtà, e a interpretare il testo letterario in maniera simbolica.

We can never objectively know the world; rather, we inhabit a world of fictions and are constantly forced to develop a variety of metaphors and subjective systems to help us organize our experience so that we can deal with the world. These fictional systems are useful in that they generate meaning, stabilize our perceptions; such systems can also be appreciated as aesthetic objects apart from their utility functions .³⁰²

Inoltre, vi è la cosiddetta “metalessi narrativa”³⁰³, una figura retorica che consiste nell'infrangere le barriere della finzione che tiene distinti il mondo della narrazione da quello della storia, il piano dell'enunciazione e il piano dell'enunciato, ossia dal livello extradiegetico in cui si trovano autore/narratore e narratario/lettore, e il livello diegetico degli eventi e personaggi. Una delle forme di attestazione più frequenti di questo fenomeno è proprio l'intrusione del narratore extradiegetico nella storia che sta narrando:

Cortázar racconta a un certo punto la storia di un uomo assassinato da uno dei personaggi del romanzo che sta leggendo: si tratta di una forma inversa (ed estrema) della figura narrativa chiamata dai classici metalessi dell'autore, consistente nel fingere che il poeta “operi egli stesso gli effetti che canta” [Fontanier], come quando si dice che Virgilio “fa morire” Didone nel canto IV dell'Eneide ... il principio è lo stesso: ogni intrusione del narratore ... nell'universo diegetico ... o il contrario ... produce un effetto di bizzarria, sia buffonesca ... sia fantastica. Estenderemo a tutte queste trasgressioni il termine metalessi

³⁰² Larry McCaffery, *The Metafictional Muse: The Works of Robert Coover, Donald Barthelme, and William H. Gass*, cit., p. 8.

³⁰³ Cfr. Gerald Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1976.

narrativa. ... In un certo senso, il pirandellismo di Sei personaggi in cerca d'autore o di Questa sera si recita a soggetto, dove gli stessi attori sono di volta in volta protagonisti e commedianti, è solo una vasta estensione della metalessi, come tutto ciò che ne deriva: personaggi fuggiti da un quadro, da un libro, da un ritaglio di stampa, da una fotografia, da un sogno, da un ricordo, da un'illusione ecc., tutti questi giochi manifestano con l'intensità dei loro effetti l'importanza del limite che essi s'ingegnano a superare a scapito della verosimiglianza, coincidente proprio con la narrazione (o la rappresentazione) stessa: frontiera mobile ma sacra fra due mondi: quello dove si racconta, quello che si racconta. Ne deriva l'inquietudine segnalata così giustamente da Borges: "Simili invenzioni suggeriscono che se i personaggi di una finzione possono essere lettori o spettatori, noi, loro lettori o spettatori, possiamo essere dei personaggi fittizi". La metalessi più sconvolgente si trova proprio in questa ipotesi inaccettabile e inesistente, ... che il narratore e i suoi narratori, cioè voi ed io, apparteniamo forse anche a qualche racconto.³⁰⁴

Il gioco delle storie che si inanellano una nell'altra è alla base di un altro procedimento: "la mise en abyme". Il termine "En abyme"³⁰⁵, che letteralmente significa "in abisso", viene utilizzato da Lucien Dällenbach per mettere in evidenza come, mediante questo espediente narrativo, il soggetto dell'opera sia trasferito all'interno dell'opera stessa: è "mise en abyme" «ogni inserto che intrattiene una relazione di somiglianza con l'opera che lo contiene»³⁰⁶. La riflessione dell'oggetto all'interno dell'opera letteraria cerca di «aumentare, tramite la conoscenza, il territorio dell'ignoto» e, in questo modo, renderlo «più visibile, più percepibile»³⁰⁷.

Il mondo reale, attraverso la "mise en abyme", è «riprodotto dal testo che a sua volta è riprodotto dal suo segmento riflessivo interno»³⁰⁸. Ma ciò che questo procedimento fittizio suggerisce riguarda anche il mondo reale: identificando un personaggio di finzione come spettatore o lettore della sua stessa storia suggerisce al lettore reale l'inquietante prospettiva di essere egli stesso un personaggio fittizio. La "mise en abyme" si basa sul concetto di riflessività, definito come «un enunciato che rinvia

³⁰⁴ Gerald Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, cit., pp.282-284.

³⁰⁵ Si riferisce alla singolare manifattura degli stemmi nobiliari, alla loro particolare forma in cui, al loro interno, viene presentata e rappresentata la stessa figura. «Abisso – è il cuore dello scudo. Si dice che una figura è in abisso quando l'immagine di uno scudo che accoglie, al centro, una replica miniaturizzata di se stesso» .

³⁰⁶ Lucien Dällenbach, *Il racconto speculare. Saggio sulla mise en abyme*, Pratiche Editrice, Parma 1994, p. 13. La "mise en abyme" può essere definita anche come «ogni specchio interno che riflette l'insieme del racconto: ciò può avvenire attraverso una duplicazione *semplice* (frammento che intrattiene con l'opera che lo include un rapporto di similitudine), *ripetuta* (frammento che intrattiene con l'opera che lo include un rapporto di similitudine che include a sua volta un frammento..e così di seguito) o *speciosa* (frammento che presumibilmente include l'opera che lo contiene)», p. 48.

³⁰⁷ Luca Berta, *Oltre la mise en abyme: teoria della meta testualità in letteratura e filosofia*, Franco Angeli, Milano 2006, p. 7.

³⁰⁸ Ivi, p. 17.

all'enunciato, all'enunciazione o al codice del racconto»³⁰⁹. L'enunciato che supporta la riflessività possiede due livelli di significato: quello del racconto, in cui mantiene il proprio significato come qualsiasi altro enunciato (o significato letterale), e quello della metasignificazione in cui il racconto tematizza se stesso (o significato simbolico). Così la "mise en abyme":

mentre offre al lettore una sorta di chiave interpretativa in scala ridotta all'interno del testo (il testo legge se stesso proponendo una prima lettura), crea anche lo scarto riflessivo in cui i significati possibili possono moltiplicarsi, e quelli che parevano associati rovesciarsi.³¹⁰

Questo meccanismo appare così come una modalità della riflessione che permette di far risaltare l'intelligibilità e la struttura formale dell'opera. Il narratore riflette sulla propria condizione di scrittore, sulla scrittura, e sul mondo circostante, attraverso l'immaginazione narrativa. Di conseguenza, alcuni scrittori postmoderni, quali Barth, Coover, Barthelme, Nabokov – nonché lo stesso Wallace –, scelgono un narratore personaggio che racconta le vicende in prima persona e che, inoltre, ricopre lo stesso ruolo dell'autore implicito. In questo modo lo scrittore legittima gli interventi del narratore, che descrive la sua attività di costruzione narrativa, le difficoltà, le problematiche e i dubbi che egli riscontra nella composizione letteraria.

Emerge così la duplicità del soggetto: colui che scrive all'interno della storia e colui invece che scrive il libro che stiamo leggendo. L'illusione della scrittura evoca il racconto di un atto di scrittura, che racconta allo stesso tempo il suo farsi e divenire.

Le vicende di *Breakfast of Champions* sono ambientate nell'immaginaria cittadina americana di Midland City, nella quale si tiene un festival della letteratura e delle arti. I protagonisti del romanzo sono due uomini anziani, Kilgore Trout, uno sconosciuto e spiantato scrittore di fantascienza, e Dwayne Hoover, un ricco rivenditore di Pontiac usate. Sin dall'inizio Vonnegut annuncia le tragiche conseguenze dell'incontro, ovvero la pazzia di Hoover seguita alla lettura del libro di Trout – presenza metatestuale del libro dal titolo *Now It Can Be Told* – che lo porta a credere di essere l'unica creatura dotata di libero arbitrio in un mondo di robot:

"Dear Sir, poor sir, brave sir." he read, "You are an experiment by the Creator of the Universe. You are the only creature in the entire Universe who has free will. You are the

³⁰⁹ Luca Berta, *Oltre la mise en abyme: teoria della meta testualità in letteratura e filosofia*, cit., p. 58.

³¹⁰ Ivi, p. 85.

only one who has to figure out what to do next – and why. Everybody else is a robot, a machine. Some persons seem to like you, and others seem to hate you, and you must wonder why. They are simply liking machines and hating machines. You are pooped and demoralized,” read Dwayne. “Why wouldn’t you be? Of course it is exhausting, having to reason all the time in a universe which wasn’t meant to be reasonable”...

This last word was set in extra-large type and had a line of all to itself, so it looked like this:

Y-O-U³¹¹

L’elemento metafinzionale compare nell’ultima parte del libro in cui gli elementi autobiografici – come il suicidio della madre – si fondono con la trama principale, raggiungendo una climax nella scena in cui Vonnegut raggiunge Trout in una strada deserta e gli rivela di essere il suo creatore. Per convincerlo lo conduce ovunque. Ma nuovamente realtà e finzione si confondono dimostrando di essere fuori dal controllo dello stesso Vonnegut. Prima di andare via, scomparendo in una porta dimensionale, lo scrittore fa il dono del libero arbitrio; ma Trout, dietro di lui, si è ormai trasformato nel vecchio padre dello scrittore distrutto dalla perdita della moglie che continua a urlare disperatamente «Make me young, make me young, make me young!»³¹².

Anche John Barth in *The Floating Opera* esprime una poetica della percezione frammentaria. Quest’opera rappresenta un emblema di questo tipo di narrazione, metaforicamente incarnata da un battello in balia delle correnti di un fiume: gli individui seduti sulle rive possono cogliere solo qualche frammento dell’opera. Il protagonista, Todd Andrews, narra le vicende di un giorno di quindici anni prima – quando aveva deciso di suicidarsi – e, parallelamente, racconta la storia della sua vita. A un secondo livello di analisi, vi è la sua concezione della letteratura: il suo romanzo deve essere, e si figura, come l’opera galleggiante che ha sempre sognato:

It always seemed a fine idea to me to build a showboat with just one big flat open deck on it, and to keep a play going continuously. The boat wouldn't be moored, but would drift up and down the river on the tide, and the audience would sit along both banks. They could catch whatever part of the plot happened to unfold as the boat floated past, and then they'd have to wait until the tide ran back again to catch another snatch of it, if they still happened to be sitting there. To fill in the gaps they'd have to use their imaginations, or ask more attentive neighbors, or hear the words passed along from upriver or downriver. Most times they wouldn't understand what was going on at all, or they'd think they knew, when

³¹¹ Kurt Vonnegut, *Breakfast of Champions*, Dell Publishing, New York 1973, pp. 253-256.

³¹² Ivi, p. 295.

actually they didn't. Lots of times they'd be able to see the actors, but not hear them. I needn't explain that that's how much of life works: our friends float past; we become involved with them; they float on, and we must rely on hearsay or lose track of them completely; they float back again, and we either renew our friendship – catch up to date – or find that they and we don't comprehend each other any more. And that's how this book will work, I'm sure. It's a floating opera, friend, fraught with curiosities, melodrama, spectacle, instruction, and entertainment, but it floats willy-nilly on the tide of my vagrant prose: you'll catch sight of it, lose it, spy it again; and it may require the best efforts of your attention and imagination – together with some patience, if you're an average fellow – to keep track of the plot as it sails in and out of view.³¹³

Il romanzo di Barth può essere paragonato a questa barca in continuo movimento che “galleggia” fluttuando nel fiume. Sulla stessa viene portata in scena una commedia, ma gli individui a riva riescono a cogliere solo frammenti di ciò che accade a bordo. Il racconto possiede inoltre una struttura episodica, in modo che il lettore venga coinvolto sia nella vita del personaggio che portato altrove, attraverso episodi narrati non in ordine cronologico e digressioni che si allontanano dalla storia principale. L'intrusione del narratore che racconta in prima persona è continua: egli dichiara l'assoluta integrità dei suoi pensieri e della sua narrazione, nonostante la presenza di opinioni contrarie:

If other people (my friend Harrison Mack or his wife Jane) think I am eccentric and unpredictable, it is because my actions and opinions are inconsistent with their principles, if they have any; I assure you that they are quite consistent with mine.³¹⁴

E si scusa delle lunghe digressioni a cui sottopone il suo lettore, facendo riferimento alla composizione dell'opera stessa, presentata nel suo divenire:

Am I boring you? I don't really care, I suppose, but I'll be more comfortable if I knew all this interested you. No doubt when I get the hang of storytelling, after a chapter or two, I'll go faster and digress less often.³¹⁵

La non linearità del romanzo è costituita da un fatto meramente temporale: nella premessa contenuta nel primo capoverso del primo capitolo dell'opera si dice di voler

³¹³ John Barth, *The Floating Opera*, Doubleday, New York 1955, p. 8.

³¹⁴ Ivi, p. 1.

³¹⁵ Ivi, p. 5.

raccontare la storia del giorno in cui l'autore ha deciso di suicidarsi, ma in realtà il romanzo racconta tutta la vita dell'autore.

Anche le opere di Nabokov sono autoreferenziali e mettono in luce i giochi lessicali e gli artifici narrativi. In *The Real Life of Sebastian Knight* il narratore è uno scrittore, autore della biografia su Sebastian, che a sua volta è autore di romanzi e biografie. In questo caso non vi è solo uno scrittore dietro lo scrittore, ma anche uno scrittore come personaggio del racconto (della biografia) di uno scrittore. In questo testo la “mise en abyme” si sviluppa su tre livelli: nel primo la vicenda e la sorte di Sebastian si riflettono perfettamente in uno dei suoi libri: «The theme of the book is simple: a man is dying»³¹⁶.

Per questo motivo i romanzi di Sebastian sono importanti, poiché, come afferma Boyd «in un certo senso anticipano le ricerche di V., ovvero le ricerche riproducono gli eventi dei romanzi»³¹⁷. Nell'analisi di tali libri, Nabokov mette in relazione la realtà dell'individuo e la finzione letteraria, ponendole l'una contro l'altra, per scoprire la logica secondo cui «non è l'arte che imita la vita, ma è la vita che imita l'arte»³¹⁸. Vengono messi così in luce gli artifici letterari utilizzati all'interno del testo: ad esempio V., nel riferirsi a uno dei romanzi di Sebastian, *Caleidoscopio*, esprime l'importanza della struttura del testo e degli espedienti utilizzati piuttosto che al suo intreccio:

I should like to point out that *The Prismatic Bezel* can be thoroughly enjoyed once it is understood that the heroes of the book are what can be loosely called methods. of composition.³¹⁹

Nel secondo livello V. scrive la biografia di Sebastian che, a sua volta, stava scrivendo una biografia romanzata su un personaggio fittizio, Mr. H. In questo modo l'opera d'arte affronta, allo stesso tempo, sia il soggetto della sua ricerca, in questo caso la vita di Sebastian, sia i mezzi necessari, ricerche ed espedienti, volti alla costruzione dell'opera stessa.

Nel terzo livello, quello più importante, si vede come il testo di Nabokov e la biografia di V. si sviluppino parallelamente per poi coincidere. L'esplicita omonimia del libro di Nabokov con l'opera di V. produce uno schiacciamento speculare tra i due libri, una sorta di «pseudoidentificazione»: nella diegesi viene citato il titolo del libro stesso,

³¹⁶ Vladimir Nabokov, *The Real Life of Sebastian Knight*, Penguin Classic, London 2000, p. 146.

³¹⁷ Brian Boyd, *Vladimir Nabokov: the Russian Years*, Vintage, London 1990, p. 498

³¹⁸ Oscar Wilde, *La decadenza della menzogna*, Filema, Napoli 2006.

³¹⁹ Vladimir Nabokov, *The Real Life of Sebastian Knight*, cit., p. 88.

il nome dell'opera scritta dall'autore coincide con quello dell'opera in essa inserita. Infatti V., dopo il colloquio con Mr. Silbermann, fa riferimento alla sua opera e al titolo:

I wonder how I shall send him this work when it is finished: ... But if he ever does come across *The Real Life of Sebastian Knight* I should like him to know how grateful I am for his help.³²⁰

In questa galleria di romanzi abbiamo visto come il testo letterario, attraverso la riflessione, metta in scena al suo interno gli stessi artifici su cui si basa. Inoltre, il testo riflessivo non si interroga solo sul rapporto tra finzione e realtà, tra mondo esterno e mondo interno: bisogna infatti considerare lo sdoppiamento, non più del mondo reale in sé, ma del mondo così come viene percepito dall'autore. La "mise en abyme" perde così il carattere mimetico: riproduce invece l'aspetto speculare del testo che si sviluppa all'interno del testo stesso, mettendo in scena la sua struttura rappresentativa. La letteratura, grazie alla "mise en abyme", rappresenta se stessa in quanto linguaggio, senza dover sottostare alla necessità di rappresentare il mondo reale.

*The Balloon*³²¹ di Donald Barthelme è un altro esempio emblematico di metafiction postmodernista, in quanto l'autore – nel racconto – esplora il processo narrativo scrivendo una storia su come le storie vengono composte: «simultaneously to create a fiction and to make a statement about the creation of that fiction»³²².

Il racconto narra la storia di un pallone, una «great vari-shaped mass»³²³, che appare a Manhattan e di cui nessuno, ad eccezione dell'autore, conosce la provenienza, né il significato. Il narratore afferma che «there were reactions. Some people found the balloon "interesting"»³²⁴. I cittadini propongono varie interpretazioni: gli adulti cercano di decifrare il suo significato ma vengono di volta in volta spiazzati dal cambiamento della forma del pallone, mentre i bambini rimangono affascinati, non riuscendo però a cogliere la "realtà" dietro le apparenze:

[The] ability of the balloon to shift its shape, to change, was pleasing, especially to people whose lives were rather rigidly patterned, persons to whom change, although desired, was

³²⁰ Vladimir Nabokov, *The Real Life of Sebastian Knight*, cit., p. 133.

³²¹ David Forster Wallace, in un'intervista rilasciata a Laura Miller, ha dichiarato che *The Balloon* è stato il primo racconto ad avergli fatto desiderare di diventare scrittore.
http://www.salon.com/1996/03/09/wallace_5/

³²² Cfr. Patricia Waugh, *Metafiction*, cit.

³²³ Donald Barthelme, *Unspeakable practices, unnatural acts*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1968, p. 16.

³²⁴ Ibid.

not available. The balloon, for the twenty-two days of its existence, offered the possibility, in its randomness, of mislocation of the self, in contradistinction to the rigid grid of precise, rectangular pathways under our feet.³²⁵

Il significato del pallone – e, di conseguenza, dell'arte in generale – è elusivo, poiché la mancanza di uno scopo o di una causa ben determinata crea un senso di sfiducia e di frustrazione in coloro che lo osservano:

There was a certain amount of initial argumentation about the “meaning” of the balloon; this subsided, because we have learned not to insist on meanings, and they are rarely even looked for now, except in cases involving the simplest, safest phenomena.³²⁶

Il pallone è una rappresentazione allegorica di come gli individui interpretano il rapporto tra arte e finzione: il lettore deve confrontarsi con la storia come i newyorkesi fanno con il pallone. Il pallone è un esempio di “metaphor of fiction’s own fraudulence” e Federman aggiunge: «The primary purpose of fiction will be to unmask its own fictionality, to expose the metaphor of its own fraudulence, and not pretend any longer to pass for reality, for truth, or for beauty»³²⁷. La storia viene interpretata come una struttura in cui «the balloon as object [is confused with] “The Balloon’ as fiction”»³²⁸. Esso può rappresentare una qualsiasi espressione artistica – sia essa una canzone, un quadro o una scultura, progettata per provocare reazioni nei suoi spettatori/lettori.

It was agreed that since the meaning of the balloon could never be known absolutely, extended discussion was pointless, or at least less purposeful than the activities of those who, for example, hung green and blue paper lanterns from the warm gray underside in certain streets, or seized the occasion to write messages on the surface, announcing their availability for the performance of unnatural acts.³²⁹

L'autore desidera che il lettore possa decifrare e apprezzare sia il significato apparente che quello profondo attraverso una forma di sovrainterpretazione, presupponendo che un'opera di fiction non possa essere ridotta a un solo significato: infatti, qui, il pallone assume accezioni e scopi differenti a seconda del punto di vista

³²⁵ Donald Barthelme, *The Balloon in Sixty Stories*, G. P. Putnam’s Sons, New York 1981, pp. 20-21.

³²⁶ *Ivi*, p. 16.

³²⁷ Raymond Federman, *Surfiction – Four Propositions in Form of an Introduction in Surfiction: Fiction Now ... and Tomorrow*, cit., p. 8.

³²⁸ Donald Barthelme, *The Balloon*, cit., p. 16.

³²⁹ *Ibid.*

adottato. Questo perché Barthelme vuole mostrare che l'interpretazione di un'opera di narrativa è una "questione molto soggettiva", dipende infatti dalle attitudini, esperienze, carattere e circostanze legate al lettore.

"monstrous pouring"

"harp"

XXXXXX "certain contrasts with darker portions"

"inner joy"

"large square corners"

"conservative eclecticism that has so far governed
modern balloon design"

..... "abnormal vigor"³³⁰

In *Florence Green is 81* Barthelme mette invece insieme temi sia biografici che metafinzionali: la storia si costruisce attraverso un modello a collage con un linguaggio-
"spazzatura" con l'intento di rappresentare vividamente le assurdità e le banalità del pensiero contemporaneo. La storia ruota attorno a una cena organizzata da Florence Green, la quale afferma «I want to go to some other country»³³¹ e poi si addormenta. Il narratore, un aspirante scrittore di nome Baskerville, crea una serie di travestimenti per celare la sua identità, offre un'attenta e minuziosa descrizione degli altri ospiti della serata, dà versioni contrastanti del suo passato e avanza delle ipotesi sulle reazioni dei lettori alla storia. Egli condivide con il lettore il suo personale modo di narrare, in maniera arbitraria e non strutturata: «I am free associating, brilliantly, brilliantly, to put you into the problem»³³², e quest'ultimo è chiamato a combinare i vari segmenti narrativi tra loro con difficoltà e nell'impossibilità di giungere a una "verità" conclusiva. In questo modo l'autore sottolinea la sua visione personale della rappresentazione della realtà: non vi sono risposte o fatti assoluti, ma la conoscenza del mondo è avvolta da un'atmosfera rarefatta di dubbio e apertura a molteplici interpretazioni che egli ricrea nelle sue opere. Il narratore «seeks to simulate the strange confluence of words and things which is our actual experience, so that the commonest objects from kitchen, bathroom or street are mixed up with the commonest clichés of intellectual talk»³³³. Inoltre, a un secondo livello di analisi, il narratore autoriflessivo

³³⁰ Donald Barthelme, *The Balloon*, cit., p. 56.

³³¹ Donald Barthelme, *Florence Green is 81* in *Come Back, Dr. Caligari*, Little Brown, New York 1964, p. 3.

³³² Ivi, p. 2.

³³³ Tony Tanner, *City of Words*, Harper and Row, New York 1971, p. 403.

condivide con il lettore i meccanismi finzionali della composizione dell'opera, le sue motivazioni e le strategie letterarie, le sue paure di non assolvere pienamente al suo ruolo di autore, descrivendo se stesso come «a young man but very brilliant, very ingratiating, I adopt this ingratiating tone because I can't help myself (for fear of boring you)»³³⁴. Altre volte si rivolge direttamente al lettore e alla sua benevolenza: «Reader... we have roles to play, thou and I: you are the doctor (washing your hands between hours) and I, I am, I think, the nervous, dreary patient»³³⁵ ponendogli direttamente domande sulla narrazione stessa: «Did I explain that? ... And you accepted my explanation?»³³⁶. Baskerville è incerto sul suo ruolo di autore, ammettendo di essere un «simple preliterate»³³⁷ insoddisfatto del suo primo e unico romanzo, ma soprattutto sente la propria inferiorità e inadeguatezza nei confronti del lettore: «I am boring you, I sense it»³³⁸.

Anche in *The Babysitter* di Robert Coover, la narrazione si costruisce attraverso alcuni frammenti narrativi: il testo è infatti diviso in paragrafi – separati da spazi bianchi – dove l'autore sviluppa numerosi eventi e tecniche giustapposti, contraddittori ed eterogenei tra loro. La storia racconta di una serata qualunque in cui una coppia, i Tucker, decide di uscire di casa e affidare i propri figli a una babysitter adolescente. Gli altri eventi del racconto, però, appaiono confusi in quanto vi è la sovrapposizione e confusione tra il piano del reale e quello finzionale: i confini tra il mondo esterno e quello interiore dei personaggi vengono aboliti.

Fiction cannot hope to mirror reality or tell the truth because “reality” and “truth” are themselves fictional abstractions whose validity has become increasingly suspect as this century has proceeded.³³⁹

L'autore mostra, attraverso la metafiction, che «we tend to become trapped within our fictional systems, victims of our own decayed or obsessive creations»³⁴⁰. La struttura diegetica è orientata infatti a mostrare i vari eventi nella loro simultaneità, siano essi il riflesso di un programma in tv, di un sogno o di un desiderio dei

³³⁴ Donald Barthelme, *Florence Green is 81*, cit. p. 4.

³³⁵ Ibid.

³³⁶ Ivi, p. 5.

³³⁷ Ivi, p. 11.

³³⁸ Ivi, p. 12.

³³⁹ Larry McCaffery, *The Metafictional Muse: The Works of Robert Coover, Donald Barthelme, and William H. Gass*, cit., p. 5.

³⁴⁰ Ivi, p. 9.

personaggi: la babysitter si fa raggiungere dal suo fidanzato, un gruppo di ragazzi entra in casa e la violenta, lo stesso signor Tucker torna a casa per corteggiarla. Inoltre, nel testo, vengono proposti al lettore due possibili – e antitetici – finali del racconto:

She wakes, startled, to find Mr Tucker hovering over her. “I must have dozed off!” she exclaims. “Did you hear the news about the babysitter?” Mrs Tucker asks. “Part of it,” she says, rising. “Too bad. wasn’t it?” Mr Tucker is watching the report of the ball scores and golf tournaments. “I’ll drive you home in just a minute, dear,” he says. “Why, how nice!” Mrs Tucker exclaims from the kitchen. “The dishes are all done!”

“What can I say, Dolly?” the host says with a sigh, twisting the buttered strands of her ripped girdle between his fingers. “Your children are murdered, your husband gone, a corpse in your bathtub, and your house is wrecked. I’m sorry. But what can I say?” On the TV, the news is over, and they’re selling aspirin. “Hell, I don’t know,” she says. “Let’s see what’s on the late late movie”.³⁴¹

Coover afferma che «we have come to the end of a tradition. I don’t mean that we have come to the end of the novel or of fictional forms, but that our ways of looking at the world and of adjusting to it through fiction are changing»³⁴². Egli, attraverso il racconto, critica la superficialità dei rapporti umani e della relazione – a tratti morbosa – che gli individui intrattengono con la tv, considerando la verità trasmessa dal tubo catodico più reale di quella del mondo empirico. Soprattutto, attraverso la narrazione frammentaria, mostra i processi costruttivi di una narrazione, le varie possibilità narrative, esibite nella loro alterità e senza alcun ordine gerarchico:

Like the magician, Coover continually presents the faboulous and improbable to surprise us and jar us out of our expectations. Like the magician’s audience, the reader is forced to view the ordinary perpetually transformed into new shapes and patterns.³⁴³

³⁴¹ Robert Coover, *The Babysitter in Pricksongs & Descants: Fictions*, Grove press, New York 1969, p. 239.

³⁴² Frank Gado, *Robert Coover in First Person: Conversations on Writers and Writing*, Union College Press, Schenectady, NY 1973, p. 149.

³⁴³ Larry McCaffery, *The Metafictional Muse: The Works of Robert Coover, Donald Barthelme, and William H. Gass*, cit., p. 60.

2.1 L' autoriflessività wallaciana

Le opere di David Foster Wallace si muovono invece su un doppio filo rispetto alla metariflessività postmodernista: tra il desiderio di «try to do fiction about human beings, who are sometimes in pain and have sometimes emotional experiences that are powerful because they're not unique and because they're not complicated» e la consapevolezza di «to do that in a way that doesn't come off as the sort of thing that Dan Aykroyd was parodying into oblivion 20 years ago . . . you know, I would just say it's a problem»³⁴⁴.

Infatti, queste opere di scrittori postmodernisti hanno fortemente influenzato Wallace – che considera John Barth «the patriarch for my patricide»³⁴⁵: un punto di partenza da cui cerca di allontanarsi e superare. Attraverso l'ironia – definita da egli stesso «an implicit “I don't really mean what I'm saying”»³⁴⁶ – smaschera infatti le debolezze della metanarrazione e la vacuità della cultura capitalista. L'ironia della metafiction rompe l'illusione mimetica del testo letterario, e quindi inceppa la sospensione dell'incredulità: l'autoriflessività mette a nudo il procedimento narrativo, rompendo l'illusione mimetica. Nell'intervista rilasciata a McCaffery, Wallace dichiara che il suo racconto *Westward the Course of Empire Takes Its Way* è un tentativo di «to expose the illusions of metafiction the same way metafiction had tried to expose the illusions of the pseudo-unmediated realist fiction that came before it»³⁴⁷. Infatti la metafiction, oltre a commentare la propria artificialità e il suo carattere finzionale, si interroga sulle convenzioni della narrativa e la relazione tra gli individui, sulla possibilità di un testo “genuino”, sulla porosità di certi confini tra il mondo interno e il mondo esterno al testo.

A differenza di questi scrittori postmodernisti, Wallace si pone come interprete della sua contemporaneità ed elabora una fitta rete di storie metariflessive per riflettere le tematiche a lui care: le manie della società, le ragioni fittizie attraverso le quali ogni individuo costruisce la sua vacua esistenza. Come in *Westward the Course of Empire Takes Its Way*, Wallace vuole scrivere un racconto che usa le tecniche alla metafiction per sviluppare una critica feroce alla metafiction stessa perché questo meccanismo ha raggiunto ormai “un rassicurante status istituzionale”.

³⁴⁴ David Foster Wallace, *Interview on Brief Interviews with Hideous Men*. Forum, Michael Krasny. KQED, San Francisco. 1999. <http://www.kqed.org/a/forum/R901010900>).

³⁴⁵ Larry McCaffery, *An Interview with David Foster Wallace*, *Review of Contemporary Fiction* 13.2 (1993). Champaign: Dalkey Archive Press, p. 146.

³⁴⁶ David Foster Wallace, *E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction*, cit., p. 67.

³⁴⁷ Larry McCaffery, *An Interview with David Foster Wallace*, cit., p. 142.

Come già ricordato, le vicende del racconto wallaciano si muovono su un'altra storia, *Lost in the Funhouse* di John Barth: Wallace proietta i personaggi di Barth nel futuro e immagina la loro evoluzione, li accompagna ma non smette mai di dialogare con il lettore, né di ricordargli che è immerso nella finzione romanzesca. Attraverso questa relazione intertestuale, l'autore vuole creare un romanzo metanarrativo che si interroghi sulla metanarrativa stessa e che in qualche modo la ridicolizzi, mostrandone i limiti. Infatti, secondo Wallace – scrittore metanarrativo di seconda generazione – la metanarrativa ha raggiunto ormai una forma canonica, perdendo così sia la capacità di emozionare che il suo carattere rivoluzionario.

Octet, ad esempio, è strutturato mediante una serie di “Pop Quiz[zes]”³⁴⁸, nel quale Wallace rappresenta diverse situazioni/relazioni umane e pone delle domande direttamente al lettore: «the shucking and jiving in this book is you're watching a very nervous writer who's trying to talk about emotional stuff and is also terrified of coming off sentimental»³⁴⁹.

Il nome dei protagonisti è emblematico, X e Y, in quanto mostra l'arbitrio dell'autore nello sceglierli: il lettore infatti è conscio dell'artificiosità del testo letterario e, di conseguenza, i nomi non devono essere necessariamente verosimili. Inoltre X e Y rappresentano le variabili matematiche per eccellenza e ciò rende la metariflessività presente nel testo ancora più evidente: «then Y does something to hurt, alienate and/or infuriate X»³⁵⁰.

In “Pop Quiz 6(A)” vi sono le vicende di un uomo intrappolato in un doppio legame: da una parte aiuta la moglie a prendersi cura della malattia terminale del suocero, ma dall'altra odia e viene odiato a sua volta dall'uomo, tanto da «rooting silently for the tumor itself, mentally toasting its health and wishing it continued metastatic growth»³⁵¹. Vi è quindi una tensione: il narratore da una parte vuole relazionarsi in maniera “tradizionale” e realista con il lettore, dall'altra utilizza elementi metafinzionali come l'uso delle note a piè di pagina e di varie digressioni: «in fact the whole mise en scène here seems too shot through with ambiguity to make a very good Pop Quiz, it turns out»³⁵². Il Pop Quiz 6(A) inizia con: «Try it again. Same guy X as in PQ6»³⁵³, drammatizzando la relazione metatestuale dei vari quiz all'interno del racconto.

³⁴⁸ David Foster Wallace, *Octet* in *Brief Interviews with Hideous Men*, Back Bay, New York 1999, p. 131.

³⁴⁹ Studs Terkel and David Foster Wallace, Interview, <http://www.kqed.org/a/forum/R901010900>

³⁵⁰ David Foster Wallace, *Octet*, cit., p. 131.

³⁵¹ Ivi, p. 140.

³⁵² Ivi, p. 134.

Nel Pop Quiz 9, invece, il narratore, attraverso l'uso della seconda persona singolare, «address the reader directly»³⁵⁴ e inizia il quiz affermando: «You are, unfortunately, a fiction writer. You are attempting a cycle of very short belletristic pieces»³⁵⁵. Grazie all'uso delle note e delle metanote, commenta quanto racconta e condivide con il lettore sia gli espedienti che le sue intenzioni sullo sviluppo della storia stessa, palesando come ciò rappresenti la mise en abyme del libro che stiamo leggendo e la rappresentazione di un quiz nel quiz.

Wallace qui cerca di muovere la fiction verso la nonfiction: sebbene la narrazione sia per definizione finzionale, la metariflessività smaschera la realtà presentata nel testo, come ad esempio l'espressione “questa è una frase”. Egli mostra però come anche la non fiction possa essere falsa, in quanto la veridicità degli eventi narrati dipende dalla volontà e onestà del narratore.

Nella seconda nota di *Octet*, il narratore critica la “S.O.P.” metafiction come «sham-honesty»³⁵⁶, e lo scrittore che usa la metafiction per sabotare il valore comunicativo della narrazione:

[W]ith the now-tired S.O.P. ‘meta’-stuff it’s more the dramatist himself coming onstage from the wings and reminding you that what’s going on is artificial and that the artificer is him (the dramatist) and but that he’s at least respectful enough of you as reader/audience to be honest about the fact that he’s back there pulling the strings, an ‘honesty’ which personally you’ve always had the feeling is actually a highly rhetorical sham-honesty that’s designed to get you to like him and approve of him (i.e., of the ‘meta’-type writer) and feel flattered that he apparently thinks you’re enough of a grownup to handle being reminded that what you’re in the middle of is artificial (like you didn’t know that already, like you needed to be reminded of it over and over again as if you were a myopic child who couldn’t see what was right in front of you).³⁵⁷

Mentre Wallace, in questo racconto e proprio attraverso la metafiction, amplifica l'importanza del rapporto tra l'autore e il lettore:

[T]he same structure that at first seemed urgent because it was a way to flirt with the potential appearance of meta-textual hokey for reasons that would (you had hoped) emerge as profound and far more urgent than the tired old ‘Hey-look-at-me-looking-at-you-

³⁵³ David Foster Wallace, *Octet*, cit., p. 135.

³⁵⁴ Ivi, p. 147.

³⁵⁵ Ivi, p. 145.

³⁵⁶ Ivi, p. 147.

³⁵⁷ Ibid.

looking-at-me' agenda of tired old S.O.P. metafiction . . . that this same potentially disastrous-looking avant-gardy heuristic form just might itself give you a way out of the airless conundrum, a chance to salvage the potential fiasco of you feeling that the 2+(2(1)) pieces add up to something urgent and human and the reader not feeling that way at all. Because now it occurs to you that you could simply ask her. The reader. That you could poke your nose out the mural hole that '6 isn't working as a Pop Quiz' and 'Here's another shot at it' etc. have already made and address the reader directly and ask her straight out whether she's feeling anything like what you feel.³⁵⁸

Egli rappresenta così non solo i limiti della metariflessività ma utilizza lo stesso espediente per sottolineare la serietà e l'onestà della sua fiction, affermando: «Yes, this is fiction, we all know that, but I'm trying to communicate something with it, is it working?»³⁵⁹. Egli infatti dice che ha intenzione di descrivere:

a sort of weird ambient sameness in different kinds of human relationships, some nameless but inescapable 'price' that all human beings are faced with having to pay at some point if they ever want truly 'to be with' another person.³⁶⁰

Al tempo stesso critica le espressioni "relationships" e "to be with" nelle note, mostrando come la prima sia diventata «a near-nauseous term in contemporary usage», mentre come la seconda debba essere usata in un

culturally envenomed way, too, as in "I'll Be There For You". . . without tone quotes or ironic undercutting or any kind of winking or nudging – if you're going to be truly honest in the pseudometaQuiz instead of just ironically yanking the poor reader around (and she'll be able to tell which one you're doing . . . trust me on this).³⁶¹

In questo modo viene stabilito un livello di intimità che va oltre il cinismo postmodernista. Questi dispositivi metafinzionali mettono inoltre in evidenza la presenza del «artificer [who's] back there pulling the strings»³⁶², che ricorda il suo ruolo di creatore e l'importanza degli espedienti da lui usati:

³⁵⁸ David Foster Wallace, *Octet*, cit., p. 154.

³⁵⁹ Ivi, p. 155.

³⁶⁰ Ibid.

³⁶¹ Ibid.

³⁶² Ivi, p. 147.

These intranarrative acknowledgments have the additional advantage of slightly diluting the pretentiousness of structuring the little pieces as so-called ‘Quizzes’, but it also has the disadvantage of flirting with metafictional self-reference which in the late 1990s, when even Wes Craven is cashing in on metafictional self-reference, might come off lame and tired and facile, and also runs the risk of compromising the queer urgency about whatever it is you feel you want the pieces to interrogate in whoever’s reading them.³⁶³

Qui assistiamo anche a una metafiction di secondo grado, in cui il narratore non si interroga solamente sulla natura di una composizione letteraria ma sulla metafiction stessa.

L’uso della seconda persona inoltre rende porosi i confini tra scrittore, narratore e lettore, tanto che quest’ultimo – a sua volta – diviene il creatore del testo che stiamo leggendo:

You decide to try to salvage the aesthetic disaster of having to stick in the first version of the 6th piece by having that first version be utterly up front about the fact that it falls apart and doesn’t work as a ‘Pop Quiz’ and by having the rewrite of the 6th piece start out with some terse unapologetic acknowledgement that it’s another ‘try’ at whatever you were trying to palpate into interrogability in the first version.³⁶⁴

Nell’intervista con McCaffery, Wallace afferma che il «serious fiction’s purpose» è dare ai lettori un «imaginative access to other selves», in quanto egli, «like all of us[,] is sort of marooned in her own skull»³⁶⁵.

[I]t’s not going to make you look wise or secure . . . or any of the things readers usually want to pretend they believe the literary artist who wrote what they’re reading is . . . It’s going to make you look fundamentally lost and confused and frightened and unsure . . . more like a reader, in other words, down here quivering in the mud of the trench with the rest of us, instead of a Writer, whom we imagine to be clean and dry and radiant of command presence and unwavering convictions as he coordinates the whole campaign from back at some gleaming abstract Olympian HQ. So decide.³⁶⁶

Qui, attraverso l’uso del tu – e rivolgendosi direttamente al lettore – si è instaurata una connessione tra questi due individui. Questo paradosso guida la prima fase della

³⁶³ David Foster Wallace, *Octet*, cit., p. 146.

³⁶⁴ Ivi, p. 146.

³⁶⁵ Larry McCaffery, *An Interview with David Foster Wallace*, cit., p. 127.

³⁶⁶ David Foster Wallace, *Octet*, cit., p. 160.

creazione wallaciana: essere consci dell'artificiosità di un racconto ma, al tempo stesso, credere e affidarsi al racconto che si sta leggendo.

Ad esempio, nel racconto *Good Old Neon* il protagonista – un narratore autodiegetico – è cosciente del suo statuto di “fraud” – «My whole life I've been a fraud»³⁶⁷ – ma è alla ricerca di un contatto con altri individui, anche se, alla fine, dubita dell'esistenza di una reale connessione tra gli esseri umani. Il racconto è permeato dalla coscienza del personaggio, sui limiti e le possibilità di esprimerla attraverso il linguaggio, e sull'incapacità di non poter essere altro da sé.

Come abbiamo visto, Wallace, nelle sue opere, mostra il paradosso del linguaggio: esprime la volontà dell'individuo di descrivere la realtà circostante ma, al tempo stesso, ne evidenzia l'incapacità a causa del medium linguistico. Il protagonista del racconto infatti rappresenta il nulla metafisico: descrive se stesso come una “frode”, qualcuno che «actually seem[s] to have no true inner self»³⁶⁸. Questo è il primo aspetto metafinzionale: è lo stesso personaggio che dichiara sia la sua essenza di carattere finzionale, sia la sensazione di un “inner emptiness” nel dialogo con il suo psichiatra, il Dr. Gustafson, e che è «basically empty, insecure person whose whole life involved trying to impress people and manipulate their view of [him] in order to compensate for the inner emptiness»³⁶⁹, ma al tempo stesso crea un intimo legame con il lettore, il quale si interrogherà sugli stessi quesiti posti dal personaggio. La domanda che si pone come una sorta di leitmotiv per tutto il testo riguarda la reale distinzione fra linguaggio e coscienza.

La questione centrale in *Good Old Neon* è proprio questa: se sia possibile una reale connessione fra gli individui, «open the door and be in anyone else's room in all your own multiform forms and ideas and facets»³⁷⁰, nonostante il nichilismo postmodernista:

I was a fair-haired boy and on the fast track but wasn't happy at all, whatever happy means, but of course I didn't say this to anybody because it was such a cliché ... and the circle of people who seemed important to me seemed much more dry, oblique and contemptuous of clichés than that, and so of course I spent all my time trying to get them to think I was dry and jaded as well.³⁷¹

³⁶⁷ David Foster Wallace, *Good Old Neon*, in *Oblivion*, Little, New York 2004, p. 141.

³⁶⁸ Ivi, p. 160.

³⁶⁹ Ivi, p. 154.

³⁷⁰ Ivi, p. 178.

³⁷¹ Ivi, p. 142.

Così si presenta la sua narrativa: si passa da una piena coscienza dei dispositivi finzionali alla ricerca di una relazione emozionale. In *Good Old Neon*, Wallace mostra questo paradosso paragonando la consapevolezza metatestuale a quella di sé: in questo modo infatti non si sta più avendo un'esperienza diretta di un qualcosa, ma è solo un guardarsi "dall'esterno" mentre si sta facendo un'esperienza.

Part of me sort of hovering above and just to the left of myself, evaluating the scene, and thinking what a fine and genuine-seeming performance in a drama it would make if only we all had not already been subject to countless scenes just like it in dramas. . . which is somewhat paradoxical when you consider – as I did, sitting there at the breakfast nook – that the reason scenes like this will seem stale or manipulative to an audience is that we've already seen so many of them in dramas, and yet the reason we've seen so many of them in dramas is that the scenes really are dramatic and compelling and let people communicate very deep, complicated emotional realities that are almost impossible to articulate in any other way.³⁷²

Il narratore del racconto appare ossessionato dal "metaguardarsi" e mostra l'effetto distruttivo e tautologico che la metafiction può avere su un individuo. La preoccupazione metariflessiva del narratore non si riduce infatti a semplici problemi stilistici – «I'm aware that it's clumsy to put it all this way»³⁷³ – ma si chiede soprattutto se essa sia in grado di superare il confine tra due coscienze, tra il pensiero e il linguaggio:

You know as well as I do how fast thoughts and associations can fly through your head . . . Many of the most important impressions and thoughts in a person's life are the ones that flash through your head so fast that fast isn't even the right word, they seem totally different from or outside of the regular sequential clock time we all live by, and they have so little relation to the sort of linear, one-word-after-another-word English we all communicate with each other with that it could easily take a whole lifetime just to spell out the contents of one split-second's flash of thoughts and connections, etc. – and yet we all seem to go around trying to use English (or whatever language our native country happens to use, it goes without saying) to try to convey to other people what we're thinking and to find out what they're thinking, when in fact deep down everybody knows it's a charade and they're just going through the motions. What goes on inside is just too fast and huge and all

³⁷² David Foster Wallace, *Good Old Neon*, cit., p. 176.

³⁷³ Ivi, p. 150.

interconnected for words to do more than barely sketch the outlines of at most one tiny little part of it at any given instant.³⁷⁴

Il narratore vuole così condividere con il lettore un qualcosa, evento, realtà o prospettiva non importa:

It doesn't really matter what you think about me, because despite appearances this isn't even really about me. All I'm trying to do is sketch out one little part of what it was like before I died and why I at least thought I did it, so that you'll have at least some idea of why what happened afterward happened and why it had the impact it did on who this is really about.³⁷⁵

L'esperienza di Neal viene narrata al lettore, che tenderà a identificarsi proprio con la vita e le esperienze del personaggio, seppur nella loro indicibilità e irriducibilità:

The truth is you already know what it's like. You already know the difference between the size and speed of everything that flashes through you and the tiny inadequate bit of it all you can ever let anyone know. As though inside you is this enormous room full of what seems like everything in the whole universe at one time or another and yet the only parts that get out have to somehow squeeze out through one of those tiny keyholes you see under the knob in older doors. As if we are all trying to see each other through these tiny keyholes.³⁷⁶

L'incapacità di un individuo di mostrare il suo essere nella sua totalità non è dunque solo un "inganno", ma anche un segno di estrema libertà:

And you think it makes you a fraud, the tiny fraction anyone else ever sees? Of course you're a fraud, of course what people see is never you. And of course you know this, and of course you try to manage what part they see if you know it's only a part. Who wouldn't? It's called free will, Sherlock.³⁷⁷

Un'altra domanda metariflessiva che il narratore pone al lettore è «How much time would you even say has passed, so far?»³⁷⁸, che ricorda le categorie genettiane del rapporto fra il tempo della storia e il tempo del racconto. E continua: «What if no time

³⁷⁴ David Foster Wallace, *Good Old Neon*, cit., p. 151.

³⁷⁵ Ivi, p. 152.

³⁷⁶ Ivi, p. 178.

³⁷⁷ Ivi, p. 179.

³⁷⁸ Ivi, p. 154.

has passed at all?*)»³⁷⁹. L'asterisco si riferisce a una nota che contiene uno dei due finali della storia: suggerisce che il lasso di tempo trascorso corrisponde agli attimi che separano la vita dalla morte del personaggio.

Il testo continua anche dopo l'espressione THE END – che chiude l'ultima nota – e lo stesso Wallace viene proiettato all'interno del testo: egli esprime le sue intenzioni riguardo al racconto, le sue emozioni e i pensieri coincideranno e si confonderanno con quelli di Neal:

In other words David Wallace trying, if only in the second his lids are down, to somehow reconcile what this luminous guy had seemed like from the outside with whatever on the interior must have driven him to kill himself in such a dramatic and doubtlessly painful way.³⁸⁰

La metafiction wallaciana tenta così di superare i limiti di quella postmodernista, gettando le basi per una relazione e una comunicazione fra i diversi individui: «[we] know in our gut that writing is an act of communication between one human being and another»³⁸¹.

La narrativa, per Wallace, serve quindi a riempire l'“inner emptiness”, mostrando come il linguaggio possa aiutare a porre insieme le diverse coscienze, in quanto, riprendendo la teoria del secondo Wittgenstein, il significato non è altro che il risultato di un'interazione. In questo modo Wallace vuole cercare una soluzione al solipsismo che non ignori le miserie e i dolori dell'esistenza umana e offra al contempo una rappresentazione realistica del mondo in cui viviamo.

³⁷⁹ David Foster Wallace, *Good Old Neon*, cit., p. 179.

³⁸⁰ Ivi, p. 181.

³⁸¹ David Foster Wallace, *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*, Back Bay, New York 1997. p. 134.

3. La rappresentazione della realtà: il paradosso del linguaggio

Suddenly a sinister, twin-engined airplane came into view, sputtering and back-firing. It lost power and began spinning in toward the hill. It was heading right for the Sabrina brothers! Luckily at the last minute the plane ceased to exist. “Crickey! exclaimed Joe. “It’s a good thing we’re characters in a highly implausible children’s book or we’d be goners!”³⁸²

Con queste parole si chiude uno dei primi racconti di Wallace, in cui l’autore definisce perentoriamente i suoi intenti: infatti, attraverso personaggi consapevoli del loro statuto ontologico di finzione, analizza il rapporto tra linguaggio e realtà, la differenza tra un personaggio reale e quello di un romanzo, e i problemi legati alla messa in scena in ambito romanzesco, al fine di evidenziare le potenzialità illimitate che la narrativa può – e deve – offrire.

Infatti Wallace, oltre a diagnosticare una forma di alienazione e solipsismo della sua contemporaneità, cerca anche di farsi portavoce di una nuova sensibilità nata dalle “ceneri” del postmodernismo. Parallelamente al citato rapporto con John Barth – il quale, in risposta al modernismo, riprende Heidegger e Derrida nella composizione dei suoi romanzi –, Wallace abbandona questi due filosofi in favore di Ludwig Wittgenstein, che considera “il vero architetto della trappola postmoderna”, ovvero dell’autoreferenzialità alienata.

In particolare, Wallace si interroga sia sulla natura e le proprietà del linguaggio, se esso sia in grado solo di rappresentare la realtà o se possa anche modificarla, che sull’epistemologia del mondo, ovvero se la conoscenza dell’uomo sia oggettiva o limitata dalla sua gabbia cognitiva. Analizza, in ultimo, la relazione tra le parole e le cose, se ad esempio in una scopa sia più importante il manico o la spazzola: da qui nasce il titolo del primo romanzo di Wallace, *The Broom of the System*, che fornisce una prima interpretazione del libro rispetto a un argomento di terzo livello. Infatti, alcuni passi importanti del testo si interrogano proprio su questa *querelle*:

...that, to repeat what I heard for years and years ... something’s meaning is nothing more or less than its function... and she asked me which part of the broom was more elemental, more fundamental, in my opinion, the bristles or the handle...and finally when I said I

³⁸² David Foster Wallace, *The Sabrina Brothers in the Case of the Hung Hamster in Sabrina*, fall 1982.

supposed the bristles, because you could after a fashion sweep without the handle, by just holding on to the bristles, but couldn't sweep with just the handle, she tackled me, and knocked me out of my chair, and yelled into my ear something like, 'Aha, that's because you want to sweep with the broom, isn't it? It's because of what you want the broom for, isn't it?' ... And that if what we wanted a broom for was to break windows, then the handle was clearly the fundamental essence of the broom ... Meaning as fundamentalness. Fundamentalness as use. Meaning as use. Meaning as fundamentalness."³⁸³

La risposta, nel testo e nella filosofia wittgensteniana, appare breve ed efficace nella sua semplicità: non vi è una parte più importante di un'altra, tutto dipende dalla funzione che si vuole attribuire all'oggetto stesso, se – in questo caso – pulire o rompere un vetro:

Quando dico: «La mia scopa sta nell'angolo», si tratta, propriamente di un enunciato intorno al manico e alla spazzola della scopa? In ogni caso si potrebbe sostituire questo enunciato con un altro che indichi la posizione del manico e la posizione della spazzola ... Dunque chi dice che la scopa è nell'angolo, in realtà intende: là c'è il manico e c'è anche la spazzola ... Se chiedessimo a qualcuno se lo intende, probabilmente risponderebbe che non ha affatto pensato alla scopa in particolare o alla spazzola in particolare ... Immagina un gioco linguistico in cui venga dato a qualcuno l'ordine di portare, muovere ... certe cose composte di più parti. E immagina due modi di giocare questo gioco: in base al primo modo, (a) le cose composte (scopa, sedie, tavoli, etc) hanno un nome; in base all'altro, (b), soltanto le parti recano un nome e il tutto viene descritto col loro aiuto.³⁸⁴

Il romanzo di Wallace si presenta così intriso di idee wittgensteiniane: il testo, pubblicato nel 1987 – ma ambientato nel 1990 –, narra le vicende di una giovane ragazza ventiquattrenne, Lenore Stonecipher Beadsman Jr, sulle tracce della bisnonna omonima allieva di Ludwig Wittgenstein, scomparsa improvvisamente da una casa di riposo insieme ad altri venti “ospiti”. Questo è il plot principale che si snoda tra il bildungsroman e il poliziesco, tra gli inserti metanarrativi – storie raccontate dal compagno di Lenore, Rick Vigorious – e l'analisi della relazione tra il linguaggio e il mondo empirico. Infatti, vi è un uso prevalentemente postmoderno di una metafiction autoriflessiva per esplorare temi pregnanti dell'opera wallaciana quali il solipsismo, la (in)comunicabilità tra gli esseri umani e i vari livelli di significazione del linguaggio.

³⁸³ David Foster Wallace, *The Broom of the System*, Viking press, New York 1987, p. 34.

³⁸⁴ Ludwig Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 1967, pp. 43-44.

Wallace dichiara infatti la sua indipendenza di giovane autore che considera se stesso non al pari della tradizione postmodernista, ma solo un suo discendente, definendo la sua opera «a coded autobio that's also funny little post-structural gag»³⁸⁵. Difatti, questo romanzo continua e, in un certo senso, arricchisce la tradizione postmoderna: esso riprende le strategie e tecniche metanarrative per rappresentare la teoria wittgensteiniana che conferisce i nomi agli oggetti e qualifica le frasi come il mero frutto dei processi combinatori di tali lemmi³⁸⁶. La stessa metafiction permette inoltre a Wallace di enfatizzare il chiasmo che separa le convenzioni finzionali dal mondo reale che esse rappresentano e si riferiscono. Ma, a differenza di altri autori postmoderni, non crea strutture finzionali ermetiche, chiuse, autoreferenziali che contribuiscono al senso di alienazione e smarrimento del lettore. Utilizza invece le stesse convenzioni per proporre un sistema aperto di comunicazione, configurando il libro come uno strumento comunicativo non teso a costruire un rapporto tra la parola e l'oggetto o tra il sé e l'altro, ma a creare una relazione biunivoca tra due partecipanti attivi – il romanziere e il lettore – con espedienti narrativi che mostrano al lettore le “regole” del suo gioco, e stabilisce insieme a lui una speciale e intima comunicazione, un'interazione soggettiva, con lo scopo, appunto, di allontanarsi e trovare una “cura” al solipsismo dell'uomo contemporaneo.

Come già visto nel paragrafo precedente, la metariflessività postmodernista è finalizzata a sottolineare l'artificiosità della creazione artistica. Ad esempio in *Crying of Lot 49* di Thomas Pynchon, vi sono continue intrusioni del narratore – tra parentesi – che commentano o svelano lo sviluppo degli eventi della narrazione: «(wouldn't she be first to admit it?)»³⁸⁷.

Il plot narrativo di Pynchon ruota attorno alle vicende di Oedipa Maas, una giovane donna sposata che un giorno riceve una lettera in cui viene informata della morte del suo ex compagno, Pierce Inverarity, che l'ha nominata esecutrice testamentaria dei suoi averi. La morte dell'uomo, come la scomparsa di Gramma per Lenore, è il pretesto della narrazione ed Oedipa inizia il suo viaggio verso San Narciso, cercando di mettere insieme gli indizi lasciati da Pierce prima della sua dipartita. Tali indizi sembrano gravitare attorno a un'importante collezione di francobolli dell'uomo, e a uno strano simbolo – il Tristero, un “muted post horn” seguito dall'acronimo W.A.S.T.E. – che Oedipa ritrova nei posti più impensabili (ad esempio in alcune scritte sul muro del

³⁸⁵ Larry McCaffery, *An Interview with David Foster Wallace*, cit., p. 142.

³⁸⁶ Cfr. Ludwig Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, cit.

³⁸⁷ Thomas Pynchon, *The Crying of Lot 49*, Bantam Books, New York 1967, p. 6.

bagno del bar The Scope, metanarrativamente in una commedia dal titolo *The Courier's Tragedy*³⁸⁸, disegnato su un foglio di carta da un tale Stanley Koteks, sull'anello di un uomo anziano incontrato a Berkeley e nella filigrana della sua collezione di francobolli).

Vi sono inoltre, disseminati nel testo, alcuni elementi intertestuali: show televisivi come *The Profession v. Perry Mason*, *A Not-sohypothetical Indictment*³⁸⁹, *Bonaza*³⁹⁰, alcune canzoni, *Baby Igor's Song*³⁹¹ e *Miles's Song*³⁹², una poesia sulla solitudine e solipsismo dal titolo *Serenade*³⁹³, una lettera³⁹⁴, un riferimento al narratore di *Lolita*, Humbert Humbert, in *Serge's song*³⁹⁵, un film, *Cashiered*³⁹⁶, interpretato dall'avvocato Metzger, alla vista del quale Oedipa ha la sensazione che i piani del reale e quello dell'artificio si scontrino e si confondino «she looked around him for reflectors, microphones, camera cabling»³⁹⁷ o ancora «Her climax and Metzger's, when it came, coincided with every light in the place, including the Tv tube, suddenly going out, dead, black»³⁹⁸, «Are we on a camera? ... This is real»³⁹⁹. In quest'ultimo esempio è infatti evidente il parallelismo fra il plot narrativo di un film televisivo e di un intrigo seduttivo «it's all part of a plot, an elaborate, seduction plot», e di un gioco di ruoli «A lawyer in a courtroom, in front of any jury, becomes an actor, right? Raymond Burr is an actor, impersonating a lawyer, who in front of a jury becomes an actor. Me, I'm former actor who became a lawyer ... it can be repeated endlessly»⁴⁰⁰.

Ma, soprattutto, vi è la mise en abyme del testo che il lettore sta leggendo, in quanto vi sono degli espliciti riferimenti alla struttura del romanzo stesso: «Only inside our San Narciso chapter»⁴⁰¹ e la presenza metatestuale di una pièce teatrale, *The Courier's Tragedy*, una commedia del diciassettesimo secolo, attraverso cui Oedipa cerca di risolvere il mistero del Trystero. Inoltre, il narratore fa continui riferimenti alla struttura stessa della commedia: «This come out in the first scene ... There is an amusing scene ... The act itself closes»⁴⁰², al plot⁴⁰³, con evidenti richiami intertestuali: «Out in a

³⁸⁸ Thomas Pynchon, *The Crying of Lot 49*, cit., p. 47.

³⁸⁹ Ivi, p. 12.

³⁹⁰ Ivi, p. 19.

³⁹¹ Ivi, p. 20.

³⁹² Ivi, p. 18.

³⁹³ Ivi, pp. 27-28.

³⁹⁴ Ivi, p. 38.

³⁹⁵ Ivi, p. 111.

³⁹⁶ Ivi, p. 20.

³⁹⁷ Ivi, p. 19.

³⁹⁸ Ivi, p. 30.

³⁹⁹ Ivi, p. 41.

⁴⁰⁰ Ivi, pp. 22-23.

⁴⁰¹ Ivi, p. 37.

⁴⁰² Ivi, p. 48.

bloody rain to feed our fields / Amid the Maenad roar of nitre's song / And sulphur's cantus firmus»⁴⁰⁴, e lo commenta insieme al suo lettore "for our enjoyment"⁴⁰⁵:

It is about this point in the play, in fact, that things really get peculiar, and gentle chill, an ambiguity, begins to creep in among the words. Heretofore the naming of names has gone either literally or as a metaphor.⁴⁰⁶

In questo modo, esprime la relazione che si instaura tra le parole e le metafore:

in the same special relevance to the word, or whatever it is the word is there, buffering, to protect us from. The act of metaphor then was a thrust at truth and a lie, depending where you were: inside, safe, or outside, lost.⁴⁰⁷

Ciò evidenzia sia il carattere finzionale del romanzo che stiamo leggendo, sia la mancanza di una verità che si cela tra le parole opache e invalicabili «A life's base lie, rewritten into truth»⁴⁰⁸, «Let me discourage you. It was written to entertain people. Like horror movies. It isn't literature. It doesn't mean nothing»⁴⁰⁹.

Anche in *The Broom of the System* ritroviamo degli inserti metanarrativi: come delle lettere «Combination Embryonic Journal and Draft Space for Fieldbinder Collection – Richard Vigorous – 62 Bombardini Building – Erieview Plaza – Cleveland, Ohio – Reasonable reward for proper and discreet return. – 25 August ...»⁴¹⁰, un verbale di una riunione per la costruzione del deserto⁴¹¹, una trascrizione di una seduta terapeutica⁴¹², un articolo «From Advertising Age, 28 August 1990, "Ear to the Ground" Column, pp. 31-32»⁴¹³, il verbale del matrimonio dei genitori di Lenore⁴¹⁴, una comunicazione da parte di uno studio legale⁴¹⁵, il registro delle visite del dr Daniel Joy⁴¹⁶, riferimenti espliciti a *Lost in the Funhouse* di John Barth:

⁴⁰³ Thomas Pynchon, *The Crying of Lot 49*, cit., p. 47.

⁴⁰⁴ Ivi, p. 48.

⁴⁰⁵ Ivi, p. 51.

⁴⁰⁶ Ivi, p. 52.

⁴⁰⁷ Ivi, p. 97.

⁴⁰⁸ Ivi, p. 55.

⁴⁰⁹ Ivi, p. 57.

⁴¹⁰ David Foster Wallace, *The Broom of the System*, cit., p. 36.

⁴¹¹ Ivi, p. 54.

⁴¹² Ivi, p. 107.

⁴¹³ Ivi, p. 130.

⁴¹⁴ Ivi, p. 136.

⁴¹⁵ Ivi, p. 149.

⁴¹⁶ Ivi, p. 172.

Sometimes she really almost expected a drastic rollercoaster plunge when she entered Jay's inner office. [Give it time.] She had gone to the state fair in Columbus once with her sister Clarice and they had gotten lost in the House of Mirrors and Clarice's purse had been stolen by a man who had pretended to be a reflection until the very last moment⁴¹⁷.

Vi sono inoltre richiami intertestuali alle *Ricerche filosofiche* di Wittgenstein, attraverso cui la nonna di Lenore elabora gli enigmi all'interno del romanzo:

The drawing is of a sort referred to in the Investigations ... I seem to recollect the reference being page fifty-four, note b, of the Geach and Anscombe translation. We're presented with a picture of a man climbing a slope, in profile, one leg in front of the other as he progresses, marking motion, walking up the incline, facing the top, eyes directed at the top, all the standard climbing-association stuff. Et cetera et cetera. So it's a picture of a man walking up a hill. But then remember Gramma Lenore's own Dr. Wittgenstein says hold on now, pardner, because the picture could just as clearly and exactly and easily represent the man sliding down the slope, with one leg higher than the other, backwards, et cetera. Just as exactly ... "Well and then here, on the other hand, we've got this antinomy," Lenore said, looking at the barber drawing.⁴¹⁸

E una riscrittura – in chiave parodica – dell'incipit delle *Metamorfosi* di Kafka:

As Greg Sampson awoke one morning from uneasy dreams, he discovered that he had been transformed into a rock star. He gazed down at his red, as it were leather-clad, chest, the top of which was sprinkled with sequins and covered with a Fender guitar strapped tightly across his leather shoulders. It was no dream.⁴¹⁹

Inoltre nel racconto metatestuale delle vicende di Fieldbinder viene espressa, attraverso il cartone *Bi-bip*, la teoria del desiderio di un obiettivo irraggiungibile:

I invite you to realize that this program does nothing other than present us with a protagonist, a coyote, *functioning within a system interestingly characterixed as a malevolent Nature, a protagonist who endlessly, tirelessly, disastrously pursues a thing, a telos—the bird in the title role—a thing and goal far, far less valuable than the effort and resources the protagonist puts into its pursuit.* Fieldbinder grinned wryly. "The thing pursued—a skinny meatless bird—is far less valuable than the energy and attention and economic resources expended by the coyote on the process of pursuit. Just as an attachment

⁴¹⁷ David Foster Wallace, *The Broom of the System*, cit., p., 65.

⁴¹⁸ Ivi, pp. 209-210.

⁴¹⁹ Ivi, p. 260.

radiating from the Self outward is worth far less than the price the *establishment of such an attachment inevitably exacts*.”... *Why doesn't the coyote take the money he spends on bird costumes and catapults and radioactive road runner food pellets and explosive missiles and simply go eat Chinese?*” He smiled coolly. *“Why doesn't the coyote simply go eat Chinese food?”*⁴²⁰

Ad un ulteriore livello di analisi vi sono le storie intradiegetiche che Rick racconta a Lenore, presentate dapprima come le bozze inviate alla sua casa editrice. In realtà, il lettore si rende conto che è lo stesso Rick il vero autore di questi racconti: essi celano degli aspetti propri della sua personalità, paure, fragilità e desideri, e la sua volontà di piegare la realtà ai suoi scopi: «A story, please.” “You want a story”»⁴²¹. La prima «“Concerned a man who suffered from second-order vanity”» nasconde, al suo interno, altri giochi di parole e ripetizioni come «“Now a second-order vain person is a vain person who's also vain about appearing to have an utter lack of vanity”», «although the man is of course under quite a bit of strain, obsessed and also obsessed with hiding his obsession»⁴²². La seconda su «two meet at the group-therapy sessions, and fall madly in love, and stare dreamily at each other across the therapy room every week while the psychologist ... leads the therapy sessions», con riferimenti sia al modo in cui si sono conosciuti – Rick e Lenore – sia agli elementi diegetici della storia stessa «The psychologist by the way it's important to know seems on the outside to be very nice and very compassionate, but actually it turns out we find out thanks to the omniscient narrator he's the only real villain in the story ... Well, and now on the disastrous and climactic night of the story ... as the narrator tells us»⁴²³. La terza narra invece le vicende di un uomo che si innamora con facilità e della donna “col termos” alienata dal mondo esterno perché «has a pale-green tree toad living in a pit at the base of her neck, on the left side» – sempre con espliciti riferimenti al suo rapporto con Lenore⁴²⁴, un altro dal titolo *Love*⁴²⁵, la quarta su un “theoretical dentist” e il triangolo amoroso che coinvolge lui, la sua amata – una donna che ha forti problemi di appetito sessuale – e lo (pseudo)psicoanalista⁴²⁶.

⁴²⁰ David Foster Wallace, *The Broom of the System*, cit., p. 294.

⁴²¹ Ivi, p. 29.

⁴²² Ibid.

⁴²³ Ivi, pp. 97-102.

⁴²⁴ Ivi, p. 158.

⁴²⁵ Ivi, p. 264.

⁴²⁶ Ivi, p. 349.

Infine vi sono degli inserti intertestuali – in corsivo – che costituiscono i frammenti di un romanzo che Rick sta scrivendo sulla «Monroe Fieldbinder Collection»⁴²⁷. Questo esempio drammatizza la composizione dell'opera letteraria: infatti Rick trascrive i due possibili incipit del testo, con o senza l'uso di aggettivi:

Monroe Fieldbinder drew his white fedora over his eyes and grinned wryly at the scene of chaos all around him.

*Monroe Fieldbinder drew his fedora over his eyes and grinned wryly at the chaos that surrounded him.*⁴²⁸

Schema che si ripete nel corso dell'opera:

*Fieldbinder pulled his white fishing hat over his eyes and grinned wryly at the chaotic scene and grinned wryly at the scene.*⁴²⁹

Il narratore condivide così con il lettore alcune idee per la composizione della serie:

1. *Monroe watches a house burn down. Or Monroe's house burns down, symbolizing destruction of the structure of his life as estate attorney, a plunging into chaos and disorientation, etc.*

2. *Monroe has enormous sex organ—the adoration of women only sharpens and defines by opposition his sense of self-loathing and disgust...*

3. *Monroe Fieldbinder sees psychologist to bounce ideas off him ...*

4. *Monroe Fieldbinder's psychologist has movable chair like that idiot Jay. Lampoon Jay unmercifully in Fieldbinder collection. Make Jay look like an idiot.*⁴³⁰

E ancora:

As Monroe Fieldbinder watched his house burn, he felt all the order and unity of his life melt away into chaos and disorder. He grinned wryly.

How explicit need we make *this* burning? Need we a reference, or just a picture? “Grinned wryly” seems most potent when used in reference to a picture. Pictures do things. Show, don't tell.⁴³¹

⁴²⁷ David Foster Wallace, *The Broom of the System*, cit., p. 112.

⁴²⁸ Ibid.

⁴²⁹ Ivi, p. 116.

⁴³⁰ Ivi, pp. 140-141.

⁴³¹ Ivi, p. 146.

Rick, inoltre, utilizza gli stessi espedienti narrativi quando si riferisce al suo rapporto con Lenore, come ad esempio il loro primo incontro:

How did things progress, after that? I see for the most part not isolated events, not history, but a montage, to some sort of music, not any sort of brisk or invigorating The Fighter Gets Ready For The Big Fight montage, but rather a gauzy, tinkly thing, Rick Vigorous Fashions An Infatuation With Someone About The Same Age As His Own Child And Prepares To Make A Complete Ass Of Himself Over And Over, moving in watercolor, over which is imposed in even more liquid hues the ghostly scene of Lenore and me running toward each other in slow motion through the pale gelatin of our respective inhibitions and various troubles.⁴³²

Da cui scaturiscono le riflessioni del narratore proprio sull'uso della metanarrazione nel raccontare una storia:

Shouldn't a story *make* the context that makes people do certain things and have the things be appropriate or not appropriate? A story shouldn't just *mention* the exact context it's supposed to try really to create, right? ... It wasn't real at all. It was like a story about a story ... Think he said it was almost like a story about a story. The narrative center being the wife's description of the occasion on which Costigan touched the son.... Almost a story about the way a story waits and waits but never dies, can always come back, even after ostensible characters have long since departed the real scene."⁴³³

Nonché alcune considerazioni su ciò che significa realtà: se anche un personaggio finzionale può *sentire* la sua esistenza come reale purché «it's in the story that she can ... It seems to be exactly as real as it's said to be»⁴³⁴:

The lady's life is the story, and if the story says, "The fat pretty woman was convinced her life was real," then she is. Except what she doesn't know is that her life isn't hers. It's there for a reason. To make a point or give a smile, whatever. She's not even produced, she's educated. She's there for a reason ... But not necessarily even a person, is the thing. The telling makes its own reasons. Gramma says any telling automatically becomes a kind of system, that controls everybody involved ... The fat lady's not really real, and to the extent that she's real she's just used, and if she thinks she's real and not being used, it's only

⁴³² David Foster Wallace, *The Broom of the System*, cit., p. 60.

⁴³³ Ivi, pp. 281-282.

⁴³⁴ Ivi, p. 110.

because the system that educes her and uses her makes her by definition feel real and non-educed and non-used.⁴³⁵

Gli artifici postmodernisti, quali la metariflessività, vengono dunque rielaborati all'interno del romanzo wallaciano attraverso la filosofia di Wittgenstein a tutti i livelli: oltre al già citato riferimento del titolo, vi sono disseminate metatestualmente le sue teorie e, inoltre, il filosofo diviene un vero e proprio personaggio, rappresentato da una sua ex alunna e sua erede intellettuale, la bisnonna omonima di Lenore. La donna – vero *deus ex machina* della narrazione in quanto la sua scomparsa intesse le fila dei vari eventi – prima di scomparire, porta via con sé un libro, *Le ricerche filosofiche*, un riferimento che istituisce una stretta correlazione tra l'opera wittgensteiniana e quella wallaciana. Rick descrive Wittgenstein come «a crackpot genius... who believed that everything was words», e soprannomina la bisnonna di Lenore “Gramma” come qualcuno «obsessed with words»⁴³⁶, rea di tediare la nipote «with a certain strange book, the way an exceptionally cruel child might tease an animal with bit of food, intimating that the book has some special significance»⁴³⁷.

⁴³⁵ David Foster Wallace, *The Broom of the System*, cit., p. 110.

⁴³⁶ Ivi, p. 73.

⁴³⁷ Ibid.

3.1 Wallace e Wittgenstein

La visione wittgensteiniana del linguaggio, posta da Wallace al centro del suo romanzo, viene esplicitata in due opere tra loro antitetiche da cui lo scrittore deriva la sua personale teoria comunicativa: nel *Tractatus logico-philosophicus*⁴³⁸ afferma che il linguaggio riflette la realtà e, pertanto, il concetto di pensiero astratto è privo di senso, implicando quindi la perdita del mondo esterno e l'impossibilità di conoscere con certezza nulla al di fuori di se stessi, in quanto «il mondo è tutto ciò che accade»⁴³⁹. Il mondo, quindi, è un'enorme massa di dati, di fatti logicamente distinti che non hanno una connessione intrinseca fra loro: «Il mondo si disintegra nei fatti ... una cosa può accadere o non accadere e restare uguale»⁴⁴⁰.

Wittgenstein asserisce dunque che il **linguaggio** può descrivere solo ciò di cui l'uomo ha una esperienza sensibile: se egli vuole interpretare il mondo a partire da esso deve scegliere quello più chiaro e preciso, il rapporto più diretto fra il linguaggio e i suoi referenti, fra lo specchio e la cosa riflessa: «Tutto ciò che può essere detto si può dire chiaramente; e su ciò di cui non si può parlare, si deve tacere»⁴⁴¹. Dal momento che il linguaggio è lo specchio del mondo, quest'ultimo è metafisicamente ed esclusivamente composto di quei "fatti" rappresentati dalle affermazioni: Wittgenstein rifiuta l'esistenza di realtà metafisiche e afferma che il linguaggio può solamente creare delle immagini di realtà. Presupponendo quindi che l'uomo pensa logicamente con e all'interno del linguaggio, allora i limiti del linguaggio costituiscono anche i limiti della comprensione

⁴³⁸ A tale proposito, è opportuno leggere il romanzo di David Markson, *Wittgenstein's Mistress*, di cui lo stesso Wallace scrive un'interessante e dettagliata recensione. Questo romanzo si figura come la rappresentazione delle implicazioni etico-politiche della metafisica della matematica descritto dal *Tractatus* di Wittgenstein. La protagonista, Kate, una pittrice, sola su un'isola decide di scrivere come modalità di comunicazione, come strumento per alleviare la propria insicurezza ontologica e dimostrare che "io esisto". Il suo solipsistico mondo è vuoto ad eccezione di dati, fili epistemici che tenta – disperatamente – di intrecciare, di trovare una connessione fra i vari "fatti". La sua vita appare così essere una monade in un mondo di fatti diffratti: «Solo che la grande domanda è: *da dove vengono i fatti*, se il mondo è "vuoto"?». Wallace, nel suo saggio, argomenta le ragioni per le quali considera Kate l'emblema dell'individuo solitario ed alienato, «il solipsismo desacralizzato & paradossale della persona americana nella cultura del gregge che venera solo l'io trasparente, fatto di solipsisti & scettici colpevolmente passivi che cercano di scaldarsi le morbide mani al fuoco di dati incrementato dai computer in un'Era informatica in cui l'immagine comunemente accettata & l'eros imposto sostituiscono la fisionomia attiva o il mistero sacrale come fine, valore, significato», che egli tenta di superare.

⁴³⁹ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Einaudi, Torino 1989, p. 3.

⁴⁴⁰ Ivi, n. 1.20-1.21. A tale proposito è interessante il romanzo di Thomas Pynchon, *L'arcobaleno della gravità*, in cui vi è la convinzione che niente è collegato a nient'altro e che nulla ha intrinsecamente a che fare con il lettore.

⁴⁴¹ Ivi, p. 23.

dell'esperienza del mondo e di sé⁴⁴². Così, se l'individuo parla di e con immagini e simulacri, egli non potrà mai attestare la veridicità della relazione tra le immagini mentali e il mondo esterno attuale, né se la realtà esterna esista: non vi è quindi certezza da parte dell'individuo di una realtà fuori di sé, ma solo quella dentro di sé, che porta – per l'appunto – al solipsismo: «Qui si vede che il solipsismo, svolto rigorosamente, coincide con il realismo puro. L'io del solipsismo si contrae in punto inesteso e resta la realtà coordinata ad essa»⁴⁴³.

Nelle *Ricerche filosofiche*, di converso, sostiene l'inconsistenza della sua visione precedente, l'impossibilità di ridurre l'eterogeneità del linguaggio a una struttura atomica indivisibile e cerca di evitare le conseguenze solipsistiche della logica matematica come linguaggio-paradigma. Al contrario, afferma che il linguaggio debba essere piuttosto considerato come «una rete complessa di similitudini sovrapposte e intrecciate: talvolta similitudini nel complesso, altre volte similitudini nei dettagli»⁴⁴⁴. Wittgenstein paragona tali somiglianze a quelle familiari: individui che possono somigliare ma, non per questo, condividono uno stesso comun denominatore. Allo stesso modo, il linguaggio non si costruisce attorno a un'essenza unica ma, piuttosto, «gli usi del linguaggio sono legati dal sovrapporsi di molte fibre l'una sull'altra»⁴⁴⁵. Pertanto afferma che è impossibile raggiungere l'essenza del linguaggio:

La parola «significato» si può definire così: il significato di una parola è il suo uso nel linguaggio. E talvolta il *significato* di un nome si definisce indicando il suo *portatore*.⁴⁴⁶

Non è infatti possibile, per il filosofo, determinare un significato trascendendo dal linguaggio che viene utilizzato e, pertanto, la maggior parte dei problemi filosofici deriva da “mis-interpretazioni” o da “cattive interpretazioni” del linguaggio causate dall'illusione di un rapporto univoco e imprescindibile tra la parola e l'oggetto che essa descrive. Di conseguenza, egli propone non di considerare le parole come contenitori pieni di significato ma come elementi funzionali nella vita di tutti i giorni, in veste di “giochi”. Il significato di una parola è pertanto determinato dal suo uso in una frase specifica.

⁴⁴² Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, n. 5.61-5.62; n. 5.6; n. 5.63.

⁴⁴³ Ivi, n. 5.64.

⁴⁴⁴ Ludwig Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, cit., p. 44.

⁴⁴⁵ Ivi, p. 47.

⁴⁴⁶ Ivi, p. 33.

Mando uno a fare la spesa. Gli do un biglietto su cui stanno i segni: «cinque mele rosse». Quello porta il biglietto al fruttivendolo; questi apre il cassetto su cui c'è il segno di «mele»; quindi cerca in una tabella la parola «rosso» e trova, in corrispondenza ad essa, un campione di colore; poi recita la successione dei numeri cardinali ... fino alla parola «cinque» e ad ogni numero tira fuori dal cassetto una mela che ha il colore del campione. Così, o pressappoco così, si opera con le parole.⁴⁴⁷

Il linguaggio così viene considerato nient'altro che un codice comunemente accettato, un gioco, in cui i vari interlocutori assumono un ruolo. A tale proposito, Wallace dichiara che questo libro è «the single most comprehensible and beautiful argument against solipsism that's ever been made [and language] is always... a function of relationship between persons and dependent on human community»⁴⁴⁸.

Per determinare il significato di una parola, dunque, sarà necessario conoscere le “regole del gioco”, tra cui la grammatica, il contesto socio-culturale etc... Ma – aspetto di fondamentale importanza –, il linguaggio può significare qualcosa solo se gli attori che prendono parte a un dialogo condividono le stesse “regole”. A tale proposito Wallace afferma: «a word like *pain* only mean what it does for me because of the way the community I'm part of has tacitly agreed to use pain»⁴⁴⁹.

Il linguaggio così non può essere separato dal mondo reale in cui viene utilizzato, per questo è intrinsecamente legato a ciò che Wittgenstein chiama “le forme di vita”: «un giuoco linguistico può sussistere soltanto dove sussista un tutto costituito dal linguaggio e dalle attività di cui è intessuto»⁴⁵⁰. In questo senso il linguaggio può essere considerato come un insieme di giochi linguistici, interpretati come «*termini di paragone*, intesi a gettar luce, attraverso somiglianze e dissomiglianze, sullo stato del nostro linguaggio»⁴⁵¹, e la cui molteplicità è relazionata ai suoi numerosi scopi, «e questa molteplicità non è qualcosa di fisso, di dato una volta per tutte; ma nuovi tipi di linguaggio, nuovi giuochi linguistici, sorgono e altri invecchiano e vengono dimenticati»⁴⁵². Senza una “comunità interpretativa” – afferma anche Stanley Fish – che condivide le stesse regole non vi è produzione di senso, né una vera e propria comunicazione, in quanto il significato della parola è ridotto al suo uso:

⁴⁴⁷ Ludwig Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, cit., p. 10

⁴⁴⁸ Larry McCaffery, *An Interview with David Foster Wallace*, cit., pp. 143-144.

⁴⁴⁹ David Foster Wallace, *Tense Present: Democracy, English, and the Wars over Usage*, in *Harpers*, April 2001, 47n.

⁴⁵⁰ Ludwig Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, cit., p. xvi.

⁴⁵¹ Ivi, p. 71.

⁴⁵² Ivi, p. 21

Se il significato è l'uso che facciamo della parola, non ha alcun senso parlare di un tale convenire. Però comprendiamo il significato di una parola, quando la ascoltiamo o la pronunciamo; lo afferriamo di colpo; e ciò che afferriamo è certamente qualcosa di diverso dall'“uso”, che ha un'estensione nel tempo!⁴⁵³

È questo il postulato wittgensteiniano che permette a Wallace di superare la cosiddetta morte postmoderna dell'autoriflessività sancita da Barth. Quest'ultimo, infatti, nella composizione delle sue opere trae ispirazione dalle teorie dei poststrutturalisti, come Derrida e Lacan.

Dal momento in cui le parole non hanno una diretta relazione con la realtà a cui si riferiscono, esse assumono un significato solo nell'interazione con altre parole⁴⁵⁴: il mondo viene messo al bando dal linguaggio che si pone come autoriflessivo e chiuso. Un assunto trasposto nella teorizzazione degli espedienti metanarrativi di Barth, dove la letteratura si fa fautrice di una realtà illusoria e pone tra il romanzo e il mondo la medesima distanza esistente tra il significante e il significato derridiani, permettendo di delineare due problemi che affliggono gli scrittori a lui contemporanei. Il primo problema teorizzato riguarda il paradosso della funzione dell'autore di descrivere la realtà, in quanto lo fa attraverso un linguaggio che allontana il lettore dalla stessa. Per questo motivo, i protagonisti dei romanzi di Barth, nella maggior parte dei casi scrittori a loro volta, vengono presentati come alienati dalla realtà circostante e, come segno di onestà e non autenticità degli eventi presenti nella narrazione, condividono con il lettore gli espedienti metanarrativi e la loro disperazione di umili “prestigiatori” che giocano con le parole. Il secondo, invece, riguarda la situazione storica: dichiarando che il linguaggio è autoriflessivo, Barth afferma che i romanzi non possiedono legami con la realtà, ma questo non impedisce loro di intrattenere relazioni con altri romanzi. In *The Literature of Exhaustion*, egli afferma che nel modernismo espedienti come lo stream of consciousness o le forme spaziali si configuravano come accessi privilegiati alla realtà, ma nel postmodernismo si è appurato che la “realtà” non è altro che un costrutto del linguaggio. Pertanto, avendo “esaurito” le convenzioni letterarie del modernismo, nel postmodernismo i dispositivi narrativi vengono usati in maniera cosciente e autoriflessiva, drammatizzando così la morte del romanzo all'interno del romanzo stesso.

⁴⁵³ Ludwig Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, cit., p. 74.

⁴⁵⁴ Cfr. Jacques Derrida, *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino 1990 «Essenzialmente e lecitamente, ogni concetto è presente in una catena o in un sistema in cui si fa riferimento all'altro, ad altri concetti, mediante il gioco sistematico delle differenze».

Pur essendo d'accordo in parte con la teoria barthiana, Wallace si rifà a Wittgenstein per operare un superamento del semplice gioco di parole postmoderno teso a restituire al romanzo un rinnovato legame con il mondo circostante. Nella concezione derridiana di Barth del linguaggio, infatti, il significato non è generato dalla corrispondenza tra le parole e i loro referenti ma esso, ambiguo e instabile, è il frutto della relazione tra le diverse parole all'interno di un testo: il risultato del "gioco" fra le diverse catene di significato. Wallace, al contrario, afferma che il significato di una parola non dipende dalla cosa a cui si riferisce, ma dalla sua funzione all'interno del gioco linguistico di cui esso fa parte. In entrambi i casi si parla di gioco, ma mentre in Derrida esso viene considerato solo come una qualità intrinseca del linguaggio stesso, nel gioco di Wittgenstein intervengono più di un partecipante (tra tutti, il legame tra l'autore e il lettore). Infatti, secondo il filosofo francese, il significato non si erige su una realtà esterna stabile, ma viene generato dall'infinita interazione di una catena di segni e, di conseguenza, diviene il frutto di un'interpretazione: il testo sostituisce così il mondo "reale" con quello autoriflessivo costruito all'interno del romanzo. Wittgenstein, invece, afferma come il linguaggio non si trovi all'esterno, ma si concretizza nel mondo stesso, soprattutto tra gli individui che condividono le stesse regole del gioco. Il linguaggio, pertanto, non aliena gli uomini, ma può esistere solamente come un prodotto dell'interazione e accettazione comunicativa tra gli stessi individui⁴⁵⁵:

They obviously ... mean whatever you want them to mean. Whatever you want to use them for ... "Function," he said. "The extreme unction of function. Function. From the Latin 'func,' meaning foul-smelling due to persistent overuse. She has crawled off. She is either dead, or functioning furiously ... "See, maybe Lenore isn't gone at all. Maybe you're who's gone, when all is said and done. Maybe ... this one I particularly like ... maybe Dad's gone, spiralled into the industrial void.⁴⁵⁶

Di converso in Pynchon, in accordo con Barth e la teoria postmodernista, i giochi di parole si riferiscono solamente ad elementi presenti nel testo e agli enigmi "linguistici": dubbi sul vero significato del termine *Trystero* «owing to no clear meaning for the word *trystero*, unless it be a pseudo-Italianate variant on *triste* (= wretched, depraved)⁴⁵⁷, il gruppo di Miles – il manager di un hotel – si chiama "the Paranoids" e Oedipa

⁴⁵⁵ Ludwig Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, cit., p. 12.

⁴⁵⁶ David Foster Wallace, *The Broom of the System*, cit., pp. 211-212.

⁴⁵⁷ Thomas Pynchon, *The Crying of Lot 49*, cit., p. 76.

controbatte «You are a paranoid»⁴⁵⁸, l'acronimo W.A.S.T.E. «WE AWAIT SILENT TRISTERO'S EMPIRE»⁴⁵⁹, «Kirby is a code name, nobody real»⁴⁶⁰.

In *The Broom of the System*, invece, i numerosi esempi sui giochi di parole si riferiscono alla relazione comunicativa tra i vari interlocutori: «[Mindy] coughs a deep little cough»⁴⁶¹, «“Stuff and bother,” says Mindy, or rather, “Stuth and bozzer”»⁴⁶², «He is a shy and sensitive person»⁴⁶³ tra *sensitive* – sensibile – e *sin* – peccato;

“Well then we're real unfortunately not going to be able to leave.” “That's fortunately of very little concern to me because I'm not going to be here because I'm leaving,” Lenore says.⁴⁶⁴

Essi sono inoltre legati all'identità di Lenore «“I'm Lenore Beadsman, but I guess I'm here to see Lenore Beadsman, too. She's my great-grandmother, and I»⁴⁶⁵, «I am Lenoreless»⁴⁶⁶, «very Lenorishly»⁴⁶⁷, «she felt in her marrow we would. She said “marrow”»⁴⁶⁸.

Ms. Beadsman, you're not one of those spunky girls, are you? One of those girls with spunk? My wife has spunk. Or rather she had spunk. Or rather she was my wife. Spunk is apt to make me uncontrollably ravenous.⁴⁶⁹

Nel testo ritroviamo inoltre esempi di antinomia, relativi agli indizi lasciati dalla nonna:

“Noxzema” on the can. The person's head was an explosion of squiggles of ink ... “The big killer question ... is supposed to be whether the barber shaves himself. I think that's why his head's exploded, here.” ... “If he does, he doesn't, and if he doesn't, he does.”⁴⁷⁰

⁴⁵⁸ Thomas Pynchon, *The Crying of Lot 49*, cit., p. 18.

⁴⁵⁹ Ivi, p. 128.

⁴⁶⁰ Ivi, p. 84.

⁴⁶¹ David Foster Wallace, *The Broom of the System*, cit., p. 13.

⁴⁶² Ivi, p. 15.

⁴⁶³ Ivi, p. 24.

⁴⁶⁴ Ivi, p. 26.

⁴⁶⁵ Ivi, p. 34.

⁴⁶⁶ Ivi, p. 46.

⁴⁶⁷ Ivi, p. 60.

⁴⁶⁸ Ivi, p. 60.

⁴⁶⁹ Ivi, p. 84.

⁴⁷⁰ Ivi, p. 45.

Infine, vi sono giochi di parole basati sull'assonanza: «Won't be an outlook, eventually. Only an inlook»⁴⁷¹, «A popcorn popper that popped popcorn»⁴⁷² «if you sheet on my bed, I will keel you» (tra *sheets* – lenzuola – e *shit* – cacare).

Blaphemous?” Clarice dies, looks at Lenore. “Blasphemous,” she says. Her eyes aren't all that bad, really, just unusually cheerful, as if she's got a joke she's not telling.

“Blissphemous,” says Mindy.

“Blossphemous.”

“Blousephemous.”

“Bluesphemous.”

“Boisterous.”

“Boisteronahalfshell.”

“Bucephalus.”

Barney Rubble.”

“Baba Yaga. ”

“Bolshevik.”

“Blaphemous!”⁴⁷³

E sillogismi:

“Syllogism?”

“Yeah,” Lenore said. “Like a tiny little argument.” ... “One. Obviously somebody has to win the lottery. Two. I am somebody. Three. Therefore obviously I have to win the lottery.”⁴⁷⁴

Inoltre il romanzo sottolinea come le parole, diversamente da quanto affermato dai postmodernisti, realizzino le cose, come atti illocutivi: «Some words have to be explicitly uttered, Lenore. Only by actually uttering certain words does one really do what one says. ‘Love’ is one of those words, performative words. Some words can literally make things real»⁴⁷⁵.

Ciò che Wallace vuole infatti mostrare è come il linguaggio non sia un sistema chiuso che produce il suo significato in un'autoriflessività senza fine, ma il romanzo

⁴⁷¹ David Foster Wallace, *The Broom of the System*, cit., p. 86.

⁴⁷² Ivi, p. 89.

⁴⁷³ Ivi, p. 14.

⁴⁷⁴ Ivi, p. 238.

⁴⁷⁵ Ivi, p. 241.

metafinzionale diviene un sistema aperto di comunicazione, un gioco brillante ed elaborato tra l'autore e il lettore:

Le parole, pronunciate sensatamente, non hanno soltanto una dimensione in superficie, ma anche una in profondità! Sicuramente, quando vengono pronunciate con senso, accade qualcosa di diverso da quello che accade quando vengono semplicemente pronunciate ... Posso dire che le parole hanno profondità; o che qualcosa accade dentro di me, nel mio intimo; oppure che hanno un'atmosfera.⁴⁷⁶

⁴⁷⁶ Ludwig Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, cit., pp. 204-205.

3.2 La crisi ontologica del personaggio

In *The Broom of the System*, Lenore si interroga autoriflessivamente sul linguaggio e sulla sua natura di personaggio finzionale: la scomparsa della nonna sviluppa le prime riflessioni sull'identità della giovane – dove il narratore si rivolge direttamente al suo lettore:

Well, now, just imagine how you'd feel if your great-grandmother-great it could really probably be argued in more than one sense of the word, which is to say the supplier of your name, the person under whose aegis you'd first experienced chocolate, books, swing sets, antinomies, pencil games, contract bridge, the Desert, the person in whose presence you'd first bled into your underwear ... the person through whose personal generosity and persuasiveness vis à vis certain fathers you'd been overseas, twice, albeit briefly, but still, your great-grandmother, who lived right near you—were just all of a sudden missing.⁴⁷⁷

Lenore si domanda infatti se è una persona reale che possiede legami con l'esterno o una mera creatura del suo autore, nata da un costrutto del linguaggio: «All that really exists of her life is what can be said about... exactly what's said about her... Nothing more at all. And same with me, seems like»⁴⁷⁸ o, ancora «to the extent that she understands herself it's having a literary sensibility»⁴⁷⁹.

She simply felt – at times, mind you, not all the time, but at sharp and distinct intuitive moments – as if she had no real existence, except for what she said and did and perceived and et cetera, and that these were, it seemed at such times, not really under her control.⁴⁸⁰

La sua identità è infatti legata ai problemi di volontà individuale: «She felt little enough control over her life as it was ... [it] would only localize and intensify feelings of helplessness, loss of individual efficacy of will»⁴⁸¹, alla difficoltà di ricoprire un ruolo all'interno delle relazioni sociali:

⁴⁷⁷ David Foster Wallace, *The Broom of the System*, cit., pp. 35-36.

⁴⁷⁸ Ivi, p. 119.

⁴⁷⁹ Ivi, p. 259.

⁴⁸⁰ Ivi, p. 66.

⁴⁸¹ Ivi, p. 64.

I articulated my inability to understand this feeling of lack of control. Surely we all dealt with and reconciled ourselves to a life many of whose features were out of our control. It was part of living in a world full of other people with other interests⁴⁸².

Inoltre, Lenore ha la sensazione di non avere il controllo sulle sue azioni: «An intuition that her own personal perceptions and actions and volitions were not under her control»⁴⁸³ e, per questo, si sente “usata”:

Determinism would be fine if she were able to feel that what determined her was something objective, impersonal, that she were just a tiny part of a large mechanism. If she didn't feel as though she were being used.⁴⁸⁴

Ma, soprattutto, viene ridotta a una funzione wittgensteniana: «As if what she did and said and perceived and thought were having some sort of ... function beyond herself»⁴⁸⁵, priva di un'esistenza reale:

She simply felt ... as if she had no real existence, except for what she said and did and perceived and et cetera, and that these were, it seemed at such times, not really under her control. There was nothing pure⁴⁸⁶.

L'ansia ontologica di Lenore è quindi causata dalle idee wittgensteniane, propagandate dalla nonna, sull'indipendenza del linguaggio:

She has, from what little I can gather, convinced Lenore that she is in possession of some words of tremendous power. No, really. Not things, or concepts. Words. The woman is apparently obsessed with words. I neither am nor wish to be entirely clear on the matter, but apparently she was some sort of phenomenon in college and won a place in graduate study at Cambridge, no small feat for a woman, in the twenties; but in any event, there she studied classics and philosophy and who knows what else under a mad crackpot genius named Wittgenstein, who believed that everything was words. Really. If your car would not start, it was apparently to be understood as a language problem. If you were unable to love, you were lost in language. Being constipated equalled being clogged with linguistic sediment. To me the whole thing smacks strongly of bullshit.⁴⁸⁷

⁴⁸² David Foster Wallace, *The Broom of the System*, cit., p. 65.

⁴⁸³ Ibid.

⁴⁸⁴ Ibid.

⁴⁸⁵ Ibid.

⁴⁸⁶ Ibid.

⁴⁸⁷ Ivi, p. 121.

Ed è legata all'ossessione per le parole:

[Lenore's] great-grandmother with Views ... has ... convinced Lenore that she is in possession of some words of tremendous power. No, really. Not things, or concepts. Words ... she studied classics and philosophy and who knows what else under a mad crackpot genius named Wittgenstein, who believed that everything was words. Really. If your car would not start, it was apparently to be understood as a language problem. If you were unable to love, you were lost in language. Being constipated equalled being clogged with linguistic sediment ... [she's] intimating that the book has some special significance for Lenore, but refusing to tell her what it is, "yet," or to show her the book, "yet." Words and a book and a belief that the world is words and Lenore's conviction that her own intimate personal world is only of, neither by nor for, her.⁴⁸⁸

Tali dubbi sull'esistenza si esplicitano nel dialogo con il suo psichiatra, il dottor Jay:

"Suppose Gramma tells me really convincingly that all that really exists of my life is what can be said about it ... Well see, it seems like it's not really like a life that's told, not lived; it's just that the living is the telling, that there's nothing going on with me that isn't either told or tellable, and if so, what's the difference, why live at all? ... If there's nothing about me but what can be said about me, what separates me from this lady in this story Rick got who eats junk food and gains weight and squashes her child in her sleep? She's exactly what's said about her, right? Nothing more at all. And same with me, seems like. Gramma says she's going to show me how a life is words and nothing else. Gramma says words can kill and create. Everything ... And see, the thing is, if she can do all this to me with words, if she can make me feel this way, and perceive my life as screwed way up and not hung together, and question whether I'm really even me, if there is a me, crazy as that sounds, if she can do all that just by talking to me, with just words, then what does that say about words? JAY: "... she said, using words" ... Which is why it sometimes just drives me nuts that Rick wants to talk all the time. Talk talk talk. Tell tell tell. At least when he tells me stories, it's up-front and clear what's story and what isn't, right?⁴⁸⁹

E ancora: «Words and a book and a belief that the world is words and Lenore's conviction that her own intimate personal world is only of, neither by nor for, her. Something is not right»⁴⁹⁰. Questo sentimento di Lenore di sentirsi "guidata", di qualcuno che tiene le fila della sua vita, ricorda altresì un passo di Wittgenstein:

⁴⁸⁸ David Foster Wallace, *The Broom of the System*, cit., p. 71.

⁴⁸⁹ Ivi, pp. 98-109.

⁴⁹⁰ Ivi, p. 121.

Mentre mi lascio guidare, tutto è molto semplice, non noto nulla di *particolare*; ma dopo, quando mi chiedo cosa è accaduto allora, sembra che sia stato qualcosa di indescrivibile. *Dopo*, nessuna descrizione mi soddisfa. Io posso, per così dire, non credere di aver semplicemente guardato, fatto questa faccia, tirato la linea. Ma non *ricordo* qualcos'altro? No, eppure mi semba che qualcos'altro debba esserci stato; e, precisamente, quando dico tra me e me «*guidare*», «*influsso*» e cose simili. «Perché è fuori dubbio che sono stato *guidato!*», dico a me stesso. – Solo allora si fa strada l'idea di quell'etereo, inafferrabile influsso.⁴⁹¹

Lo statuto e l'instabilità ontologica del personaggio finzionale riguardano anche altri protagonisti di romanzi postmodernisti. Ad esempio, in *The Real Life of Sebastian Knight* di Nabokov, non si sa se Sebastian, il protagonista a cui è dedicata l'omonima biografia, sia veramente esistito o meno, o se sia solo un personaggio inventato proprio come il protagonista della biografia fittizia di secondo livello che si accingeva a scrivere:

Sebastian's mask clings to my face, the likeness will not be washed off. I am Sebastian, or Sebastian is I, or perhaps we both are someone whom neither of us knows.⁴⁹²

In *Lolita* vengono messe in dubbio sia la reale esistenza di Quilty, se sia stato creato dalla mente dello stesso Humbert per rivolgere a qualcun'altro la responsabilità delle proprie azioni: «I rolled over him. We rolled over me. They rolled over him. We rolled over us»⁴⁹³, sia quella dello stesso Humbert che, rivolgendosi ai suoi lettori, riduce la sua esistenza a quella di un personaggio di un romanzo: «Please, reader: ... imagine me; I shall not exist if you do not imagine me»⁴⁹⁴.

O, ancora, in *Pale Fire*, l'incertezza ontologica ricade su Kinbote e si ipotizza che il narratore sia il poeta stesso che usa un alter ego per raccontare una storia inventata:

I may pander to the simple tastes of theatrical critics and cook up a stage play, an old-fashioned melodrama with three principles: a lunatic who intends to kill an imaginary king, another lunatic who imagines himself to be that king, and a distinguished old poet who stumbles by chance into the line of fire, and perishes in the clash between the two figments.⁴⁹⁵

⁴⁹¹ Ludwig Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, cit., p. 96.

⁴⁹² Vladimir Nabokov, *The Real Life of Sebastian Knight*, cit., p. 173.

⁴⁹³ Vladimir Nabokov, *Lolita*, Penguin Classic, London 2000, p. 299.

⁴⁹⁴ Ivi, pp. 129.

⁴⁹⁵ Vladimir Nabokov, *Pale Fire*, cit., p. 236.

In *Crying of the Lot 49* di Pynchon, Oedipa Maas «seeking hopelessly to fill the void»⁴⁹⁶, cerca di comprendere la sua vera natura:

What did she so desire to escape from? Such a captive maiden, having plenty of time to think, soon realizes that her tower, its height and architecture, are like her ego only incidental: that what really keeps her where she is is magic, anonymous and malignant, visited on her from outside and for no reason at all.⁴⁹⁷

Mentre il marito, Mucho Maas, pensa di non possedere una vera identità, ma che essa sia proiettata e influenzata dagli individui che egli incontra lungo il suo cammino:

He [Mucho Maas] could still never accept the way each owner, each shadow, filed in only to exchange a dented, malfunctioning version of himself for another, just as futureless, automotive projection of somebody else's life.⁴⁹⁸

McCaffery afferma pertanto che gli scrittori autoriflessivi:

tend to treat ironically the attempts of their characters to settle on secure systems and truths. As a result, we observe their characters continually seeking answers and assurances, creating their own systems, and then becoming imprisoned within them, finally claiming that they can't go on in such a world and then going on anyway.⁴⁹⁹

Questi personaggi, infatti, raramente riescono a cambiare lo stato degli eventi in cui si trovano – irrimediabilmente – coinvolti. Essi perdono progressivamente la fiducia nell'abilità artistica e personale di modificare il loro mondo. Nel frattempo, continuano a produrre discorsi fittizi che permettono loro di continuare ad esistere, a intrattenere un rapporto con il lettore che li legittimi in quanto esseri dotati di pensiero e parole.

Proprio come un personaggio finzionale, Lenore ha la sensazione che ogni sua azione o pensiero abbia «some sort of... function beyond herself ... as if she had no real existence, except for what she said and did and perceived and et cetera, and that these were ... not really under her control»⁵⁰⁰ e che, di conseguenza, «any telling

⁴⁹⁶ Thomas Pynchon, *The Crying of Lot 49*, cit., p. 13.

⁴⁹⁷ Ivi, p. 14.

⁴⁹⁸ Ivi, p. 9.

⁴⁹⁹ Larry McCaffery, *The Metafictional Muse: The Works of Robert Coover, Donald Barthelme, and William H. Gass*, cit., p. 14.

⁵⁰⁰ David Foster Wallace, *The Broom of the System*, cit., p. 66.

automatically becomes a kind of system, that controls everybody involved»⁵⁰¹. Lenore è controllata e pervasa dal linguaggio. Ma non solo. Anche la Gramma che, con la sua scomparsa e gli indizi – tra cui il disegno di una testa esplosa – che dissemina sul suo cammino, muove le fila della nipote e aumenta la sua crisi di «disorientation and identity-confusion»⁵⁰². Innanzitutto le due donne condividono lo stesso nome:

Chiamiamo «nome» cose *molto differenti*: la parola «nome» caratterizza molti modi differenti, tra loro variamente imparentati, di usare una parola ... Il denominare appare come una *strana* connessione di una parola con un oggetto.⁵⁰³

Il problema identitario di Lenore è dunque causato anche da questa scissione significante-significato in quanto il nome è legato non solo alla sua persona ma anche alla nonna. La ricerca della parente scomparsa è anche il motore della ricerca della propria identità: Lenore sembra vivere una vita che non le appartiene, tra un lavoro come centralinista che è al di sotto delle sue potenzialità intellettive, e una relazione passiva e unilaterale con un uomo, Rick Vigorous, che non riesce a soddisfare le sue necessità, né a penetrare nella sua “membrana”. Lenore appare così confusa, non riesce a dare una definizione ostensiva⁵⁰⁴, un significato, una funzione – in senso wittgensteiniano del termine – alla sua vita, soprattutto perché sente che sua nonna ha già deciso per lei. In senso derridiano, con la scomparsa della nonna viene rimosso l’elemento “altro” attraverso cui si definisce la ragazza ed è anche l’occasione per rimpossessarsi del proprio nome e identità. Mentre la scelta della Gramma di allontanarsi dalla casa di riposo in cui ormai risiede da anni è causata anche, in termini wittgensteiniani, della mancanza di una funzione – «She feels useless... as if she had no function, over there, in the nursing home»⁵⁰⁵ – e, di conseguenza, della mancanza di significato «a life without use is a life without meaning»⁵⁰⁶. In questo senso scomparire, per Gramma, è l’unico modo per riacquisire una funzione e innescare in Lenore la ricerca della propria identità e farle capire che la propria vita non dipende da un referente esterno ma dal gioco del linguaggio wittgensteiniano in cui il significato si

⁵⁰¹ David Foster Wallace, *The Broom of the System*, cit., p. 122.

⁵⁰² Ivi, p. 61.

⁵⁰³ Ludwig Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, cit., p. 30.

⁵⁰⁴ Ivi, p. 25.

⁵⁰⁵ David Foster Wallace, *The Broom of the System*, cit., p. 15.

⁵⁰⁶ Ivi, p. 10.

ottiene attraverso una interazione funzionale con gli altri elementi presenti nel sistema⁵⁰⁷.

Lenore has you believing, with your complicity, circumstantially speaking, that you're not really real, or that you're only real insofar as you're told about, so that to the extent that you're real you're controlled, and thus not in control, so that you're more like a sort of character than a person, really—and of course Lenore would say the two are the same, now, wouldn't she?"⁵⁰⁸

Un altro esempio della non relazione tra il significante/significato è il Great Ohio Desert, un territorio desolato di sabbia nera. Il governatore dell'Ohio, Raymond Zusats, afferma che il deserto è stato progettato come un «point of savage reference for the good people of Ohio. A place of fear and love. A blasted region ... An another for Ohio's self»⁵⁰⁹. Inoltre, per far riferimento a questo territorio, i personaggi usano il suo acronimo *God*, quasi a rappresentare un attacco ironico alla teoria derridiana basata sul legame referente-significato. Infatti l'alterità e l'Altro postmodernista viene emblematicamente rappresentato da questo luogo vuoto in cui riflettere e trovare la propria essenza:

Gentlemen, a desert. A point of savage reference for the good people of Ohio. A place to fear and love. A blasted region. Something to remind us of what we hewed out of. A place without malls. An Other for Ohio's Self. Cacti and scorpions and the sun beating down. Desolation. A place for people to wander alone. To reflect. Away from everything. Gentlemen, a desert.⁵¹⁰

Se solitamente i nomi vengono legati all'idea dell'essenza dell'oggetto che nominano e, in particolar modo, quelli propri dovrebbero “significare” le persone stesse, Wittgenstein capovolge nelle *Ricerche filosofiche* tale convinzione, in quanto un nome, seppur proprio, non “significa” una persona: se fosse così infatti, quando il portatore cessa di esistere, il suo nome dovrebbe essere svuotato del suo significato ma, al contrario, si continua a usare lo stesso lemma⁵¹¹.

⁵⁰⁷ Ludwig Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, cit., p. 14.

⁵⁰⁸ David Foster Wallace, *The Broom of the System*, cit., p. 213.

⁵⁰⁹ Ivi, p. 54.

⁵¹⁰ Ivi, p. 54.

⁵¹¹ Ludwig Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, cit., p. 20.

Se però «Nothung» (la spada di Sigfrido) è il nome di un oggetto, quando Nothung è in pezzi questo oggetto non c'è più; e poiché in tal caso al nome non corrisponderebbe alcun oggetto, il nome non avrebbe alcun significato ... e la proposizione sarebbe un non-senso. Ma ha un senso; dunque alle parole di cui è costituita deve pur sempre corrispondere qualcosa ... Queste parole saranno chiamate a ragione nomi veri e propri ... Se il signor N. N. muore si dice che è morto il portatore del nome, non il significato del nome. E sarebbe insensato parlare in questo modo, perché se il nome cessasse di avere un significato, non avrebbe senso dire: «Il signor N. N. è morto».⁵¹²

Un altro esempio ci viene dato dal fittizio Olaf Blentner, un fantomatico pioniere dell'ansia igienista, attraverso le cui teorie lo psichiatra Dr Jay tenta di separare Lenore e Rick. Lo psichiatra infatti in un dialogo con Mrs Yingst afferma la possibilità, attraverso il linguaggio, di creare una persona e farla diventare reale attraverso l'uso del nome: «There can be a Blentner if you want there to be, if need there to be». E aggiunge: «make up something and attach a name to it»⁵¹³. Il fatto, quindi, che non esista nessun Blentner è irrilevante, ma tale nome è comunque presente nel gioco linguistico tra il Dr Jay e i suoi pazienti. Proprio come Lenore che, dopo la scomparsa della nonna, capisce che il suo nome non significa nulla in sé o in rapporto con il mondo esterno ma all'interno del sistema di relazioni del linguaggio.

Inoltre, la scelta dei nomi da parte di Wallace non è casuale: il personaggio della nonna di Lenore, come ricorda D.T. Max, è stato modellato su una persona realmente esistita, Alice Ambrose, una professoressa dello Smith College, una delle allieve di Wittgenstein, e il suo nome ricorda la santa Ambrose delle *Confessioni* agostiniane, in cui incarna una santa la cui immagine è associata a una lettura silente. Inoltre le *Ricerche* si aprono proprio con una citazione di sant'Agostino, in cui si evince come le parole possiedano dei significati e, al tempo stesso, i significati siano associati alle parole:

Quando nominavano qualche oggetto, e, proferendo quella voce, facevano un gesto verso qualcosa, li osservavo, e ritenevo che la cosa si chiamasse con il nome che proferivano quando volevano indicarla ... Così, udendo spesso le stesse parole ricorrere, al posto appropriato, in proposizioni differenti, mi rendevo conto, a poco a poco, di quali cose fossero i segni, e, avendo insegnato alla lingua a pronunziarle, esprimevo ormai con esse la mia volontà.⁵¹⁴

⁵¹² Ludwig Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, cit., pp. 31-32.

⁵¹³ David Foster Wallace, *The Broom of the System*, cit., p. 311.

⁵¹⁴ Agostino, *Confessioni*, I, 8 in Ludwig Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, cit., p. 9.

Il suo secondo nome, Stone-cipher, suggerisce inoltre un messaggio elusivo e segreto inciso nella pietra: un *cipher* è un codice, talvolta alfanumerico, che può essere decifrato soltanto da coloro che conoscono le regole del gioco. Compito della protagonista è infatti decifrare gli indizi lasciati dalla nonna e dall'autore per comprendere la sua identità e la sua funzione all'interno del testo. Anche la scelta del nome del suo compagno, Rick Vigorious, è prettamente postmodernista. Se l'abbreviazione di Richard in Rick richiama i suoi genitali, l'uso dell'ossimorico Vigourious mette in luce le sue scarse capacità di amante e, come ricordato più volte nel romanzo, la sua incapacità a penetrare la "membrana" di Lenore. Come per Lenore, anche per Rick, un «man of letters»⁵¹⁵, le parole sono importanti: egli è solito narrare delle storie per rielaborare la realtà della sua relazione e per cercare di sopperire alla sua incapacità sessuale, appagando perlomeno il desiderio di Lenore di ascoltare racconti: «Rick wants to talk all the time. Talk talk talk. Tell tell tell»⁵¹⁶. Ogni racconto metanarrativo infatti fa riferimento al loro rapporto, come ad esempio quello della storia tra un uomo disilluso dall'amore e una donna che ha un legame particolare con la famiglia e con un piccolo essere – una raganella – che si rifugia nel suo collo. L'uso delle parole da parte di Rick, lungi dall'essere il gioco wittgensteiniano di comunicazione tra due individui alla ricerca di un significato, è un mero strumento univoco di controllo della realtà e, soprattutto, di Lenore. Quest'ultima è infatti per lui «the object of his adoration and the complete reference and telos of his whole life ... an object and reference are intrinsically and eternally Other»⁵¹⁷. Attraverso la scrittura e la scelta degli pseudonimi dei suoi personaggi (ad esempio *Fieldbinder*, qualcuno che *binds*-controlla il *field*-mondo della narrazione, sostituendolo a quello reale), egli vuole controllare il significato, oggettivando i suoi personaggi: «any telling automatically becomes a kinds of system that controls everybody involved»⁵¹⁸. In particolar modo, quando Rick parla di Lenore la tratta come un essere inanimato, un oggetto di sua proprietà: «R.V. sat there in that plane ... and just flat out and told me you were *his* ... Like you were his car, or a TV»⁵¹⁹. Infatti si chiede non chi è ma "cosa" è: «Then who is this girl who owns me, whom *I love*? I refuse to ask or answer who she is. *What is she?*»⁵²⁰

⁵¹⁵ David Foster Wallace, *The Broom of the System*, cit., p. 356.

⁵¹⁶ Ivi, p. 353.

⁵¹⁷ Ivi, p. 347.

⁵¹⁸ Ivi, p. 122.

⁵¹⁹ Ivi, p. 405.

⁵²⁰ Ivi, p. 58.

My inability to be truly inside of and surrounded by Lenore Beadsman arouses in me the purely natural reactive desire to have her inside of and contained by me. I am possessive. I want to own her, sometimes. And this of course does not sit well with a girl thoroughly frightened of the possibility that she does not own herself.⁵²¹

Rick, pertanto, mostra Lenore come un oggetto in mezzo ad altri oggetti:

Lenore Beadsman was in possession of the following items. One of two square bedrooms with polished wood floors and inoperative fireplaces on the third floor of an enormous gray house belonging to a Cleveland oral surgeon, in East Corinth. Three large windows, two facing west, all so clean they squeaked, only one open, because only one had a screen...⁵²²

Ma, nonostante egli voglia ridurla a un oggetto subordinato alla sua volontà, il suo centro, riscrivendo lei e la sua vita con i suoi racconti, essa rimarrà sempre altro da sé: «I cannot possibly satisfy you. We cannot unite. The Screen Door of Union is for me unenterable. All I can do is flail frantically at your outside. Only at your outside»⁵²³.

Questa oggettivazione di un essere umano, questo enigma erotico dell'uomo nasce dall'intenzione di Wallace di parodiare altri celebri ritratti di "signora" presenti in vari romanzi postmoderni. Lenore indossa «uniform of white cotton dress and black Converse hightop sneakers» e viene descritta come «an unanalyzable and troubling constant» che «works in neurosis like a whaler in scrimshaw»⁵²⁴. Ad esempio, si può citare il celebre *Lolita* di Nabokov, dove il narratore, proprio come Rick, rielabora il mondo che lo circonda attraverso l'uso di parole ed espressioni. Infatti il racconto è narrato esclusivamente da Humbert, mentre gli altri personaggi non hanno la facoltà di parola, o meglio, le loro parole non sono dirette ma anch'esse filtrate dalla soggettività del narratore: egli rielabora con parole sue l'universo della ragazza per volgere la storia a suo favore. Mostra infatti una ragazza già corrotta, che usa un linguaggio volgare e poco raffinato: Lolita viene descritta come il prodotto della società consumistica americana. Il narratore rivela di essere un mostro, ma il lettore, grazie all'uso del linguaggio, non lo considera come tale: nell'universo narrativo di Humbert non è lui il "colpevole" ma è la ragazza che desidera la relazione fra i due. La sua posizione si è

⁵²¹ David Foster Wallace, *The Broom of the System*, cit., p. 70.

⁵²² Ivi, p. 89.

⁵²³ Ivi, p. 345.

⁵²⁴ Ivi, p. 55.

rovesciata: da aguzzino a vittima: «I am going to tell you something very strange: it was she who seduced me»⁵²⁵.

In particolar modo è evidente come il corpo di Lolita, la sua personalità e il suo modo di parlare siano mediati dalla memoria e commentati dal punto di vista di Humbert. La ragazza viene descritta come una ragazzina volgare, ironica e con senso dell'umorismo, ridotta prima a souvenir e poi a un cliché:

Main character: Humbert the Hummer. Time: Sunday morning in June. Place: sunlit living room. Props: old, candy-striped davenport, magazines, phonograph, Mexican knickknacks ... and mementoes, among these Dolores, were all over the place). She wore that day a pretty print dress that I had seen on her once before, ample in the skirt, tight in the bodice, short-sleeved, pink, checkered with darker pink, and, to complete the colour scheme, she had painted her lips and was holding in her hollowed hands a beautiful, banal, Eden-red apple.⁵²⁶

Ma, mentre la narrazione in *Lolita* è interamente affidata a Humbert Humbert, il controllo di Lenore da parte di Rick viene messo in crisi da un altro personaggio, Andrew “Wang-Dang” Lang (il cui nome, come quello del suo antagonista, presenta forti ed espliciti richiami sessuali ma, allo stesso tempo il suo secondo nome, Sealander, sta ad indicare – come si vedrà più avanti – la sua capacità di congiungere due estremi opposti come il mare e la terra ferma, l'uomo con la donna, il sé e l'altro): un episodio su tutti, degno di nota, è quando Rick va nel bagno di un club, il Flange, per vedere se le sue iniziali sono rimaste ancora incise sulla porta. Come la sua “pe(n)na” fallisce nel riscrivere la sua vita e la sua storia con Lenore, così vedrà rimpiazzate le proprie iniziali con quelle di Lang: «instead o fan R.V., a deep, wickedly sharp set of W.D.L., long since filled with a violet pen»⁵²⁷. Ciò si riflette anche nei suoi sogni:

[Rick's dream] As the initials go down, hands and hair begin to protrude from the page; breasts swell, a tummy heaves, knees rise and part, feet stroke demurely at the edges of the page. Lang works his pen. Lenore emerges from the page and circles the room.⁵²⁸

Ritornando al rapporto tra Rick e Lenore, l'uomo osserva la ragazza mentre dorme e rafforza la sua percezione di oggetto-parola: «Lying on her side, defined by the swell of

⁵²⁵ Vladimir Nabokov, *Lolita*, cit., p. 132.

⁵²⁶ Ivi, pp. 57-58.

⁵²⁷ David Foster Wallace, *The Broom of the System*, cit., p. 232.

⁵²⁸ Ivi, p. 274.

a breast and the curve of a hip, she is an S... she becomes variously a question mark, a comma, a parenthesis... spread out before him, open wet, completely and rarely vulnerable... she is a V»⁵²⁹. Infatti Rick, mentre sono a letto, racconta storie di cui Lenore è solo ascoltatrice passiva, senza una vera relazione che si instaura invece tra Lang e Lenore, ritratti sdraiati e chiusi in teneri abbracci.

Questa “vittoria” finale di Lang nei confronti del suo alter ego viene anticipata da alcuni elementi metafinzionali che Wallace dissemina nel testo fin dall’inizio, vari indizi e coincidenze che il lettore deve mettere insieme per conferire una struttura, un ordine, un significato al romanzo: la nonna di Lenore dapprima riesce ad elaborare una formula per migliorare le capacità verbali e linguistiche di un individuo e poi svanisce nel nulla; il padre di Lenore chiede a Rick di comporre tre “product information packages” e di trovare qualcuno che sia in grado di aiutarlo e che abbia familiarità con la lingua e i costumi degli abitanti dell’isola di Corfù e di accompagnare Lenore ad Amherst per far visita al fratello. Una volta ad Amherst, Rick incontra per caso Lang che, sempre per un caso “fortuito”, sta cercando lavoro e possiede le competenze necessarie per aiutarlo a realizzare il lavoro; non meno importante, il padre di Lang ha costruito il God, il deserto simbolo solipsistico per eccellenza.

Come il romanzo wallaciano, anche l’universo narrativo di Oedipa riflette sia un’incertezza epistemologica che un’instabilità ontologica. La protagonista cerca di mettere insieme i vari tasselli e frammenti di discorso in cui si imbatte, ma l’insicurezza epistemologica legata all’inadeguatezza dei propri strumenti critici ed interpretativi la spinge a dubitare della natura della realtà di cui è testimone, accessibile esclusivamente attraverso ambigui geroglifici e testi manipolati, come se “logically” «there were revelation in progress alla round her ... no suspicion at all that it might have something to tell her»⁵³⁰. Infatti: «As things developed, she was to have all manners of revelations. Hardly about Pierce Inverarity, or herself; but about what remained yet had somehow, before this stayed away»⁵³¹.

Di conseguenza, nonostante gli sforzi di Oedipa di mettere insieme i vari tasselli del puzzle, il lettore, come la protagonista, non riesce a comprendere se esista una reale conclusione che possa risolvere il mistero del Tristero, se sia solo un complesso scherzo architettato da Pierce, o il frutto della sua paranoia, o ancora il tentativo di voler ad ogni

⁵²⁹ David Foster Wallace, *The Broom of the System*, cit., p. 235.

⁵³⁰ Thomas Pynchon, *The Crying of Lot 49*, cit., p. 31.

⁵³¹ Ivi, p. 13.

modo trovare un disegno celato tra le pieghe della realtà, lasciando il testo aperto a numerose interpretazioni:

Trystero. The word hung in the air as the act ended and all lights were for a moment cut; hung in the darkn to puzzle Oedipa Maas, but not yet to exert the power over her it was to.⁵³²

E aggiunge:

You can put together clues, develop a thesis, or several, about why characters reacted to the Trystero possibility the way they did, why the assassins came on, why the black costumes. You could waste your life that way and never touch the truth.⁵³³

Infatti la donna, come il lettore, non è in grado di scoprire la reale natura del Tristero, in quanto non riesce ad accertare lo statuto ontologico degli indizi in cui si imbatte: la veridicità dei dati raccolti non è verificabile, tali dati rimandano a loro volta ad altre piste e altri indizi, in un labirintico accumularsi di segni e testi che, anziché svelare il mistero, lo infittiscono: «She walked in on soft, elegant chaos, an impression of emanations, mutually interfering, from the sub-antennas of everybody's exposed nerve endings»⁵³⁴. Proprio come i dubbi legati alla sua esistenza: «At some point she went into the bathroom, tried to find her image in the mirror and couldn't. She had a moment of nearly pure terror»⁵³⁵.

⁵³² Thomas Pynchon, *The Crying of Lot 49*, cit., p. 55.

⁵³³ Ivi, p. 59.

⁵³⁴ Ivi, p. 56.

⁵³⁵ Ivi, p. 29.

3.3 L'entropia pynchoniana

Pynchon prende in prestito il concetto di entropia dalla seconda legge della termodinamica, che descrive il caos molecolare prodotto dal surriscaldamento e dalla successiva stasi delle particelle e che si figura come una funzione di stato che misura il grado di disordine e inefficienza in un sistema chiuso. È un concetto che lo scrittore utilizza metaforicamente per descrivere tanto «il disordine della lingua derivato dal collasso per esaurimento»⁵³⁶ quanto il paesaggio geografico e culturale rappresentato nella sua narrativa. In *Crying of Lot 49*, tale concetto viene esemplificato da “Maxwell’s Demon”:

The word [entropy]bothered him as much as “Trystero” bothered Oedipa ... She did gather that there were two distinct kinds of this entropy. One having to do with heat-engines, the other to do with communication ... The two fields were entirely unconnected, except at one point: Maxwell’s demon. As the Demon sat and sorted his molecules into hot and cold, the system was said to lose entropy. But somehow the loss was offset by the information the Demon gained about what molecules were where. Communication is the key ... Entropy is a figure of speech then ... The Demon makes the metaphor not only verbally graceful, but also objectively true.⁵³⁷

Per Pynchon questo concetto della scienza e della fisica quantistica è una metafora dell’esistenza, citato per la prima volta in un suo racconto, dal titolo omonimo, *Entropy*. La storia si sviluppa su due piani differenti, proprio come i protagonisti, divisi in due gruppi, che vivono su due piani del medesimo edificio: il primo rappresenta l’aumento di entropia, un sistema aperto agli scambi; il secondo, di converso, un sistema chiuso costituito da una coppia che accudisce una piccola coltivazione all’interno di un appartamento completamente sigillato. Anch’esso però non riuscirà a combattere l’avanzata instancabile dell’aumento entropico, in quanto entrambi i gruppi andranno incontro al caos. In Pynchon il concetto di entropia si evolve e si riferisce soprattutto al tema del collasso della comunicazione e costituisce un filo comune alla sua opera, un’isotopia narrativa. Le opere di entrambi gli autori descrivono la nuova entropia

⁵³⁶ Daniela Daniele, *Città senza mappa. Paesaggi urbani e racconto postmoderno in America*, Edizioni dell’Orso, Alessandria 1994 p. 8.

⁵³⁷ Thomas Pynchon, *The Crying of Lot 49*, cit., pp. 78-79.

prodotta dalla sovrabbondanza di immagini, codici ed istituzioni burocratiche che ricoprono lo spazio postmoderno trasformandolo in una “linguistic wilderness”, un territorio selvaggio proprio in quanto iper-segnico, e perciò incomprensibile

Pynchon intravede una “omologazione” in cui tutte le particelle sono identiche e indistinguibili nella società di massa postmoderna, nella quale il caos di superficie provoca una condizione di immobilismo (ovvero di legittimazione dello status quo). Nei suoi romanzi, pertanto, il caos, il movimento disordinato non è sempre sinonimo di libertà o creatività. Al contrario, la confusione è foriera di una successiva condizione di stagnazione culturale e sociale. Se si leggono le prime due pagine di *The Crying of Lot 49*, si noterà come sia affollato di oggetti, pezzi musicali, televisione, nomi di cibi e bevande che si inseguono nella pagina, per poi giungere infine a una paralisi semantica per eccesso di informazione, ad un «fat deckful of days which seemed ... more or less identical»⁵³⁸, ovvero alla noiosa routine di un città qualunque, un incantesimo in cui Oedipa è prigioniera. La chiusura dello spazio postmoderno si riflette in un linguaggio claustrofobico, divenuto ormai incapace di rapportarsi col mondo:

“You don’t understand ... You guys, you’re like Puritans are about the Bible. So hung up with words, words ... In here. That’s what I’m for. To give the spirit flesh. The words, who cares? They’re rote noises to hold line bashes with, to get past the bone barriers around a actor’s memory, right? But the reality is in this head. Mine. I’m the projector at the planetarium, all the closed little universe visible in the circle of that stage is coming out of my mouth, eyes, sometimes other orifices also”.⁵³⁹

Il linguaggio, infatti, non è più in grado di svelare la verità:

She too might not to be left with only compiled memories of clues, announcements, intimations, but never the central truth itself ... which must always blaze out , destroying its own message irreversibly, leaving an over-exposed blank when the ordinary world came back.⁵⁴⁰

Diversamente da Pynchon, però, Wallace usa tale concetto in maniera wittgensteiniana considerando la dinamica sé/altro come una dialettica tra interno/esterno, legando la scienza di sistemi aperti e chiusi con i temi di identità,

⁵³⁸ Thomas Pynchon, *The Crying of Lot 49*, cit., p. 6.

⁵³⁹ Ivi, p. 58.

⁵⁴⁰ Ivi, p. 71.

comunità e significazione. Come abbiamo visto, infatti, Rick è intrappolato e alienato in una dinamica sé/altro da cui non riesce a fuggire e a causa della quale, come per altri personaggi del romanzo, non riesce ad avere una reale “connessione” con gli altri, né a trovare un proprio posto nel mondo.

Rick, infatti, continua il racconto dei suoi ricordi come se fosse su un palcoscenico e si guardasse dall'esterno, in una sorta di “split of identity” freudiano causato dalla profonda frustrazione che prova sia per la sua vita pubblica – il lavoro – che per quella privata – nel relazionarsi con l'altro sesso: «I see me looking for Lenore ... I see me, at night, in my bed, ... I see me squirming in my chair ... Finally I see me, fed up with the whole business, unable to concentrate on my lack of work at the firm»⁵⁴¹. Anche qui, il piano del reale collide con quello finzionale: «I see me lurking one day like a ridiculous furtive spying child behind a marble pillar»⁵⁴². Rick parla a se stesso («I sure didn't look forty-two. How sweet»⁵⁴³) o con il lettore («Could we talk about something else? Why for instance did I see Dr. Jay?»⁵⁴⁴), fino a trovarsi «with the beak and claws of the True»⁵⁴⁵.

Un altro esempio ci viene offerto dal fratello di Lenore, LaVance “the Antichrist”, che modifica il suo nome, come anche quello del telefono – linfonodo – per tagliare i rapporti con i suoi genitori: «Stoney is everybody's name ... but as the Antichrist I just am»⁵⁴⁶. In questo modo, abbandonando il nome dato dai genitori, riconosce se stesso come individuo isolato e non come membro di una famiglia. «Ma in quel giuoco hanno significato anche i nomi che non sono *mai* stati impiegati per un utensile?»⁵⁴⁷:

E l'essenziale è vedere che, quando udiamo una parola, alla nostra mente può presentarsi la stessa cosa, e tuttavia la sua applicazione può essere diversa. Allora si ha lo stesso significato entrambe le volte? Credo che diremo di no ... Ora è evidente che per questo riconosciamo due tipi di criteri: da un lato l'immagine (di qualunque tipo essa sia) che gli si presenta alla mente in un momento qualsiasi; dall'altro l'applicazione – nel corso del tempo – che egli fa della rappresentazione.⁵⁴⁸

⁵⁴¹ David Foster Wallace, *The Broom of the System*, cit., p. 60.

⁵⁴² Ibid.

⁵⁴³ Ivi, p. 64.

⁵⁴⁴ Ivi, p. 65.

⁵⁴⁵ Ivi, p. 178.

⁵⁴⁶ Ivi, p. 213.

⁵⁴⁷ Ludwig Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, cit., p. 32.

⁵⁴⁸ Ivi, pp. 76-77.

Questo richiama un altro concetto della teoria di Wittgenstein presente in *Ricerche filosofiche*, cioè la “somiglianza di famiglia”.

Invece di mostrare quello che è comune a tutto ciò che chiamiamo linguaggio, io dico che questi fenomeni non hanno affatto in comune qualcosa, in base al quale impieghiamo per tutti la stessa parola, – ma che sono imparentati l’uno con l’altro in molti modi differenti. E grazie a questa parentela, o a queste parentele, li chiamiamo tutti «linguaggi» ... Non posso caratterizzare queste somiglianze meglio che con l’espressione «somiglianze di famiglia»; infatti le varie somiglianze che sussistono tra i membri di una famiglia si sovrappongono e s’incrociano allo stesso modo: corporatura, tratti del volto, colore degli occhi, modo di camminare, temperamento, etc. E dirò: i giuochi formano una famiglia.⁵⁴⁹

Il filosofo, abbandonando l’idea che ogni concetto abbia un’“essenza”, o sia caratterizzato da un insieme di proprietà necessarie e sufficienti a definire l’appartenenza a un concetto, analizza le differenze tra le proprietà dei vari casi in cui viene utilizzato il concetto di “gioco”. Egli infatti afferma che i giochi linguistici, proprio come le varie somiglianze che sussistono tra i vari membri di una famiglia, possiedono una rete complicata di analogie che si sovrappongono e si incrociano a vicenda ma non un fisso, né determinato minimo comun denominatore. L’identità di Lenore infatti – come personaggio e come costruito linguistico – è intrappolata nel gioco di somiglianze con la sua famiglia (ricordiamo la non unicità del suo nome, l’influenza che la Gramma ha su di lei...) di cui vuole però liberarsi, in quanto tenta di allontanarsi dal padre, dal fratello e soprattutto dalla madre (che è ricoverata da anni in un ospedale psichiatrico nel Wisconsin), per trovare altrove una propria individualità.

Uno degli esempi più emblematici, satirici – nonché divertenti – mostrati da Wallace nel romanzo è la descrizione di una terapia di famiglia che interessa la sorella di Lenore, Clarice. Questo rituale si basa sul mascheramento – ogni maschera è la fedele riproduzione del loro viso reale – di ogni suo membro, ed essi devono ricostruire i loro problemi davanti a uno schermo televisivo sul quale viene proiettato il nastro registrato di un pubblico. In questa “farsa” ogni membro concepisce se stesso «more as members of the family than as real people who were special individual people»⁵⁵⁰. Essi guardano cioè al di fuori di loro stessi, come fa Lenore, per cercare la loro identità, «attaching themselves to things in the world, extrafamiliar objects and pursuits»⁵⁵¹, ma che porta

⁵⁴⁹ Ludwig Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, cit., pp. 46-47.

⁵⁵⁰ David Foster Wallace, *The Broom of the System*, cit., p. 167.

⁵⁵¹ Ivi, p. 169.

inesorabilmente alla riduzione del significato agli oggetti e all'oggettivazione – «things couldn't be people, not even people they belonged to»⁵⁵² – e si conclude con un vuoto solipsismo: «[see] deeply into the empty eyeholes of their own faces»⁵⁵³:

Clarice distributed masks. There was a Clarice-mask for Clarice, an Alvin-mask for Alvin, a Stonecipher-mask for Stonecipher, a Spatula-mask for Spatula. The masks were very good and very lifelike ... The audience-disc was inserted, and on the huge television screen there appeared a view, as that from a stage, of rows of theater seats, being filled by people dressed to the nines, with programs. As the house filled up on the screen, Clarice got masks on the children. Life-size cardboard cut-outs of Alvin, Clarice, Stoney, and Spatula were positioned on either side of the television, so as to form part of the audience ... More as members of the family than as real people who were special individual people. All they thought about was the family, and all they thought of themselves as was family-parts ... each family member felt a strong and secure sense of identity and identification with a unit larger than he. Or she. His or her concerns were not his or her concerns alone, and he or she could count on the things and ideas and feelings he or she valued as having value not merely for him or her, but also for the whole organic/emotional unit of which he or she was a part. There was sense of identification, of unaleness, in short one of security and warmth, emotional shelter. Four individual people were a unit." The audience applauded warmly.⁵⁵⁴

In questo modo Wallace mostra il solipsismo come un sistema chiuso che, in accordo con la seconda legge della termodinamica, tende verso il disordine e l'entropia, che trasforma l'individuo in un essere inanimato, riducendolo ad oggetto. E i personaggi, per combattere questa loro solitudine, cercano di portare gli altri all'interno del loro sistema chiuso. Come detto precedentemente, Rick vuole incorporare in sé Lenore: «My inability to be truly inside of and surrounded by Lenore Beadsman arouses in me the purely natural reactive desire to have her inside of and contained by me»⁵⁵⁵, mentre un altro personaggio, Norman Bombardini, decide di mangiare, crescendo a dismisura la sua massa corporea – all'infinito – per creare un suo universo, il quale non contenga altro che non sia se stesso: una percezione massimalista di un universo pieno, in grado di “inglobare” l'Altro dentro di sé:

⁵⁵² David Foster Wallace, *The Broom of the System*, cit., p. 170.

⁵⁵³ Ivi, p. 173.

⁵⁵⁴ Ivi, pp. 148-149.

⁵⁵⁵ Ivi, p. 72.

And then they hold as a prescriptive axiom the undoubtedly equally true and inarguable fact that we each ought to desire our own universe to be as full as possible, that the Great Horror consists in an empty, rattling personal universe, one where one finds oneself with Self, on one hand, and vast empty lonely spaces before Others begin to enter the picture at all, on the other.⁵⁵⁶

O ancora, la cosiddetta teoria dell'igiene, che se da un lato sta a spiegare la volontà di Rick di "penetrare" nel mondo di Lenore, mostra altresì la ritrosia di quest'ultima ad avere tale tipo di rapporto con l'uomo. Infatti, secondo tale teoria, «hygiene anxiety is identity anxiety»⁵⁵⁷ e l'ossessione di Lenore per le docce nasce dalla paura che un essere "altro" possa attraversare la sua membrana, il suo sistema chiuso, sporcandola:

What does the Outside do? It makes you unclean. It coast Self with Other. It pokes that membrane. And if the membrane is what makes you you and the not-you begins to poke through the membrane? ... It makes you insecure, is what it does.⁵⁵⁸

Questa stessa teoria dà una spiegazione del tipo di rapporto che Rick vuole instaurare con Lenore, non una relazione paritaria tra due identità, ma di subordinazione, incorporandola nella sua identità e rendendo la ragazza un mero oggetto bidimensionale. Così Jay mette in dubbio l'amore che Rick dice di provare:

Do we love an as yet two-dimensional membrane enough to afford that membrane entry into validity, reality, three-dimensionality, to afford it an escape from the very flattening context exclusively within which the original love can be exercised and pseudo-reciprocated?⁵⁵⁹

Da parte sua Lenore, in questo rapporto interno/esterno è convinta che i suoi «natural desires and inclinations and attractions are somehow being directed at and forced on from outside, from *Outside*»⁵⁶⁰, che gli incontri o gli indizi disseminati nel testo determinano la sua identità senza che lei possa opporsi in alcun modo.

⁵⁵⁶ David Foster Wallace, *The Broom of the System*, cit., p. 85.

⁵⁵⁷ Ivi, p. 120.

⁵⁵⁸ Ivi, p. 136.

⁵⁵⁹ Ivi, p. 347.

⁵⁶⁰ Ivi, p. 330.

Il concetto di entropia di Pynchon viene spesso applicato alla cosiddetta teoria dell'informazione di Claude Shannon⁵⁶¹, secondo il quale essa misura la quantità di certezza o informazione presente in un segnale aleatorio. Nella comunicazione, infatti, gli individui utilizzano dei simboli per esprimere un'idea, e l'entropia misurerebbe il grado di libertà e casualità nella scelta di tali simboli: maggiore casualità corrisponde a un maggiore flusso di informazioni mentre, di converso, la ridondanza si riferisce a quelle parti del messaggio che non sono scelte liberamente ma imposte dal sistema linguistico – frasi fatte o locuzioni predeterminate in alcune circostanze specifiche. Maggiore è l'incapacità dell'interlocutore di non prevedere le frasi dette in una conversazione, maggiore è l'entropia. Così Wallace, in accordo con Wittgenstein e la teoria dell'informazione, afferma che il disordine comunicativo – o, come abbiamo visto, l'entropia – assicura una reale e vitale comunicazione tra gli individui, lontana dagli stereotipi e cliché linguistici che si basano sulla reiterazione di codici privi di significato o che, perlomeno, non esprimono i reali sentimenti ed emozioni dei locutori⁵⁶².

L'entropia quindi, legata alla teoria dell'igiene, causa una rottura all'interno del sistema chiuso della comunicazione, un disordine che porta spesso a dei fraintendimenti. Ma, allo stesso tempo, garantisce la libertà e molteplicità del significato che, altrimenti, come in letteratura, porterebbe alla morte o all'esaurimento dell'atto comunicativo. Infatti Wallace, riprendendo il celebre saggio di Barth, *The Literature of Exhaustion*, afferma che una tradizione letteraria “esaurita” è un sistema chiuso, autoreferenziale che porta alla propria fine. Non solo in relazione al postmodernismo ma, più in generale, tutte quelle forme chiuse che sono incentrate solamente sulla soggettività e l'esperienza privata.

Un esempio che possiamo riscontrare in *The Broom of the System* è il racconto di Rick sulle vicende di Fieldbinder, un uomo tranquillo e riservato che si scopre però ossessionato dal figlio dei vicini, Steve. La storia infatti si focalizza sul solipsismo e sul feticismo dell'uomo, «neighbour is shut away inside his own property»⁵⁶³ e, allo stesso tempo, drammatizza lo status di sistema “aperto” della letteratura autoreferenziale, «the private leale out ... and became Incident. And that perceived incident became Story»⁵⁶⁴.

⁵⁶¹ Claude Shannon, *Mathematical Theory of Communication* in “The Bell System Technical Journal”, Vol. 27

<http://cm.bell-labs.com/cm/ms/what/shannonday/shannon1948.pdf>.

⁵⁶² Cfr. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, cit.

⁵⁶³ David Foster Wallace, *The Broom of the System*, cit., p. 336.

⁵⁶⁴ Ibid.

La storia ha quindi origine quando si provoca una “lesione”, un punto di rottura nel sistema chiuso che può essere interpretato come conflitto. E, dal momento che il rapporto tra autore e lettore è sempre ambiguo e l’interpretazione è lasciata aperta, ciò conferisce vitalità e longevità all’opera letteraria.

Infatti Wallace, in *Westward the Course of Empire Takes Its Way*, caratterizza la «preceding generation of cripplingly self-conscious writers, obsessed with their own interpretation»⁵⁶⁵, come Rick vuole controllare Lenore attraverso l’uso del linguaggio. Egli inoltre associa il solipsismo e autoreferenzialità con il concetto di Shannon di “ridondanza”, ovvero quelle parti del discorso imposte piuttosto che scelte arbitrariamente. L’autoriflessività barthiana si configura così come ridondante, in quanto si ha l’impressione che ogni espediente letterario sia stato già usato o esaurito.

In questo modo, la scomparsa della Gramma all’inizio del romanzo di Wallace costituisce una sorta di liberazione e volontà di andare contro il sistema chiuso: ciò rappresenta sia la scomparsa dei vecchi modelli “postmoderni” e la volontà di drammatizzare l’importanza dei sistemi aperti all’interno del nuovo ambito letterario. Gramma è un sistema aperto in quanto soffre di una particolare patologia, per la quale deve mantenere costante la sua temperatura a 98.6°. Si scopre così che i problemi della rete telefonica del centralino del Bombardini building sono proprio causati da Gramma: «your particular line tunnel looks likes it’s kind of decided it’s a real freaking’ human being or something, tunnel are at a perfect ninety-eight point six»⁵⁶⁶. La nonna scomparsa – di cui non si saprà più nulla, se è viva o meno – si rifugia infatti nei tunnel sotterranei dell’azienda con l’obiettivo di rompere il sistema comunicativo (da chiuso ad aperto), liberare sentimentalmente Lenore da Rick e permettere a Lenore di riacquistare la propria identità. Proprio come il finale del romanzo, che lascia aperta la sua conclusione, senza porre la parola fine: «“You can trust me,” R.V. says, watching her hand. “I’m a man of my word.”»⁵⁶⁷.

Un altro interessante esempio dell’analisi del linguaggio nel romanzo si ha nel programma *Partners with God Club* del reverendo Sykes che usa il pappagallo di Lenore, Vlad l’impalatore, per “trasmettere il messaggio di Dio”. Wallace, in questo modo, critica i messaggi espressi dalla tv, presentati come la volontà di un’entità divina e assoluta, che perpetua invece l’omologazione del pensiero degli americani:

⁵⁶⁵ David Foster Wallace, *Westward the Course of Empire Takes Its Way*, cit., p. 269.

⁵⁶⁶ David Foster Wallace, *The Broom of the System*, cit., p. 457.

⁵⁶⁷ Ivi, p. 554.

“But look,” she said, “come on, they’re going to make him [Vlad the Impaler] a star, they say. They say literally” ... the directive to afford this creature exposure to an American populace crying out for divine direction ... “Miss Beadsman, you are in a position to aid us in delivering to the American people and to the world the Lord’s true contemporary message, through His chosen feathered vehicle.”⁵⁶⁸

In realtà, l’uccello ripete solo in maniera casuale le parole che ascolta, poiché ha accidentalmente ingerito le pillole per lo sviluppo pineale di nonna Gramma. Infine, non da ultimo, è il messaggio che il reverendo trasmette attraverso la sua trasmissione, simile a quello dello stesso Wallace di gioco, ovvero una auto riflessività metafinzionale, la rottura dei sistemi chiusi, come simbolo di un nuovo e rinnovato patto narrativo tra autore e lettore: «Use me, friends. Let us play the game together. I promise that no player will feel alone. You see my hand? Here it is. I hold it out for you to touch. Touch it. Lay your hands in the soil and touch me. Here I am for you. Friends, I sense we are all ready tonight»⁵⁶⁹.

Lenore alla fine sembra che abbia capito e imparato le regole del gioco, del linguaggio, risultato di un’interazione e non di qualcosa di esterno o fine a se stesso. Le parole sembrano infatti inappropriate a descrivere la sua personalità, ma ne mostrano il carattere enigmatico, l’indicibilità, l’irriducibilità su uno sterile foglio bianco:

“Vulnerability” is of course a bad word. “Playfulness” will not do. These both denote, and so fail. Lenore has the quality of a sort of game about her. There. Since that makes very little sense it may be right. Lenore soundlessly invites one to play a game consisting of involved attempts to find out the game’s own rules. How about that. The rules of the game are Lenore, and to play is to be played. Find out the rules of my game, she laughs, with or at. Over the board fall shadows like the teeth of fences: the Erieview Tower, Lenore’s father, Dr. Jay, Lenore’s great-grandmother.⁵⁷⁰

Per Oedipa i nomi propri – come quello della città («San Narciso ... gave up its residue of uniqueness for her; became a name again, was assumed back into the American continuity of crust and mantle ... San Narciso was a name»⁵⁷¹) o il suo stesso nome («Everybody who says the same words is the same person she’s any number of people ... And the “you” is everybody. And herself. Oedipa, the human voice, you

⁵⁶⁸ David Foster Wallace, *The Broom of the System*, cit., pp. 231-234.

⁵⁶⁹ Ivi, p. 466.

⁵⁷⁰ Ivi, pp. 70-71.

⁵⁷¹ Thomas Pynchon, *The Crying of Lot 49*, cit., p. 135.

know, it's a flipping miracle»⁵⁷²) sono diventati dei contenitori vuoti privi di unicità. Così sprofonda nella sua solitudine e incertezza: «She sat for hours ... teaching herself to breathe the vacuum. For this, oh God, was the void. There was nobody who could help her. Nobody in the world. They were all on something, mad, possible enemies, dead»⁵⁷³, rimanendo solo in compagnia di inutili e vuote parole: «“What's left?” “Words”»⁵⁷⁴. Lenore, al contrario, è riuscita invece a ritrovare la sua identità, a non essere schiava, né un prodotto del linguaggio ma è diventata un soggetto attivo nella costruzione del linguaggio stesso – da passiva ascoltatrice a lettrice ed editor di racconti sulla rivista diretta da Rick –, riscoprendo così la propria funzione e il proprio senso nel mondo. Questo è il messaggio finale che Wallace condivide con il suo lettore:

Oh, she becomes real, Rick. She becomes free. She bursts out from behind the membrane of two-dimensionality the page represents and becomes real.⁵⁷⁵

⁵⁷² Thomas Pynchon, *The Crying of Lot 49*, cit., p. 108.

⁵⁷³ Ivi, p. 130.

⁵⁷⁴ Ivi, p. 134.

⁵⁷⁵ David Foster Wallace, *The Broom of the System*, cit., p. 288.

Capitolo III. La letteratura contemporanea, ovvero come combattere la solitudine. La fase post-postmoderna di David Foster Wallace.

1. Tra realismo, critica e sperimentalismo

Nel capitolo precedente, abbiamo visto come il dialogo di Wallace con i “padri” postmodernisti possa essere considerato il filo conduttore della sua intera opera. Egli, infatti, si pone in relazione sia di continuità che di rottura nei confronti del postmodernismo, una tensione che non troverà mai una sintesi. Una difficile scelta, la sua, di rielaborare la metafiction autoriflessiva e altri dispositivi con una visione della letteratura più “autentica”, con il tentativo di «to reaffirm the idea of art being a living transaction between humans»⁵⁷⁶. L'autore infatti ammira l'arte narrativa di scrittori ottocenteschi come Dostoevskij e la loro capacità di scrivere opere «morally passionate, passionately moral»⁵⁷⁷, legate a una rappresentazione più “reale” della vita e dei sentimenti umani.

La narrativa di Wallace nasce così in risposta all'ironia autoreferenziale del suo tempo: il suo scopo è infatti quello di ritornare a una letteratura più “sincera”, vicino agli ideali del realismo. Wallace descrive così l'opera di Dostoevskij:

Part of the explanation for our own lit's thematic poverty obviously includes our century and situation. The good old modernists, among their other accomplishments, elevated aesthetics to the level of ethics — maybe even metaphysics — and Serious Novels after Joyce tend to be valued and studied mainly for their formal ingenuity. Such is the modernist legacy that we now presume as a matter of course that “serious” literature will be aesthetically distanced from real lived life. Add to this that the requirement of textual self-consciousness imposed by postmodernism and literary theory, and it's probably fair to say that Dostoevsky et al. were free of certain cultural expectations that severely constrain our own novelists' ability to be serious.⁵⁷⁸

Pertanto, in opposizione sia con il postmodernismo che il modernismo, palesa l'ammirazione per lo scrittore russo, ed elogia qualità quali «passion, conviction and

⁵⁷⁶ Larry McCaffery, *An Interview with David Foster Wallace in The Review of Contemporary Fiction*, 1993 Summer; 13 (2), p. 142.

⁵⁷⁷ David Foster Wallace, *Joseph Frank's Dostoevsky*, in *Consider the Lobster and Other Essays*, Abacus, London 2007, p. 274.

⁵⁷⁸ Ivi, p. 272.

engagement with deep moral issues that we – here, today – cannot or not permit ourselves»⁵⁷⁹. Wallace parla infatti di valori, ideologie che sono andate perdute nell'era postindustriale, e la critica all'ironia postmoderna è il suo punto di partenza: è necessario infatti “educare” il lettore, fargli comprendere come concetti quali sincerità e verità siano stati rielaborati dal postmodernismo e dai media e, pertanto, debbano essere visti con sospetto.

The problem is, I think post-modernism has, to a large extent, run its course. The biggest thing for me about -- that was interesting about post-modernism is that it was the first text that was highly self-conscious, self-conscious of itself as text, self-conscious of the writer as persona, self-conscious about the effects that narrative had on readers and the fact that the readers probably knew that. It was the first generation of writers who'd actually read a lot of criticism.⁵⁸⁰

E suggerisce che «maybe [we are] under our own type of nihilist spell»⁵⁸¹. Pertanto:

contemporary writers have to either make jokes of [serious moral questions] or else try to work them in under cover of some formal trick like inter-textual quotation or incongruous juxtaposition, sticking the really urgent stuff inside asterisks as part of some multivalent defamiliarization-flourish or some such shit.⁵⁸²

A tale proposito, in un suo saggio dal titolo *Fictional Futures and the Conspicuously Young*, Wallace afferma che:

Its unblinking recognition of the fact that the relations between literary artist, literary language, and literary artifact are vastly more complex and powerful than has been realized hitherto.⁵⁸³

La cosa importante per un artista non è dunque considerare «what's true for me as a person, but what's gonna sound true»: uno scrittore deve pensare a come le sue opere

⁵⁷⁹ David Foster Wallace, *Joseph Frank's Dostoevsky*, cit., p. 271.

⁵⁸⁰ Interview with Charlie Rose,
<http://www.badgerinternet.com/~bobkat/rose.html>

⁵⁸¹ Ivi.

⁵⁸² Ivi.

⁵⁸³ David Foster Wallace, *Fictional Futures and the Conspicuously Young*, cit., p. 14.
<http://neugierig.org/content/dfw/ffacy.pdf>

vengano recepite in un contesto «vastely more complicated, difficult, cynical, and overhyped than it used to be»⁵⁸⁴.

Infatti Wallace asserisce che uno dei problemi della sua contemporaneità sia l'intellettualizzazione e l'estetizzazione dei principi e dei valori. La copiosa istruzione del suo tempo ha svuotato concetti di ogni significato: si veda ad esempio il concetto di verità, spesso considerato naïf e privo di interesse narrativo, ma senza il quale non si può costruire un vero rapporto di fiducia:

I feel that I'm in pain, I'm nervous, I'm lonely and I can't figure out why. Then I realize, "Oh, perhaps the way to deal with this is really not to lie." The idea that something so simple and, really, so aesthetically uninteresting — which for me meant you pass over it for the interesting, complex stuff — can actually be nourishing in a way that arch, meta, ironic, pomo stuff can't, that seems to me to be important. That seems to me like something our generation needs to feel.⁵⁸⁵

Per fare ciò e smascherare l'inautenticità di alcuni racconti, immagini e pubblicità promosse dalla tv, la scrittura di Wallace sviluppa e amplifica paradossi, quella difficoltà di scegliere, quelle alternative non concluse che si realizzano nella vita di ognuno in un contesto, alle soglie del XXI secolo, più diversificato e complesso rispetto a quello ottocentesco: «Interesting and true stuff in my life seem to involve double binds, where there is a decision between two alternatives, but neither is acceptable»⁵⁸⁶. O, ancora, mostra la duplicità di intenti della scrittura che si muove tra «an artistic transaction, which I think involves a gift» e «an economic transaction, which I regard as a cold»⁵⁸⁷:

There is, in writing, a certain blend of sincerity and manipulation, of trying always to gauge what the particular effect of something is gonna be.⁵⁸⁸

Questo suggerisce che la "sincerità" possiede la stessa struttura di un dono, che può essere sempre manipolato, male interpretato o modificato: la cosa importante è l'intento

⁵⁸⁴ Intervista su Bookworm con Michael Silverblatt del 2006.
<http://www.kcrw.com/news-culture/shows/bookworm/david-foster-wallace-1>.

⁵⁸⁵ Intervista con Laura Miller
http://www.salon.com/1996/03/09/wallace_5/

⁵⁸⁶ Intervista su Bookworm con Michael Silverblatt del 1996.
<http://www.kcrw.com/news-culture/shows/bookworm/david-foster-wallace-3>.

⁵⁸⁷ Ivi.

⁵⁸⁸ Stephen Burn (a cura di), *Conversations with David Foster Wallace*, University press of Mississippi, Mississippi 2012, p. 175.

dell'autore alla base del gesto di scrittura, la volontà di comunicare uno stato d'animo, un colore, un evento.

See this thing. See inside what spins without purchase. Close your eye. Absolutely no salesman will call. Relax. Lie back. I want nothing from you.⁵⁸⁹

In un racconto, Wallace esordisce con la frase «You are, unfortunately, a fiction writer»⁵⁹⁰ rivolto a se stesso: qui lo scrittore riflette sull'importanza della narrazione, della sua capacità di far riflettere il lettore: «a cycle of very short belletristic pieces supposed to compose a certain sort of “interrogation” of the person reading them, somehow»⁵⁹¹. Per fare ciò lo scrittore deve «break the textual fourth wall and kind of address the reader directly»⁵⁹² senza cadere però nella trappola postmoderna di narcisismo e autocompiacimento. Il lettore deve andare al di là dell'autoreferenzialità del testo: solo questo tipo di lettore sarà in grado di dire cosa «you're doing; even if she can't articulate it she'll know if you're just trying to save your own belletristic ass by manipulating her – trust me on this»⁵⁹³.

Emblematica, a tale proposito, le parole conclusive di *Octet*: «So decide». Anche se potrebbe sembrare che la proposta sia rivolta a se stesso, è invece indirizzata al lettore: nel mondo descritto da Wallace, egli ripone la sua più completa fiducia nel lettore e nelle sue capacità:

What the Ethical Appeal amounts to is a complex and sophisticated “Trust me”. It's the boldest, most ambitious and also most democratic of rhetorical Appeals because it requires the rethor to convince us not just of his intellectual activity or technical competence but his basic decency and fairness and sensitivity to the audience's own hopes and fears.⁵⁹⁴

I testi di Wallace tentano infatti di fare qualcosa che in un certo senso esca fuori dalla carta stampata, che abbia una qualche rilevanza nel mondo esterno: una dimensione dialogica dell'esperienza di lettura, tra l'autore e il lettore.

⁵⁸⁹ David Foster Wallace, *Westward the Course of Empire Takes Its Way*, in *Girl with Curious Hair*, cit., p. 373.

⁵⁹⁰ David Foster Wallace, *Octet*, in *Brief Interviews with Hideous Men*, cit., p. 123.

⁵⁹¹ Ibid.

⁵⁹² Ivi, p. 123.

⁵⁹³ Ivi, p. 132.

⁵⁹⁴ David Foster Wallace, *Consider The Lobster: Essays and Arguments*, Little Brown, New York 2006, p. 77.

The project that's worth trying is to do stuff that has some of the richness and challenge and emotional and intellectual difficulty of avant-garde literary stuff, stuff that makes the reader confront things rather than ignore them, but to do that in such a way that it's also pleasurable to read. The reader feels like someone is talking to him rather than striking a number of poses.⁵⁹⁵

Egli pertanto utilizza gli stessi strumenti del postmodernismo – autoriflessività, pastiche, ironia – per trascendere questa sensibilità e andare oltre:

If one way to escape from the blind alley of postmodern self-consciousness is simply to turn around and walk in another direction ... Wallace prefers to forge ahead in hopes of breaking through to the other side, whatever that may be.⁵⁹⁶

Il significato di una parola non dipende più, quindi, dalla cosa a cui si riferisce ma, stando a quanto l'autore deriva da Wittgenstein, dalla sua funzione all'interno del gioco linguistico di cui esso fa parte: il linguaggio si concretizza quindi nel mondo stesso, soprattutto tra gli individui che condividono le stesse regole del gioco. La letteratura, pertanto, non aliena gli uomini, ma può esistere solamente come un prodotto dell'interazione e accettazione comunicativa tra gli stessi individui.

In questa prima fase della sua opera vengono chiarificati gli intenti di Wallace, il suo processo di formazione, alla ricerca di una nuova direzione della letteratura contemporanea: egli, infatti, non ha ancora ben chiaro con quale tradizione letteraria voglia essere identificato, ma si rende portavoce – in opposizione al postmodernismo – di una nuova generazione di autori:

[Wallace] a boy hotly cocky enough to think he might someday inherit [John Barth's] bald crown and ballpoint scepter, to wish to try to sing to the next generation.⁵⁹⁷

Il “futuro” scrittore deve riuscire a fare emergere la letteratura dallo stato catatonico in cui si trova, far riscoprire la sua magia e rendere il lettore un individuo meno solo:

There is this existential loneliness in the real world. I don't know what you're thinking or what it's like inside you and you don't know what it's like inside me. In fiction I think we

⁵⁹⁵ Intervista con Laura Miller

http://www.salon.com/1996/03/09/wallace_5/

⁵⁹⁶ A.O. Scott, *The Panic of Influence*, «New York Review of Books», 10 February 2000,

<http://www.nybooks.com/articles/archives/2000/feb/10/the-panic-of-influence>

⁵⁹⁷ David Foster Wallace, *Westward the Course of Empire Takes Its Way*, cit., p. 348.

can leap over that wall itself in a certain way. But that's just the first level, because the idea of mental or emotional intimacy with a character is a delusion or a contrivance that's set up through art by the writer. There's another level that a piece of fiction is a conversation. There's a relationship set up between the reader and the writer that's very strange and very complicated and hard to talk about. A really great piece of fiction for me may or may not take me away and make me forget that I'm sitting in a chair. There's real commercial stuff can do that, and a riveting plot can do that, but it doesn't make me feel less lonely.⁵⁹⁸

È tuttavia *Infinite Jest*, il romanzo del 1996, a segnare la svolta dell'opera wallaciana. In questo romanzo Wallace mette insieme le tematiche pregnanti della sua prima narrativa, quali lo statuto ontologico dei personaggi, il solipsismo, il paradosso del linguaggio, la metariflessività, con le trame proprie del tessuto socio-culturale in cui vive: il terrorismo, la dipendenza, la politica. A differenza del periodo precedente, non mostra più "the anxiety of influence" rispetto agli autori postmodernisti, ma la sua narrativa giunge a una completa maturazione artistica.

⁵⁹⁸ Intervista con Laura Miller
http://www.salon.com/1996/03/09/wallace_5/

2. Il paradosso del linguaggio tra parzialità e necessità

La poetica di Wallace si basa su un'istanza realistica consapevole ed è sostenuta da dichiarazioni programmatiche. In un'intervista rilasciata a Laura Miller, Wallace accenna alle motivazioni che lo hanno portato alla stesura di *Infinite Jest*:

I wanted to do something sad. I'd done some funny stuff and some heavy, intellectual stuff, but I'd never done anything sad. And I wanted it not to have a single main character. The other banality would be: I wanted to do something real American, about what it's like to live in America around the millennium.⁵⁹⁹

Questi tre elementi sono fondamentali per interpretare il romanzo di Wallace, in quanto si riflettono sia sulla struttura dell'opera che sul piano tematico. La sua prima intenzione è fare qualcosa di triste: non una tristezza di tipo materiale o sociale, ma un malessere di tipo “viscerale”, un senso di smarrimento che miri a rappresentare lo spirito del suo tempo:

The sadness that the book is about, and that I was going through, was a real American type of sadness. I was white, upper-middle-class, obscenely well-educated, had had way more career success than I could have legitimately hoped for and was sort of adrift. A lot of my friends were the same way. Some of them were deeply into drugs, others were unbelievable workaholics. Some were going to singles bars every night. You could see it played out in 20 different ways, but it's the same thing.⁶⁰⁰

Ciò si declina nella caratterizzazione dei personaggi: giovani e benestanti ragazzi bianchi che provano un senso di vuoto e perdita apparentemente inspiegabile, una depressione – chiamata anche anedonia – che lacera le loro giornate e li conduce verso le varie forme di dipendenza.

La seconda è la scelta di non avere un solo personaggio principale ma rappresentare stilisticamente e tematicamente un romanzo polifonico, che miri a riprodurre le “voci” del mondo, l'incongruenza della vita di ognuno e il rapporto tra personaggi tra loro molto diversi.

⁵⁹⁹ Intervista con Laura Miller

http://www.salon.com/1996/03/09/wallace_5/

⁶⁰⁰ Ivi.

Infine, la decisione di scrivere un romanzo veramente americano, ovvero di raccontare la complessità del mondo a lui contemporaneo, le sue crisi, le sue contraddizioni socio-culturali. Una realtà estesa e stratificata, data dalla specificità storica e culturale della nazione. Egli crea infatti un mondo temporalmente non distante dal momento della sua composizione (circa quindici anni): un futuro prossimo intriso di cambiamenti economici e scoperte tecnologiche ma che imita comunque il mondo reale dell'autore, esacerbandone alcuni aspetti:

I've always thought of myself as a realist ... The world that I live in consists of 250 advertisements a day and any number of unbelievably entertaining options, most of which are subsidized by corporations that want to sell me things. The whole way that the world acts on my nerve endings is bound up with stuff that the guys with leather patches on their elbows would consider pop or trivial or ephemeral. I use a fair amount of pop stuff in my fiction, but what I mean by it is nothing different than what other people mean in writing about trees and parks and having to walk to the river to get water a 100 years ago. It's just the texture of the world I live in.⁶⁰¹

Egli confida però la sua preoccupazione e, al tempo stesso, il suo impegno per la scrittura, affinché essa possa trovare uno spazio importante e comunicare in un modo costellato di pubblicità e slogan privi di senso:

Part of it has to do with living in an era when there's so much entertainment available, genuine entertainment, and figuring out how fiction is going to stake out its territory in that sort of era. You can try to confront what it is that makes fiction magical in a way that other kinds of art and entertainment aren't. And to figure out how fiction can engage a reader, much of whose sensibility has been formed by pop culture, without simply becoming more shit in the pop culture machine. It's unbelievably difficult and confusing and scary, but it's neat.

There's so much mass commercial entertainment that's so good and so slick, this is something that I don't think any other generation has confronted. That's what it's like to be a writer now. I think it's the best time to be alive ever and it's probably the best time to be a writer. I'm not sure it's the easiest time.⁶⁰²

Il linguaggio stesso infatti si basa su una duplice tensione: da una parte c'è la necessità di comunicare, di raccontare la propria storia ma, dall'altra, si evince la sua

⁶⁰¹ Intervista con Laura Miller

http://www.salon.com/1996/03/09/wallace_5/.

⁶⁰² Ivi.

parzialità, l'impossibilità di cogliere la totalità dell'esistente. Questa dicotomica opposizione viene ben esemplificata in un racconto di Wallace, in cui il protagonista evanescente descrive questo duplice legame con il linguaggio, definendolo il "paradosso dell'impostura":

We all seem to go around trying to use English (or whatever language our native country happens to use, it goes without saying) to try to convey to other people what we're thinking and to find out what they're thinking, when in fact deep down everybody knows it's a charade and they're just going through the motions ... And yet at the same time English is all we have to try to understand it and try to form anything larger or more meaningful and true with anybody else, which is yet another paradox.⁶⁰³

Questo perché, continua Neal, si biforcano essenzialmente due motivazioni che rendono il discorso fallace e incompleto. In primo luogo, l'impossibilità di descrivere il reale nella sua complessità:

What goes on inside is just too fast and huge and all interconnected for words to do more than barely sketch the outlines of at most one tiny little part of it at any given instant ... In a person's life are ones that flash through your head so fast that fast isn't even the right word, they seem totally different from or outside of the regular sequential clock time we all live by, and they have so little relation to the sort of linear, one-word-after-another word English we all communicate with each other with that it could easily take a whole lifetime just to spell out the contents of one split second's flash of thoughts and connections.⁶⁰⁴

In seconda battuta, la fondamentale impostura dell'essere umano – «My whole life I've been a fraud»⁶⁰⁵ – che, solitamente, racconta un'immagine edulcorata e alterata della propria vita, sia per celare le sue debolezze che per sviluppare narrativamente una storia più interessante.

Pretty much all I've ever done all the time is try to create a certain impression of me in other people. Mostly to be liked or admired. It's a little more complicated than that, maybe. But when you come right down to it it's to be liked, loved. Admired, approved of, applauded, whatever ... Putting in all this time and energy to create a certain impression and get approval or acceptance that then I felt nothing about because it didn't have anything

⁶⁰³ David Foster Wallace, *Good Old Neon*, in *Oblivion*, cit., p. 151.

⁶⁰⁴ Ibid.

⁶⁰⁵ Ivi, p. 141.

to do with who I really was inside, and I was disgusted with myself for always being such a fraud, but I couldn't seem to help it⁶⁰⁶

In questo modo, Neal non permette alle persone con cui viene a contatto di mostrare la loro reale natura, ma solo il ruolo superficiale che ricoprono nella società:

I never even really saw her, I couldn't see anything except who I might be in her eyes, this cheerleader ... She was much more than that, ... but I never really let her be or saw her as more, although I put up a very good front as somebody who could have deep conversations and really wanted to know and understand who she was inside.⁶⁰⁷

Egli riflette su come l'essere impostore e vuoto lo renda estremamente infelice – benché in realtà anche la parola felicità sia composta da un forte sostrato di cliché oscuri – e come questo senso di smarrimento sia comune a tutti gli individui:

However tedious and sketchy all this is, you're at least getting an idea, I think, of what it was like inside my head. If nothing else, you're seeing how exhausting and solipsistic it is to be like this.⁶⁰⁸

Si rende conto che la vita di un essere umano possiede due possibili orientamenti, l'amore e la paura, e che essi non possono coesistere: i loro ambiti sono completi e si escludono a vicenda, non possiedono punti di contatto ma la loro unione comprende ogni possibile elemento:

$$'(\forall x) ((Fx \rightarrow \sim (Lx)) \& (Lx \rightarrow \sim (Fx))) \& \sim ((\exists x) (\sim (Fx) \& \sim (Lx)))'$$
⁶⁰⁹

Precocemente consapevole di ciò – già all'età di cinque anni –, e rivolgendosi direttamente al lettore, Neal decide di mettere fine alla sua vita per comprendere quale sia la sua vera natura:

I know this part is boring and probably boring you, by the way, but it gets a lot more interesting when I get to the part where I kill myself and discover what happens immediately after a person dies ... I was killing myself because I was an essentially

⁶⁰⁶ David Foster Wallace, *Good Old Neon*, cit., pp. 141-142.

⁶⁰⁷ Ivi, p. 142.

⁶⁰⁸ Ivi, p. 155.

⁶⁰⁹ Ivi, p. 150.

fraudulent person who seemed to lack either the character or the firepower to find a way to stop even after I'd realized my fraudulence and the terrible toll it exacted.⁶¹⁰

Si sforza così di essere sincero, di usare i costrutti sintattici anche se profondamente radicati in una verbosità stereotipata, e di farsi credere dal lettore:

Basically I was in that state in which a man realizes that everything he sees will outlast him. As a verbal construction I know that's a cliché. As a state in which to actually be, though, it's something else, believe me.⁶¹¹

Il tempo si dilata negli istanti che costellano quello del racconto, della lettura e del pensiero, e lo stesso Wallace viene proiettato all'interno della narrazione: con una forma di metalessi, l'autore diviene personaggio della sua stessa narrazione, condividendo con il lettore le peregrinazioni di pensiero che lo hanno spinto a comporre questa storia:

David Wallace blinks in the midst of idly scanning class photos from his 1980 Aurora West H.S. yearbook and seeing my photo and trying, through the tiny little keyhole of himself, to imagine what all must have happened to lead up to my death in the fiery single-car accident he'd read about in 1991, like what sorts of pain or problems might have driven the guy to get in his electric blue Corvette ... David Wallace happening to have a huge and totally unorganizable set of inner thoughts, feelings, memories and impressions of this little photo's guy...⁶¹²

E qui, Wallace riflette autoriflessivamente su come, nonostante il paradosso formulato all'inizio della narrazione, un individuo decida comunque di esplorare la vita e i pensieri dei suoi personaggi attraverso l'unico mezzo a sua disposizione: il linguaggio.

David Wallace also fully aware that the cliché that you can't ever truly know what's going on inside somebody else is hoary and insipid and yet at the same time trying very consciously to prohibit that awareness from mocking the attempt or sending the whole line of thought into the sort of inbent spiral that keeps you from ever getting anywhere.⁶¹³

⁶¹⁰ David Foster Wallace, *Good Old Neon*, cit., p. 143, p. 173.

⁶¹¹ Ivi, p. 175.

⁶¹² Ivi, p. 180.

⁶¹³ Ivi, p. 181.

Su queste tematiche legate alla composizione narrativa, si erge *Infinite Jest*: qui gli elementi disseminati acquisiscono un grande respiro e un ulteriore sviluppo formale. Il romanzo si presenta da una parte come un'opera cerebrale e monumentale a causa della sua lunghezza, del numero cospicuo di note di chiusura, di ricercate strutture sintattiche, della circolarità del plot, dell'uso della metafiction, del numero esponenziale di personaggi e vicende narrate che si ramificano, della complessità dei vari registri linguistici utilizzati – slang giovanile, linguaggio matematico, scientifico, medico, espressioni colloquiali.

Il romanzo può essere considerato un'“opera-mondo” imperfetta: se da una parte mostra la complessità del mondo e di ogni singolo essere umano, dall'altro drammatizza i limiti dell'intento enciclopedico. Infatti, attraverso l'integrazione di varie modalità narrative e stilistiche, *Infinite Jest* cerca di includere porzioni di mondo sempre più vaste, anche attraverso la metariflessività. Wallace, come aveva detto in *Good Old Neon*, vuole riprodurre, per quanto possibile, la totalità del vivere umano attraverso tutti gli strumenti messi a disposizione dalla lingua.

Il presupposto della narrativa enciclopedica⁶¹⁴ è quello di produrre opere secondo una prospettiva onnicomprensiva, opere che trattano in maniera complessa e vasta d'ogni cosa: la storia dell'umanità, i percorsi della cultura, e le grandi questioni etiche:

Encyclopedic narratives occupy a special and definable place in their national cultures, but also fulfill a unique set of formal and thematic conditions.⁶¹⁵

Infatti, secondo Mendelson, l'opera enciclopedica – che si basa su un “encyclopedic author” – rappresenta

the whole social and linguistic range of his nation, who makes use of all the literary styles and conventions known to his countrymen, whose dialect often becomes established as the national language, who takes his place as national poet or national classic, and who becomes the focus of a large and persistent exegetic and textual industry.⁶¹⁶

⁶¹⁴ Edward Mendelson, *Encyclopedic narrative: from Dante to Pynchon*, in MLN n. 91, The Johns Hopkins University Press, 1976, pp. 1267-1275.

⁶¹⁵ Ivi, p. 1267.

⁶¹⁶ Ivi, p. 1268.

E, soprattutto: «encyclopedic authors set out to imitate epics, but, unlike epic poets, they write about the ordinary present-day world around them instead of the heroic past»⁶¹⁷. Pertanto il romanzo enciclopedico deve

attempt to render the full range of knowledge and beliefs of a national culture, while identifying the ideological perspectives from which that culture shapes and interprets its knowledge. Because they are products of an era in which the world's knowledge is vastly greater than any one person can encompass, they necessarily make extensive use of synecdoche.⁶¹⁸

Infinite Jest appare infatti saturo di informazioni – più o meno esplicite, più o meno reali – sulla politica, sulla matematica, sulla storia, sulla farmaceutica:

Encyclopedic narrative achieves the double function of prophecy and satire: it predicts events that are, in reference to the book's action, in the unpredictable future, yet the action itself is close enough to the moment of publication to allow the book to refer to the immediate conditions of its readers' live.⁶¹⁹

Un'enciclopedia che ammicca a una quasi completezza dei saperi del mondo, attraverso un gioco combinatorio di diversi codici, stili, registri, saperi e livelli del reale:

An encyclopedic narrative is, among other things, an encyclopedia of narrative, incorporating, but never limited to, the conventions of heroic epic, quest romance, symbolist poem, Bildungsroman, psychomachia, bourgeois novel, lyric interlude, drama, eclogue and catalogue.⁶²⁰

A tale proposito Moretti afferma:

Polifonia come cacofonia ... perché una ridda di voci discordi suggerisce sempre uno spazio ampio, affollato.⁶²¹

Entrambi i critici si basano su un'idea di opera che copra l'intero spettro linguistico e sociale del mondo in una struttura polifonica. Infatti, il romanzo wallaciano presenta

⁶¹⁷ Edward Mendelson, *Encyclopedic narrative: from Dante to Pynchon*, cit., p. 1268.

⁶¹⁸ Ivi, p. 1269.

⁶¹⁹ Ivi, p. 1270.

⁶²⁰ Ivi, p. 1270.

⁶²¹ Franco Moretti, *Opere mondo*, Einaudi, Torino 2003, p. 55.

una molteplicità di stili letterari e registri linguistici, tra cui, per esempio, la presenza degli integrali e la loro possibile applicazione nel tennis, la filmografia fittizia di James Incandenza che strizza l'occhio ad autori come Tarantino e Griffith, la presenza del romanzo epistolare, del saggio accademico, delle e-mail, dei documenti burocratici e di trascrizioni di interviste per citarne alcuni. Inoltre, a livello linguistico, il narratore di volta in volta imita registri e toni tra loro distanti come quello dell'accademia, degli alcolisti anonimi, dello slang giovanile e della lingua della cultura di massa.

Wallace inventa inoltre delle vere e proprie espressioni, facendole rientrare nel linguaggio gergale dei personaggi come «oozing quality»⁶²², «fluorescent hassle»⁶²³, o termini medici come «plexor, dysphoria, phocomelic, homodontic»⁶²⁴, termini zoologici come «hanuman, semion, remora»⁶²⁵, termini del linguaggio parlato come «lalating, apical, haplology»⁶²⁶, e quelli il cui significato rimane oscuro come «mafficking, ascapartic, pedalferrous»⁶²⁷.

Il passaggio da un registro a un altro mostra una brillante abilità narrativa e compositiva e permette a Wallace di offrire un ampio panorama alla stratificazione linguistica della sua contemporaneità. Ad esempio, per la descrizione del lavoro del medico *attaché*, inizialmente attinge al campo semantico della terminologia medica («ulcerated sinal necrosis»), ma poi passa bruscamente dal linguaggio esoterico a quello essoterico: «and but so when the attaché does get home, at like 1840h»⁶²⁸. Come lo stesso Wallace afferma:

[The fictional structure] forces you to work hard to access its pleasures, the same way that in the real life true pleasure is usually a by-product of hard work and discomfort.⁶²⁹

In accordo con quanto esposto da Bachtin, possiamo definire *Infinite Jest* un esempio paradigmatico di romanzo dialogico in quanto giustappone lo stile alto a quello basso, creando una miriade di mondi atomici autonomi ma, al tempo stesso, legati tra loro. Il romanzo può essere infatti visto come un insieme di micro racconti che prendono vita all'interno della galassia creata dall'autore: il lettore è autoriflessivo nel senso che deve

⁶²² David Foster Wallace, *Infinite Jest*, Little Brown, New York 1996, p. 584.

⁶²³ Ivi, p. 1021.

⁶²⁴ Ivi, p. 106, 201, 1163.

⁶²⁵ Ivi, p. 915, 143, 906.

⁶²⁶ Ivi, p. 1020, 387, 971.

⁶²⁷ Ivi, p. 571, 1083, 134.

⁶²⁸ Ivi, p. 35.

⁶²⁹ Larry McCaffery, *An Interview with David Foster Wallace*, cit., p. 127.

essere conscio della complessità del romanzo che ha tra le mani e la stessa pratica di lettura diviene un'azione straniante, perché è proiettato all'interno del testo e considerato al pari di un personaggio. Il lettore viene in un certo senso "disturbato" dalla narrazione, divenendo a sua volta un giocatore di tennis, un separatista quebecchiano e un ex tossicodipendente per comprendere i sentimenti e le frustrazioni che prendono vita all'interno del testo:

I had a teacher I liked who used to say good fiction's job was to comfort the disturbed and disturb the comfortable. I guess a big part of serious fiction's purpose is to give the reader, who like all of us is sort of marooned in her own skull, to give her imaginative access to other selves. Since an ineluctable part of being a human self is suffering, part of what we humans come to art for is an experience of suffering, necessarily a vicarious experience, more like a sort of "generalization" of suffering. Does this make sense? We all suffer alone in the real world; true empathy's impossible. But if a piece of fiction can allow us imaginatively to identify with a character's pain, we might then also more easily conceive of others identifying with our own. This is nourishing, redemptive; we become less alone inside.⁶³⁰

I romanzi enciclopedici elaborano inoltre una struttura cangiante e aperta, indeterminata: il mondo narrato è un sistema di sistemi che imita la complessità attraverso una percezione soggettiva della realtà e il proliferare di dettagli e divagazioni:

Encyclopedic narrative identifies itself not by a single plot or structure, but by encompassing a broad set of qualities. All include a full account of a technology or science.⁶³¹

A tale proposito, *Infinite Jest* si presenta appunto come un'enciclopedia contemporanea, dove a elementi propri della struttura socio-culturale degli Stati Uniti, Wallace sovrappone la cultura commerciale, i linguaggi dei nuovi media, la dipendenza dalle droghe e gli stereotipi della società capitalista. In questo risiede la rappresentazione della tristezza, anticipata nelle sue intenzioni preliminari, nel tentativo di rispecchiare la società e le relazioni interpersonali del suo tempo.

Come dichiara Calvino nelle *Lezioni americane*, il romanzo enciclopedico si basa su un «modello d'un sistema di infinite relazioni di tutto con tutto»⁶³², sull'«antica

⁶³⁰ Larry McCaffery, *An Interview with David Foster Wallace*, cit., p. 127.

⁶³¹ Edward Mendelson, *Encyclopedic narrative: from Dante to Pynchon*, cit., p. 1270.

ambizione di rappresentare la molteplicità delle relazioni in atto e potenziali»⁶³³ ma, soprattutto, egli considera «il romanzo contemporaneo come enciclopedia, come metodo di conoscenza, e soprattutto come rete di connessione tra i fatti, tra le persone, tra le cose del mondo»⁶³⁴.

Il romanzo di Wallace mostra alcune delle caratteristiche definite da Mendelson, come la rappresentazione della situazione socio-culturale del suo tempo attraverso la sineddoche, la compresenza di molteplici plot principali e stili narrativi, mentre manca sia la volontà di costituire un nuovo ordine interpretativo – ovvero la rappresentazione globale del mondo – che l'utilizzo di strutture tipicamente epiche:

All encyclopedias attend to the complexities of statecraft, and, like the New Testament which in many ways they imitate, they proclaim a new dispensation on earth ... All encyclopedias provide an image of their own scale by including giants or gigantism ... The encyclopedic impulse is both analytic and synthetic.⁶³⁵

Moretti, in accordo con Mendelson, afferma che la cosmologia all'interno del romanzo rappresenta non solo una nazione ma una visione più ampia: «Il referente geografico non è più lo Stato-nazione, ma un'entità più ampia, un continente, o il sistema-mondo nel suo insieme»⁶³⁶.

Infatti, come le “opere mondo” di Moretti, *Infinite Jest* da un lato possiede il desiderio di una visione omogenea e arbitrariamente ordinata attraverso l'accumulo enciclopedico di informazioni, dall'altro vengono dichiarati i limiti e i pericoli di questa visione totalizzante, frantumando l'ordine e l'immagine del mondo che tenta di rappresentare.

I tratti distintivi dell'opera mondo, secondo Moretti, sono la complessità, la narrazione che potrebbe essere reiterata all'infinito, l'enciclopedismo velleitario, la digressione che devia la centralità dell'intreccio, un'allegoria polisemica, aperta a innumerevoli interpretazioni e, soprattutto, la polifonia, la capacità di inscrivere “mille voci diverse” – una pluralità di prospettive e di voci narranti – in una sola opera.

I personaggi di *Infinite Jest*, però, evidenziano il paradosso di questo intento enciclopedico: se da una parte emerge la complessità del vissuto, dall'altra si mettono in

⁶³² Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milano 1988, p. 109.

⁶³³ Ivi, p. 110.

⁶³⁴ Ivi, p. 103.

⁶³⁵ Edward Mendelson, *Encyclopedic narrative: from Dante to Pynchon*, cit., p. 1271.

⁶³⁶ Franco Moretti, *Opere mondo*, cit., p. 47.

luce i limiti di tale intento e la vuota accumulazione di dettagli inutili. Ad esempio, Hal Incandenza si presenta come un ragazzo multisfaccettato con grandi capacità analitiche e lessicali:

I am not just a boy who plays tennis. I have an intricate history. Experiences and feelings. I'm complex. 'I read,' I say. 'I study and read. I bet I've read everything you've read. Don't think I haven't. I consume libraries. I wear out spines and ROM-drives. I do things like get in a taxi and say, "The library, and step on it." My instincts concerning syntax and mechanics are better than your own, I can tell, with due respect. 'But it transcends the mechanics. I'm not a machine. I feel and believe. I have opinions ... I believe the influence of Kierkegaard on Camus is underestimated. I believe Dennis Gabor may very well have been the Antichrist. I believe Hobbes is just Rousseau in a dark mirror. I believe, with Hegel, that transcendence is absorption. I could interface you guys right under the table,' I say. 'I'm not just a creatus, manufactured, conditioned, bred for a function.'⁶³⁷

Ma queste potenzialità si scontrano con la realtà della sua vita: egli cela un'identità pervasa dalla morte del padre, dall'inconsistenza dei rapporti interpersonali e dall'indifferenza di ciò che accade nel mondo. Nonostante la sua cultura enciclopedica, le sue parole risulteranno insufficienti e mostreranno la sua inettitudine nel descrivere i suoi sentimenti e a comunicare con gli altri.

È pertanto su questo paradosso, su questa tensione tra il rispetto delle convenzioni e la volontà di trascenderle che si sviluppa la composizione di *Infinite Jest*. Ma non solo. Il romanzo si muove infatti lungo un duplice percorso di scrittura: da una parte mette a nudo gli artifici narrativi, la cosiddetta modalità disgiuntiva di *Le Vot*⁶³⁸, e dall'altra sperimenta nuovi approcci narrativi, secondo la modalità congiuntiva. Il primo modo si basa su un intento riduttivo, sul piano narrativo (ogni coerenza interna viene volutamente persa e i personaggi appaiono piatti e superficiali), su quello della rappresentazione e su quello stilistico, che restituisce in modo consapevole un mondo frammentato e illeggibile, tradotto a livello sintattico con una scrittura sconnessa e disordinata che mira al «sovvertimento e distruzione della forma narrativa stessa»⁶³⁹. Anche in *Infinite Jest* Wallace utilizza questi strumenti per privare alcuni passaggi di qualsivoglia profondità. Ad esempio, il narratore eterodiegetico del romanzo utilizza frasi brevi e disarticolate nel rappresentare le lucide paranoie di Erdedy, un tossicomane

⁶³⁷ David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 26.

⁶³⁸ André Le Vot, *Nuovi modi di narrare nella letteratura americana recente. Ovvero lo smantellamento della narrativa contemporanea*, in Bacchilega, *Narrativa postmoderna in America*, Euroma, Roma 1986.

⁶³⁹ Ivi, p. 135.

in attesa del suo spacciatore. La scena infatti si compone per accumulo di queste frasi incomplete e sovrapposte: ciò porta a un inaridimento della narrazione e a una regressione a un livello elementare:

Where was the woman who said she'd come. She said she would come. Erdedy thought she'd have come by now. He sat and thought. He was in the living room. When he started waiting one window was full of yellow light and cast a shadow of light across the floor and he was still sitting waiting as that shadow began to fade and was intersected by a brightening shadow from a different wall's window. There was an insect on one of the steel shelves that held his audio equipment. The insect kept going in and out of one of the holes on the girders that the shelves fit into. The insect was dark and had a shiny case. He kept looking over at it. Once or twice he started to get up to go over closer to look at it, but he was afraid that if he came closer and saw it closer he would kill it, and he was afraid to kill it. He did not use the phone to call the woman who'd promised to come because if he tied up the line and if it happened to be the time when maybe she was trying to call him he was afraid she would hear the busy signal and think him disinterested and get angry and maybe take what she'd promised him somewhere else.⁶⁴⁰

Un altro esempio è teso a rappresentare la quotidianità della vita degli studenti dell'accademia del tennis, i quali sono sottoposti a regole ferree e a indicazioni "totalitarie" su come comportarsi:

Here is how to spray yourself down exactly once with Lemon Pledge, the ultimate sunscreen, then discover that when you go out and sweat into it it smells like close-order skunk.

Here is how to take nonnarcotic muscle relaxants for the back spasms that come from thousands of serves to no one.

Here is how to weep in bed trying to remember when your torn blue ankle didn't hurt every minute.

This is the whirlpool, a friend.

Here is how to set up the electric ball machine at dawn on the days Himself is away living up to what will be his final talent.

Here is how to tie a bow tie. Here is how to sit through small openings of your father's first art films...

Pretend you're engaged by the jagged angles and multiple exposures without pretending you have the slightest idea what's going on. Assume your brother's expression.

Here is how to sweat...

Please learn to sleep with perpetual sunburn.

⁶⁴⁰ David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 33.

Expect some rough dreams. They come with the territory. Try to accept them. Let them teach you.

Keep a flashlight by your bed. It helps with the dreams.

Please make no extramural friends. Discourage advances from outside the circuit. Turn down dates.⁶⁴¹

Troviamo inoltre il programma radiofonico condotto da Madame Psychosis, la quale parla attraverso un affastellamento di proposizioni dichiarative prive di verbo:

Those with saddle-noses. Those with atrophic limbs. And yes chemists and pure-math majors also those with atrophic necks. Scleredema adultorum. Them that seep, the serodermatotic. Come one come all, this circular says. The hydrocephalic. The tabescent and chachetic and anorexic. The Brag's-Diseased, in their heavy red rinds of flesh. The dermally wine-stained or carbuncular or steatocryptotic or God forbid all three. Marin-Amat Syndrome, you say? Come on down. The psoriatic. The exzematocally shunned. And the scrofulodermic. Bell-shaped steatopygiacs, in your special slacks. Afflictees of Pityriasis Rosea. It says here Come all ye hateful. Blessed are the poor in body, for they.⁶⁴²

O, ancora, il racconto di una ragazzina afro-americana di nome Clenette sugli abusi perpetrati su una sua amica, la cui storia di violenza è semplice e straziante come il discorso di un bambino:

Wardine say her momma aint treat her right ... Sick down in my insides to look at it. Wardine be cry. Reginald say Wardine say her momma aint treat her right. Say her momma beat Wardine with a hanger. Say Wardine momma man Roy Tony be want to lie down with Wardine ... Wardine momma say Wardine tempt Roy Tony into Sin. Wardine say she say Wardine try to take away Roy Tony into Evil and Sin with her young tight self. She beat Wardine back with hangers out the closet. My momma say Wardine momma not right in her head. My momma scared of Roy Tony. Wardine be cry. Reginald he down and beg for Wardine tell Reginald momma how Wardine momma treat Wardine. Reginald say he Love his Wardine.⁶⁴³

Infine, la sceneggiatura di un film di James Incandenza, *Accomplice!*, costituita quasi esclusivamente dalla reiterazione della parola “assassino”:

⁶⁴¹ David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 238.

⁶⁴² Ivi, p. 254.

⁶⁴³ Ivi, pp. 59-60.

The boy sobs into the chartreuse satin and shrieks ‘Murderer! Murderer!’ over and over, so that almost a third of *Accomplice!*’s total length is devoted to the racked repetition of this word — way, way longer than is needed for the audience to absorb the twist and all its possible implications and meanings.⁶⁴⁴

A ciò si unisce la profusione di acronimi utilizzati da Wallace che indicano sia la contrazione e i limiti del dicibile, sia la “semplificazione” della complessità del mondo. Alcuni esempi riguardano le istituzioni politico-sociali come ONAN (Organization of North American Nations) e le sue possibili declinazioni ONANTAJD (Organization of North American Nations Tennis Association’s Juniors Division), LAFR (Les Assassins des Fauteuils Rollent), il tempo sponsorizzato YDAU (Year of the Depend Adult Undergarment) e gli stessi personaggi come CT (Charles Tavis) JOI (James O. Incandenza).

Per quanto riguarda le strategie congiuntive, invece, i concetti di globalità, di saturazione linguistica vengono resi attraverso costruzioni compositive elaborate e ridondanti, una sintassi amplificata da una massiccia presenza di subordinate che «esprimono relazioni di dipendenza causale, circostanziale, temporale, puntigliosamente rivolte a dipanare una giungla di dati apparentemente slegati»⁶⁴⁵. Infatti, Le Vot afferma che questa modalità si basa sull’«accatastarsi dei dettagli, l’accumularsi di proposizioni interpolate, la giustapposizione di tempo presente e tempo passato, la metamorfosi di tempi semplici in tempi composti, l’emergere di proposizioni tentacolari che si estendono in tutte le direzioni»⁶⁴⁶.

Il mondo descritto da Wallace si avvicina molto a quello della contemporaneità del lettore: due mondi, uno interno al testo parallelo e quello reale, che si compenetrano e si modificano a vicenda. A tale proposito Wallace afferma che «language lives not just in but through the reader»⁶⁴⁷. Dunque, se da una parte l’ambientazione del romanzo ricorda al lettore che sta leggendo un’opera di finzione, frutto dell’abilità dell’autore, dall’altra questo mondo – in quanto linguaggio – assume significato solo attraverso il lettore, il quale lega gli eventi fittizi a quello del suo mondo empirico.

⁶⁴⁴ David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 1221.

⁶⁴⁵ André Le Vot, *Nuovi modi di narrare nella letteratura americana recente. Ovvero lo smantellamento della narrativa contemporanea*, cit., p. 145.

⁶⁴⁶ Ivi, p. 146.

⁶⁴⁷ Larry McCaffery, *An Interview with David Foster Wallace*, cit., p. 149.

In *Infinite Jest* vi sono vari esempi di questo tipo, come il passo di seguito riportato, il quale possiede un periodo che si estende per più di due pagine, rappresentando ed esaurendo i punti di vista dei personaggi coinvolti:

After P.M. drills on Thursday, as Hal Incandenza and Pemulis with camera-mounted Mario Incandenza in tow stand with their hands in the chainlink mesh of one of the Show Courts' fencing and watch Teddy Schacht play a private exhibition against a Syrian Satellite-pro who's at E.T.A. for two paid weeks of corrective instruction on a service-motion that's eroding his rotator cuff — the guy wears thick glasses with a black athletic band around his head and plays with an upright square-jawed liquid precision and is dispatching Ted Schacht handily, which Schacht is taking with his customary sanguine good temper, giving his stolid all, learning what he can, one of very few genuinely stocky players at E.T.A. and one of the even fewer ranked junior players around without an apparent ego, wholly noninsecure since he blew out his knee on a contre-pied in the pre-Thanksgiving exhibition three years back, which is odd, now still in and at it for just the fun — and more or less doomed, therefore, to a purgatorial existence in 128-256 Alphabetville — as Pemulis and Hal stand there sweaty in full redand-gray E.T.A. sweats on a raw 11/5 P.M., the sweat in their hair starting to accrete and freeze, Mario's head bowed under the weight of the head-mount rig and his hideously arachnodactylic fingers whitening as the fence takes his forward weight, Hal's posture subtly but warmly inclined ever so slightly toward his tiny older brother, who resembles him the way creatures of the same Order but not the same Family might resemble one another...⁶⁴⁸

Oppure, vi sono alcuni punti in cui l'autore, attraverso una prosa onnicomprensiva, tratteggia segmenti della vita dei vari personaggi – Don Gately, Poor Tony Krause, Pemulis e Struck, Steeply, Charles Tavis, Avril e Hal Incandenza – su numerosi piani paralleli che confluiscono in un unico istante temporale:

At just this moment, @1200 meters east and downhill and one level below ground, Ennet House live-in Staff Don Gately lay deeply asleep in his Lone-Rangerish sleeping mask, his snores rattling the deinsulated pipes along his little room's ceiling.

Four-odd clicks to the northwest in the men's room of the Armenian Foundation Library, right near the onion-domed Watertown Arsenal, Poor Tony Krause hunched forward in a stall in his ghastly suspenders and purloined cap, his elbows on his knees and his face in his hands, getting a whole new perspective on time and the various passages and personae of time.

⁶⁴⁸ David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 293.

M. M. Pemulis and J. G. Struck, wet-haired after their P.M. runs, had blarneyed their way past the library-attendant at the B.U. School of Pharmacy 2.8 clicks down Commonwealth on Comm. and Cook St. and were seated at a table in Reference, Pemulis' yachting cap pushed way back to accommodate his rising eyebrows, licking his finger to turn pages.

H. Steeply's green sedan with its neuralgiac full-front Nunhagen ad on the side sat in an Authorized Guest parking spot in the E.T.A. lot.

Between appointments, in an office whose west windows yielded no view of the match, Charles Tavis had his head mashed up against the upholstered seat-rail of his sofa, his arm under the gray-and-red ruffle and sweeping back and forth for the bathroom scale he keeps under there.

Avril Incandenza's whereabouts on the grounds were throughout this interval unknown.

At just this moment M.S.T., Orin Incandenza was once again embracing a certain 'Swiss' hand-model before a wall-width window in a rented suite halfway up a different tall hotel (from before) in Phoenix AZ. The windowlight was fiery with heat. Way below, tiny cars' roofs glared so bright with reflected light their colors were obscured. Pedestrians hunched and sprinted between different areas of shade and refrigeration.⁶⁴⁹

La capacità di tenere insieme le diverse istanze narrative si sviluppa grazie alla destrezza del narratore che è «profondamente coinvolto», «una coscienza super attiva che seleziona, interpreta, distorce, unifica e ingigantisce quegli avvenimenti che alimentano il fuoco delle sue ossessioni»⁶⁵⁰. Ossessioni care anche a Wallace, il quale cerca di costruire un mondo – sia strutturalmente che tematicamente – speculare rispetto a quello reale. Un narratore onnisciente che tesse le fila e analizza i vari aspetti della personalità dei personaggi, anche dopo la loro morte:

Lucien finally dies, rather a while after he's quit shuddering like a clubbed muskie and seemed to them to die, as he finally sheds his body's suit, Lucien finds his gut and throat again and newly whole, clean and unimpeded, and is free, catapulted home over fans and the Convexity's glass palisades at desperate speeds, soaring north, sounding a bell-clear and nearly maternal alarmed call-to-arms in all the world's well-known tongues.⁶⁵¹

Questa capacità narrativa non è appannaggio esclusivo del narratore onnisciente, ma anche gli stessi personaggi possiedono questa facoltà. È soprattutto Hal che riesce a far compenetrare, nei passi dedicati alla sua narrazione, elementi soggettivi della propria

⁶⁴⁹ David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., pp. 855-856.

⁶⁵⁰ André Le Vot, *Nuovi modi di narrare nella letteratura americana recente. Ovvero lo smantellamento della narrativa contemporanea*, cit., p. 148.

⁶⁵¹ David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 648.

personalità e del proprio sentire, dati esterni e la percezione oggettiva del sé attraverso una prospettiva altrui:

There is a silence. DeLint shifts his back against the room's panelling and recenters his weight. My uncle beams and straightens a straight watchband. 62.5% of the room's faces are directed my way, pleasantly expectant. My chest bumps like a dryer with shoes in it. I compose what I project will be seen as a smile. I turn this way and that, slightly, sort of directing the expression to everyone in the room.

There is a new silence. The yellow Dean's eyebrows go circumflex. The two other Deans look to the Director of Composition. The tennis coach has moved to stand at the broad window, feeling at the back of his crewcut. Uncle Charles strokes the forearm above his watch. Sharp curved palm-shadows move slightly over the pine table's shine, the one head's shadow a black moon.

'Is Hal all right, Chuck?' Athletic Affairs asks. 'Hal just seemed to... well, grimace. Is he in pain? Are you in pain, son?'

'Hal's right as rain,' smiles my uncle, soothing the air with a casual hand ...

My silent response to the expectant silence begins to affect the air of the room, the bits of dust and sportcoat-lint stirred around by the AC's vents dancing jaggedly in the slanted plane of windowlight, the air over the table like the sparkling space just above a fresh-poured seltzer ... I presume it's...⁶⁵²

Hal possiede una raffinata destrezza nel linguaggio, anche perché conosce ogni singola voce presente nel dizionario e, come si evince dal racconto analettico del rapporto giovanile con il padre alcolizzato, anche i suoi genitori sono dei veri e propri prodigi lessicali:

Jim not that way Jim. That's no way to treat a garage door, bending stiffly down at the waist and yanking at the handle so the door jerks up and out jerky and hard and you crack your shins and my ruined knees, son. Let's see you bend at the healthy knees. Let's see you hook a soft hand lightly over the handle feeling its subtle grain and pull just as exactly gently as will make it come to you. Experiment, Jim ... I got to notice what I'm sure you've noticed long ago, I know, I know you've seen me brought home on occasions, dragged in the door, under what's called the Influence, son, helped in by cabbies at night, I've seen your long shadow grotesquely backlit at the top of the house's stairs I helped pay for, boy: how the drunk and the maimed both are dragged forward out of the arena like a boneless Christ, one man under each arm, feet dragging, eyes on the aether.⁶⁵³

⁶⁵² David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 17.

⁶⁵³ Ivi, pp. 214-231.

Wallace inoltre lascia spazio a molte varianti linguistiche. Nel testo si rintracciano accenti stranieri come quelli dell'allenatore di tennis tedesco Gerhardt Schtitt:

Ah ... and when is hot? Too pretty hot for the total self of the court ... Ach is always something that is *too*. Master Incandenza who cannot quickly get behind lob's descent so weight can move *forvart* into overhand.⁶⁵⁴

Riscontriamo successivamente un accento Brooklyn⁶⁵⁵, un accento americano del Sud⁶⁵⁶, e un accento ispanico⁶⁵⁷, mentre il quebecchiano Marathe usa frasi inglesi che sono traduzioni letterali dal francese, e le riunioni AA sono caratterizzate da slang volgari:

I said Pepito I said I Pepito man you go on and do what you need to do man go on and shoot but man you better I mean fucking better kill me with the first shot man or you won't get another one I said.⁶⁵⁸

Retoricamente, questi dispositivi formali creano una serie di effetti: l'informalità sintattica o grammaticale crea l'illusione che il narratore di *Infinite Jest* parli direttamente al lettore con una mediazione minima. Vi è una duplice ironia: utilizzando il linguaggio scritto per rappresentare le inflessioni comuni al discorso, il testo si presenta spesso come un resoconto orale e, per tale ragione, favorisce l'illusione che la sua lingua sia spontanea.

Anche se lo stile di *Infinite Jest* sembra evocare il mondo referenziale asetticamente, in realtà fa l'esatto opposto creando una forma di alienazione che richiama da vicino il concetto sklovskijano di straniamento. Quando il romanzo riproduce il linguaggio colloquiale, il lettore è portato a considerare l'effetto che crea: esso viene presentato come precario e soggetto a modifiche. Ciò è evidente nell'ultima frase paratattica che chiude il romanzo:

And when he came back to, he was flat on his back on the beach in the freezing sand, and it was raining out of a low sky, and the tide was way out.⁶⁵⁹

⁶⁵⁴ David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 458.

⁶⁵⁵ Ivi, p. 181.

⁶⁵⁶ Ibid.

⁶⁵⁷ Ivi, p. 178.

⁶⁵⁸ Ivi, p. 553.

⁶⁵⁹ Ivi, p. 981.

La frase termina ma il suo significato rimane irrisolto: non è chiaro infatti quale è il complemento grammaticale dell'apertura "And when"; esso appare solo come un frammento, un'iterazione che lascia sospesa la proposizione. Questo rifiuto di concludere la frase in maniera perentoria – proprio come era avvenuto per *The Broom of the System* – è esasperante e seducente al tempo stesso: ciò implica la mancanza di una risoluzione, in quanto – nella vita reale – la parola fine non esiste.

Se potesse essere semplicemente presente, svelato, denudato, offerto in persona nella sua verità, senza le deviazioni di un significante estraneo, se al limite un logos non differito fosse possibile, esso non sedurrebbe.⁶⁶⁰

Tuttavia, il romanzo mette in guardia il lettore sui pericoli di un'opera d'arte seducente attraverso un allontanamento critico e un senso di straniamento che gli impediscono di diventare uno spettatore passivo. Al tempo stesso, però, il romanzo è disarmante nella sua accessibilità e nella semplicità delle storie raccontate, così vicine ai problemi e ai dubbi di ogni essere umano.

The novel's impact derives in part from how it is at once an easy, pleasurable novel to read ... and at the same time a trying annoying, difficult novel that is constantly interrupting itself, breaking comfortable routines it has set up, and ... syntactically reinventing the English language.⁶⁶¹

Anche il titolo del romanzo presenta questa dicotomica opposizione: l'"infinite jest", lo scherzo senza fine, si riferisce a una fonte di piacere infinito per il lettore e, al tempo stesso, a una satira feroce del piacere e dell'intrattenimento che conduce alla dipendenza. Wallace paragona infatti se stesso a un «architect who could hate enough to feel enough to love enough to perpetrate the kind of special cruelty only real lovers can inflict»⁶⁶². L'autore voleva infatti sottotitolare l'opera "A failed entertainment"⁶⁶³, mostrandola come un "intrattenimento cieco"⁶⁶⁴ depersonalizzato: uno sterile simulacro di una relazione affettiva unidirezionale.

⁶⁶⁰ Jacques Derrida, *La farmacia di Platone*, cit., p. 59.

⁶⁶¹ Frank Louis Cioffi, *An Anguish Become Thing: Narrative as Performance in David Foster Wallace's Infinite Jest*, «Narrative» 8.2 (2000), p. 162.

⁶⁶² David Foster Wallace, *Westward the Course of Empire Takes Its Way*, cit. pp. 331-332.

⁶⁶³ David Lipsky, *The Lost Years and Last Days of David Foster Wallace*, in *Conversations With David Foster Wallace*, ed. by Stephen J. Burn, Jackson, Mississippi 2012, p. 172 .

⁶⁶⁴ David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 237.

Un altro paradosso si può riscontrare nella scelta e nell'elaborazione dei temi: da una parte la volontà di descrivere l'indicibile – problematiche come la depressione definita come «probably mostly indescribable except as a sort of double bind in which any/all of the alternatives we associate with human agency ... are not just unpleasant but literally horrible»⁶⁶⁵ – e dall'altra, il tentativo di superarle attraverso una poetica basata sull'empatia e sulla condivisione di messaggi e visioni tra autore e lettore.

Questa polifonia e la struttura tentacolare della narrazione rivelano così l'intento mimetico di Wallace di rappresentare la molteplicità di linguaggi e prospettive proprie del suo tempo e della società americana, popolata da una miriade di voci discordanti che rispecchiano la «real life's real egalitarian babble of figurantless crowds, of the animate world's real agora»⁶⁶⁶. Possiamo dunque affermare attraverso Auerbach che il realismo è «la rappresentazione della vita quotidiana, in cui di questa vengano esposti con serietà i problemi umani e sociali o persino gli sviluppi tragici»⁶⁶⁷ e, con Lukács, che

La categoria centrale, il criterio fondamentale della concezione letteraria realistica è il tipo, ossia quella particolare sintesi che, tanto nel campo dei caratteri, che in quello delle situazioni, unisce organicamente il generico e l'individuale. Il tipo diventa tipo non per il suo carattere medio, e nemmeno soltanto per il suo carattere individuale, per quanto anche approfondito, bensì per il fatto che in esso confluiscono e si fondono tutti i momenti determinanti, umanamente e socialmente essenziali, d'un periodo storico; per il fatto che esso presenta questi momenti nel loro massimo sviluppo, nella piena realizzazione delle loro possibilità immanenti, in un'estrema raffigurazione di estremi, che concreta sia i vertici che i limiti della completezza dell'uomo e dell'epoca⁶⁶⁸.

Wallace, infatti, nelle sue intenzioni vuole scrivere un romanzo “veramente americano”, su cosa significa essere un bianco trentenne alle soglie del Duemila. Egli afferma così che lo scopo dell'artista è di illuminare e creare “the possibilities for being alive and human” in un particolare contesto storico.

Really good fiction could have as dark a worldview as it wished, but it'd find a way both to depict this dark world and to illuminate the possibilities for being alive and human in it.⁶⁶⁹

⁶⁶⁵ David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 696.

⁶⁶⁶ Ivi, p. 1081.

⁶⁶⁷ Erich Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 1965, vol. II, p. 96.

⁶⁶⁸ György Lukács, *Saggi sul realismo*, Einaudi, Torino 1970, p. 17.

⁶⁶⁹ Larry McCaffery, *An Interview with David Foster Wallace*, cit., p. 29.

Ma quale è il mondo che l'autore descrive? E in che modo uno scrittore può rappresentare l'uomo, la sua percezione e i legami con gli altri individui? Per rispondere a queste domande si farà riferimento alle teorie sviluppate da Nelson Goodman e Maurice Merleau-Ponty.

Nelson Goodman sostiene che la rappresentazione della realtà si basa su un paradosso di fondo: esistono numerose e, spesso, incompatibili “versioni reali” del mondo, sebbene ciò non costituisca una contraddizione. Ogni versione è semplicemente un mondo diverso rispetto agli altri.

If I ask about the world, you can offer to tell me how it is under one or more frames of reference; but if I insist that you tell me how it is apart from all frames, what can you say? We are confined to ways of describing whatever is describe.⁶⁷⁰

Questo perché non esiste un mondo dato, oggettivo, assoluto:

For there is, I maintain, no such thing as the real world, no unique, ready-made, absolute reality apart from and independent of all versions and visions. Rather, there are many right world-versions, some of them irreconcilable with others; and thus there are many worlds if any. A version is not so much made right by a world as a world is made by a right version..⁶⁷¹

Secondo Goodman, infatti, esistono differenti versioni, descrizioni, punti di vista sul mondo: sono sistemi simbolici rappresentabili in diverse forme – attraverso parole, musica, immagini, danza. Nessuno dei mondi è più reale di altri, ma si può sempre selezionare un mondo come modello di riferimento – che chiamiamo reale. «Realism, like reality, is multiple and evanescent, and no one account of it will do»⁶⁷²: così il testo realista non si conforma a una realtà unica ma è una versione di essa – tassonomicamente e culturalmente contestualizzata – che possiede delle similitudini con le versioni dei lettori.

Se per Goodman esistono “numerosi mondi”, in Merleau-Ponty la percezione del mondo è il prodotto della relazione fra l'individuo e il mondo circostante: la sua esperienza dischiude al mondo e all'Essere, i quali, non sono posti davanti a lui come

⁶⁷⁰ Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking*, Hackett, Indianapolis 1978, pp. 2-3.

⁶⁷¹ Nelson Goodman, *Realism, Relativism, and Reality in New Literary History*, Vol. 14, No. 2, On Convention: II (Winter, 1983), p. 269.

⁶⁷² Nelson Goodman, *Realism, Relativism, and Reality in New Literary History*, cit., p. 272.

fatti, ma è lui stesso ad animare e organizzare la loro fatticità. L'uomo – vedente e visibile al tempo stesso – è colui che «costituisce il peso, lo spessore, la carne di ogni colore, di ogni suono, di ogni texture tattile del presente e del mondo»⁶⁷³.

Questa visione su basa sul rifiuto della dicotomia cartesiana di anima e corpo e sull'elaborazione di concetti di mondo-della-vita e intenzionalità, sfuggendo così al dualismo tra realismo e idealismo⁶⁷⁴. Il rapporto tra uomo e mondo si costruisce attraverso il corpo e la percezione che quest'ultimo ha del mondo stesso – chiamata esperienza: la realtà dell'oggetto è quindi una sintesi incompiuta che dipende dalla costanza della cosa per-il-mio-corpo. Pertanto, Merleau-Ponty insiste sul radicamento dell'essere in uno spazio di intersoggettività, che costruisce un legame reticolare di ciascuno con l'altro:

Io sono tutto ciò che vedo, sono un campo intersoggettivo, non malgrado il mio corpo e la mia situazione storica, ma viceversa essendo questo corpo, questa situazione e tutto il resto attraverso di essi.⁶⁷⁵

Ad esempio, vi sono alcuni passi di *Infinite Jest* che brillano per la loro evocazione poetica e capacità sinestetica:

The day is autumnal and mild, the east breeze smelling of urban commerce and the vague suede smell of new-fallen leaves. The sky is pilot-light blue; sunlight reflects complexly off the smoked-glass sides of tall centers of commerce all around Park St. downtown.⁶⁷⁶

In altri, sembra che il narratore prenda per mano il suo lettore per farlo entrare nella narrazione, facendo leva sulla sua sensibilità olfattiva e uditiva:

If you close your eyes on a busy urban sidewalk the sound of everybody's different footwear's footsteps all put together sounds like something getting chewed by something huge and tireless and patient.⁶⁷⁷

Inoltre, Merleau-Ponty, in *Il visibile e l'invisibile*, formula la nozione di “iper-dialettica” come apertura, senza sintesi e senza direzione univoca, alla molteplicità di

⁶⁷³ Maurice Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 1969, p. 133.

⁶⁷⁴ Cfr. Maurice Merleau-Ponty, *Il corpo in Fenomenologia della percezione* parte I, Il saggiatore, Milano 1980.

⁶⁷⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 515.

⁶⁷⁶ David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 169.

⁶⁷⁷ Ivi, p. 578.

rapporti e alla polivalenza di significati che contrassegnano l'esperienza umana nel mondo: il senso che promana dai segni linguistici ha un'origine intrinseca al linguaggio stesso, poiché si trova nell'intervallo tra un segno e l'altro, incastonato negli interstizi tra le parole. Merleau-Ponty vede così l'essere come un "sistema a più entrate", in cui il centro è ovunque e in nessun luogo.

Wallace infatti, attraverso la sua narrativa, vuole recuperare le sfumature di pensiero interpolate nell'uso della lingua. Nel periodo postmodernista e nella sua contemporaneità, egli nota come nei giornali, programmi televisivi o nell'editoria stiano scomparendo la complessità del ragionamento, la capacità di astrazione, la costruzione dell'idea. Il linguaggio non conosce più l'articolazione, lo svolgersi di un ragionamento, non ha più il tempo di sviluppare un discorso che abbia contenuto. È diventato simulacro, vuoto e incerto, che cambia significato a seconda di chi lo usa e di chi lo ascolta. Egli, al contrario, vuole esaltare l'uso del linguaggio come un articolato impianto di pensiero. In questo senso, l'intreccio narrativo di *Infinite Jest* va inteso come ricerca di alcuni luoghi privilegiati di quell'esperienza corporea e del linguaggio come condizione essenziale e incarnata della percezione, nonché del sapere.

3. «Benvenuti dentro la mia testa»: intertestualità e strutture di *Infinite Jest*

In *Infinite Jest*, le numerose storie e micro mondi che coesistono in modo autonomo permettono a Wallace di indagare tra i diversi piani del reale senza tener necessariamente conto della coerenza logica di quanto narrato. Giocando contemporaneamente sulla rilevanza specifica di ogni singolo episodio e sulla totale inconsistenza dello stesso nell'architettura complessiva del romanzo, l'autore può seguire il filo conduttore della somiglianza tematica tra le diverse storie, esplorando questioni quali la dipendenza, il recupero e l'intrattenimento, aspetto, quest'ultimo, particolarmente approfondito a livello narrativo perché sinonimo di liberazione, sollievo e distrazione dalla propria identità quotidiana.

La struttura del testo ricorda quella delle scatole cinesi o della *mise en abyme*, assumendo dimensioni esponenziali fino a un regresso all'infinito. Rémi Marathe, ad esempio, un membro degli Assassini sulla sedia a rotelle, funziona «as a kind of 'triple agent' or duplicitous 'double agent'», che in seguito «is now only pretending to pretend to betray»⁶⁷⁸. Nel paragrafo successivo, scopriamo che Marathe sta davvero tradendo i suoi superiori e il suo paese «and is thus only pretending only to pretend»⁶⁷⁹. E il signor Fortier, presidente degli Assassini sulla sedia a rotelle, non è «aware that Steeply and the B.S.S. are aware that Fortier is aware of Marathe's meetings with Steeply»⁶⁸⁰. Nel romanzo vi sono altre costruzioni simili: il farmaco DMZ è «synthesized from a derivative of fatviavi, an obscure mold that grows only on other molds»⁶⁸¹; a un incontro degli AA c'è un motociclista con un «tattoo of a huge disembodied female breast being painfully squeezed by a disembodied hand which is itself tattooed with a disembodied breast and hand»⁶⁸²; i medici «treating cancer by giving cancer cells themselves cancer»⁶⁸³; e, infine, Joelle Van Dyne indossa un velo per nascondere il suo profondo bisogno di nascondersi⁶⁸⁴.

⁶⁷⁸ David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 995.

⁶⁷⁹ Ivi, p. 1089.

⁶⁸⁰ Ivi, p. 995.

⁶⁸¹ Ivi, p. 170.

⁶⁸² Ivi, p. 207.

⁶⁸³ Ivi, p. 572.

⁶⁸⁴ Ivi, pp. 535-537.

Vi sono inoltre espliciti riferimenti intertestuali all'*Amleto* di Shakespeare sia nel titolo del film/romanzo che nel nome della casa di produzione cinematografica di James Incandenza – la Poor Yorick Entertainment –, entrambi riconducibili al celebre passo in cui l'eroe shakespeariano riflette sulla fragilità dell'esistenza al cospetto del teschio del buffone Yorick:

Alas, poor Yorick! I knew him, Horatio: a fellow
of infinite jest, of most excellent fancy: he hath
borne me on his back a thousand times; and now, how
abhorred in my imagination it is!⁶⁸⁵

In questo complesso discorso, Amleto considera il destino comune a tutti gli uomini e appare evidente il parallelismo con Hal, l'antieroe per eccellenza di questa nuova fase post-postmoderna:

And, as we have observed thus far in our class, we, as a North American audience, have favored the more Stoic, corporate hero of reactive probity ever since, some might be led to argue 'trapped' in the reactive moral ambiguity of 'post-' and 'post-post'-modern culture. But what comes next? What North American hero can hope to succeed the placid Frank? We await, I predict, the hero of non-action, the catatonic hero, the one beyond calm, divorced from all stimulus, carried here and there across sets by burly extras whose blood sings with retrograde amines.⁶⁸⁶

Come nella tragedia di Shakespeare, dove la "verità" è posseduta dal fantasma del re defunto, il film "Infinite Jest" è presumibilmente sepolto nella testa del suo creatore, James O. Incandenza, il padre di Hal:

I think of the hypophalngial grief-therapist. I think of the Moms . . . of Himself. I think of John N.R. [Not Related] Wayne, who would have won this year's Whataburger, standing watch in a mask as Donald Gately and I dig up my father's head.⁶⁸⁷

Frase che appare in apertura del testo, quando il lettore non sa ancora chi siano Gately, Wayne, né James, ma che sembra suggerire che questi primi dettagli insignificanti leghino le varie storie della trama. Il parallelismo con l'*Amleto* si riscontra

⁶⁸⁵ William Shakespeare, *Hamlet*, Routledge, London, New York 1982, atto 5, scena 1, pag. 8.

⁶⁸⁶ David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 142.

⁶⁸⁷ Ivi, pp. 16-17.

inoltre nei rapporti tra i personaggi: Avril Mondragon, quebecchiana sposata con Incadenza, quando questi si suicida intrattiene una relazione incestuosa con il fratellastro Charles Tavis, particolare che ricorda il rapporto tra Gertrude e Claudio.

Già questi elementi macroscopici permettono di notare come il gioco delle similitudini con l'opera di Shakespeare si sviluppi su ben altri e più raffinati piani narrativi, come la trattazione parodica dei diversi generi letterari:

[James' film are] industrial, documentary, conceptual, advertorial, technical, parodic, dramatic noncommercial, nondramatic (anticonfluent) noncommercial, nondramatic commercial, and dramatic commercial works.⁶⁸⁸

Passaggio che richiama direttamente una conversazione tra Amleto e Polonio:

Polonius: The best actors in the world, either for tragedy, comedy, history, pastoral, pastoral-commical, historical-pastoral, tragical-historical, tragical-comical-historical-pastoral, scene individable or poem unlimited.⁶⁸⁹

Proseguendo ad indagare i parallelismi tra le opere non possiamo inoltre non notare come il fantasma del defunto James Incadenza appaia a Don Gately e gli racconti la sua vita come fa il fantasma del padre di Amleto e, infine, come Hal, nella scena di apertura del romanzo non riesca a comunicare con le persone presenti nella stanza e cada in preda a una crisi epilettica⁶⁹⁰, ripercorrendo la stessa sorte di Amleto che, ferito da Laerte, inizia una spiegazione – «Oh, I could tell you»⁶⁹¹ – interrotta dalla propria morte. Un escamotage letterario che ha l'effetto di «interrupting and complicating the ontological horizon of the fiction, multiplying its worlds, and laying bare the process of world-construction ... Each change of narrative level in such recursive structures involves a change in the ontological level, a change of worlds»⁶⁹².

È tuttavia al di là di questi chiari riferimenti intertestuali che si sviluppa la struttura narrativa portante di *Infinite Jest*. Il romanzo consta di tre plot principali, al cui interno si sviluppano ulteriori subplot apparentemente separati, ma legati da una fitta rete di

⁶⁸⁸ David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 985.

⁶⁸⁹ William Shakespeare, *Hamlet*, cit., atto 2, scena 2, p. 17.

⁶⁹⁰ «I'd tell you all you want to know and more, if the sounds I made could be what you hear», *Infinite Jest*, cit., p. 9.

⁶⁹¹ William Shakespeare, *Hamlet*, cit., atto 5, scena 2, p. 16.

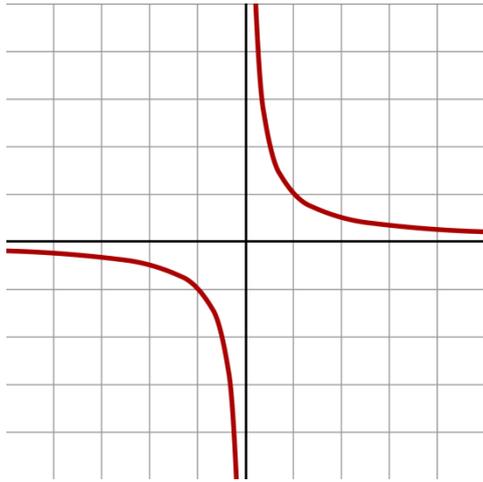
⁶⁹² David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 113.

interconnessioni, complicati da una cronologia non lineare e da una suddivisione in capitoli.

La prima delle linee narrative principali è la ricerca della “cartuccia” del film intitolato appunto “Infinite Jest”, una pellicola così divertente che i suoi spettatori cadono in trance e muoiono in uno stato di beatitudine catatonico. Il film in sé – come era stata la scomparsa della Gramma in *The Broom of the System* – costituisce il motore della narrazione: il gruppo terroristico del Québec sulla sedia rotelle (gli Assassins des Fauteuils Rollents – i cui esponenti hanno perso le gambe durante un gioco in cui si deve saltare da un lato all’altro dei binari della ferrovia, in prossimità dell’arrivo dei treni) ricerca la copia master per immetterla nel circuito Interlace ed eliminare la popolazione nord-americana, mentre, l’“Office of Unspecified Services” (paragonabile alla CIA), cerca di impedire che il film finisca nelle loro mani. Inoltre è interessante notare l’assenza, come nel romanzo precedente, di questo elemento nella narrazione – un vero e proprio mcguffin: il lettore intravede, attraverso il testo, personaggi che guardano il film e poi muoiono, ma non riesce a coglierne il reale contenuto.

La seconda linea si sviluppa sul bildungsroman di Hal Incandenza, un diciassettenne aspirante tennista professionista, un “genio della grammatica” e consumatore abituale di marijuana, che si muove tra la famiglia – Avril e Jim, quest’ultimo regista della pellicola “Infinite Jest” e morto suicida – e la scuola di tennis – l’Enfield Tennis Academy, una scuola (dis)topica, fondata dal padre di Hal, dominata dalla geometria, in cui i ragazzi vengono allenati a diventare macchine “da intrattenimento”. La terza linea segue invece le vicende della “caduta e rinascita” di Don Gately, un ventottenne tossicodipendente ex ladro che frequenta la Ennet Drug and Alcohol Recovery House.

I cardini della narrazione all’interno di questo complicato intreccio narrativo sono dunque costituiti da due dei suoi personaggi, Hal e Gately, uniti tra loro da un rapporto iperbolico – inteso in senso matematico. La figura dell’iperbole possiede infatti due estremità separate che tendono all’infinito, si avvicinano verso l’origine e possiedono una doppia simmetria, sia orizzontale che verticale, come si può facilmente evincere dalla figura sottostante:



I due personaggi rispecchiano i diversi aspetti della personalità di Wallace: Hal è un giovane intellettuale, con una memoria prodigiosa, dedito alla grammatica, allo studio dei lemmi e al tennis; D.W. Gately ha quasi trent'anni e frequenta una casa di recupero. Essi rappresentano – simmetricamente – i momenti di crisi e ascesa dell'autore stesso: i fuochi di questa iperbole sono la partita di Eschaton per Hal e lo scontro con i canadesi, che vede protagonista Gately. I due rami dell'iperbole, come i due protagonisti, finiscono per incontrarsi solo da qualche parte al di fuori dell'orizzonte del lettore. I protagonisti vivono nella stessa città, ma non si incontrano mai: infatti l'unico accenno al rapporto dei due si trova all'inizio nelle parole di Hal: «I think of John N. R. Wayne, who would have won this year's What aBurger, standing watch in a mask as Donald Gately and I dig up my father's head»⁶⁹³. Come Wallace afferma in un'intervista:

Certain kind of parallel lines are supposed to start converging in such a way that an "end" can be projected by the reader somewhere beyond the right frame.⁶⁹⁴

Inoltre, in un'altra intervista rilasciata nel 1996 a Michel Silverblatt, Wallace allude alla struttura del romanzo, organizzato come un frattale, ovvero un oggetto matematico che presenta la stessa struttura su diverse scale:

It's actually structured like something called a Sierpinski Gasket, which is a very primitive kind of pyramidal fractal.⁶⁹⁵

⁶⁹³ David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 32.

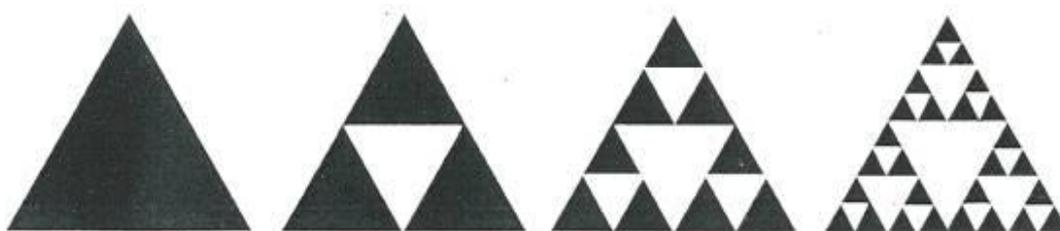
⁶⁹⁴ Live Online with David Foster Wallace, May 17, 1996.

<http://www.badgerinternet.com/~bobkat/jest11a.html>.

⁶⁹⁵ Intervista con Michael Silverblatt, "Bookworm" 4/11/96.

<http://web.archive.org/web/20040606041906/www.andbutso.com/~mark/bookworm96/>.

Il triangolo di Sierpinski è generato da una serie infinita di rimozioni: preso un triangolo equilatero pieno, lo si divide in quattro triangoli equilateri e si rimuove il triangolo centrale rivolto verso il basso. Rimangono tre triangoli: ad ognuno di essi si applica lo stesso procedimento all'infinito. Quando il numero di iterazioni n tende a ∞ , ciò che rimane sono solo infiniti singoli punti. Come si può facilmente notare nella figura sottostante, l'oggetto costruito è autoriflessivo, cioè ogni parte contiene il tutto. Anche il più piccolo triangolo ottenuto dopo n iterazioni darà, se ingrandito di un fattore $2n$, una copia esatta dell'intera figura⁶⁹⁶.



Il triangolo viene citato anche in *Infinite Jest*, attraverso un poster posto sul muro della camera di Hal: «There's sun on the wall with the hanging viewer and poster of the paranoid king and an enormous hand-drawn Sierpinski gasket»⁶⁹⁷. Sempre nell'intervista a Silverblatt, Wallace afferma:

I've got a poster of a Sierpinski Gasket that I've had since I was a little boy that I like just because it's pretty. But it's real weird: I'm not -- there's -- I think writing is a big blend of - - there's a lot of sophistication and there's a lot of kind of idiocy about it. And so much of it is gut and "this feels true / this doesn't feel true; this tastes right / this doesn't," and it's only when you get about halfway through that I think you start to see any sort of structure emerging at all. Then of course the great nightmare is that you alone see the structure and it's going to be a mess for everyone else.⁶⁹⁸

E aggiunge che il romanzo «seemed to him like a piece of glass that had been dropped from a great height»⁶⁹⁹ per sottolineare il suo carattere enigmatico. Riferendosi poi alla struttura dichiara:

⁶⁹⁶ <http://tomma25.altervista.org/sierp.htm>.

⁶⁹⁷ David Foster Wallace, *Infinite Jest*, p. 288.

⁶⁹⁸ Intervista con Michael Silverblatt, *Bookworm*, 4/11/96, cit.

⁶⁹⁹ Ivi.

when I was a young writer I would play endless sort of structural games that I think, in retrospect, were mostly for myself alone; I didn't much care. I don't really -- I mean, *Infinite Jest* is trying to do a whole bunch of different things at once, and it doesn't make much difference to me whether somebody -- I mean, I would expect that somebody who's a mathematician or a logician or an ACS guy might be interested in some of the fractal structures of it. For me -- I mean, a lot of the motivation had to do with, it seems to me, that so much of pre-millennial life in America consists of enormous amounts of what seem like discrete bits of information coming, and that the real kind of intellectual adventure is finding ways to relate them to each other and to find larger patterns and meanings, which of course is essentially narrative, but that structurally it's a bit different ... that it would be a more interesting way to structure the thing. ... I know that for doing something this long, a fair amount of the structural stuff is for me, because it's kind of like pitons in the mountainside. I mean it's ways for me to stay oriented and engaged and get through it.⁷⁰⁰

Per riorganizzare il molteplice materiale narrativo, Wallace si è servito appunto di teorie matematiche e della struttura frattale. Ad esempio troviamo il tema dell'incesto nella famiglia Incadenza; il tema dei rifiuti, sia su scala ecologica che sul piano scatologico; il tema della dipendenza, declinato in tutte le sue forme, droga, alcol, istruzione, bellezza, competizione. Vi sono poi i "triangoli bianchi", ossia la rimozione sistematica di una parte della struttura, fino ad arrivare a un insieme uguale a zero: all'infinito quello che rimane è la cornice diventata infinitamente sottile (e infinitamente lunga), una linea narrativa che cerca di riempire lo spazio ma in qualche modo rimane sempre in un'altra dimensione. Lo scopo di *Infinite Jest* è infatti quello di esprimere la realtà, cercando di dire il meno possibile, ma alludendo infinitamente a tutto il resto, catturando il lettore nelle sue pieghe, e rimandandolo sempre a eventi che accadono al di fuori del testo. Inoltre vi sono alcuni eventi presentati in modo potenzialmente infinito, ma non risolti nel testo, che creano una condizione che Wallace stesso chiama "Chaotic Stasis" riferendosi alla filmografia di James Incadenza «characterized by a stubborn and possibly intentionally irritating refusal of different narrative lines to merge into any kind of meaningful confluence»⁷⁰¹.

All'avvicinarsi del climax, vengono prese in considerazione molte linee narrative tanto che la narrazione deve interrompersi per permettere al racconto di procedere:

Seemed intuitively to sense that it was a matter not of reduction at all, but — perversely — of expansion, the aleatory flutter of uncontrolled, metastatic growth — each well-shot ball

⁷⁰⁰ Intervista con Michael Silverblatt, *Bookworm*, cit.

⁷⁰¹ David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 1287.

admitting of n possible responses, $2n$ possible responses to those responses, and on into what Incandenza would articulate to anyone who shared both his backgrounds as a Cantorian continuum of infinities of possible move and response, Cantorian and beautiful because infoliating, contained, this diagnate infinity of infinities of choice and execution, mathematically uncontrolled but humanly contained, bounded by the talent and imagination of self and opponent, bent in on itself by the containing boundaries of skill and imagination that brought one player finally down, that kept both from winning, that made it, finally, a game, these boundaries of self.⁷⁰²

Il lettore è quindi chiamato a interagire infinitamente con il testo che ha tra le mani, per interpretarlo e individuare la sua struttura interna, facendo in modo che il mondo empirico colmi gli spazi vuoti lasciati – intenzionalmente – dall'autore. Le strategie narrative wallaciane possono altresì essere paragonate al tennis: oltre alla concezione wittgensteiniana del linguaggio come gioco fra due partecipanti, Wallace esprime attraverso la metafora sportiva la difficoltà e i limiti della composizione letteraria:

You compete with your own limits to transcend the self in imagination and execution. Disappear inside the game: break through limits: transcend: improve: win. Which is why tennis is an essentially tragic enterprise, to improve and grow as a serious junior, with ambitions.

You seek to vanquish and transcend the limited self whose limits make the game possible in the first place. It is tragic and sad and chaotic and lovely. All life is the same, as citizens of the human State: the animating limits are within, to be killed and mourned, over and over again.⁷⁰³

L'autore descrive così il gioco che compie con il suo lettore: due individui che non sono contrapposti l'uno all'altro ma che insieme danno un significato alla narrazione, al fine sia di trascendere se stessi, empatizzando con le numerose figure tragiche del romanzo, che di comprendere i limiti della propria individualità.

Inoltre Wallace, anche per affrontare il problema della comunicazione tra umani e il bisogno di nuove modalità per esprimere i sentimenti e le descrizioni dei luoghi, fa uso di elementi matematici. Il cardoide, ad esempio, viene utilizzato per descrivere la struttura della scuola di tennis:

⁷⁰² David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 121.

⁷⁰³ Ivi, p. 84.

E.T.A. is laid out as a cardioid, with the four main inward-facing bldgs. convexly rounded at the back and sides to yield a cardioid's curve, ... the air gives the whole facility the Valentine-heart aspect ... the topology world's closed-curve-mapping-Übermensch A.Y. ('Vector-Field') Rickey of Brandeis U.⁷⁰⁴

E troviamo un cicloide in uno scritto di Jim Incandenza che ricorda la sua adolescenza:

The round knob and half its interior hex bolt fell off and hit my room's wooden floor with a loud noise and began then to roll around in a remarkable way, the sheared end of the hex bolt stationary and the round knob, rolling on its circumference, circling it in a spherical orbit, describing two perfectly circular motions on two distinct axes, a non-Euclidian figure on a planar surface, i.e., a cycloid on a sphere:⁷⁰⁵

Un resoconto che conclude dicendo: «This was how I first became interested in the possibilities of annulations»⁷⁰⁶. L'anulazione è un processo circolare, «a type of fusion that can produce waste that's fuel for a process whose waste is fuel for the fusion»⁷⁰⁷, in cui i rifiuti permettono di creare nuova energia in modo inesauribile. È una reazione a un sistema chiuso che non crea inerzia o caos, ma, al contrario, l'energia perpetua alla base della società di *Infinite Jest*. Questa "Annulation" (o perpetuo movimento e di energia) si verifica sia nel film che nel romanzo: infatti, anche le costruzioni narrative del romanzo tendono a questo concetto di infinito.

⁷⁰⁴ David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 1266.

⁷⁰⁵ Ivi, p. 665.

⁷⁰⁶ Ibid.

⁷⁰⁷ Ivi, p. 572.

4. Wallace e la matematica

Come abbiamo visto, un'altra prospettiva attraverso cui *Infinite Jest* può essere analizzato è quella del rapporto dell'autore con la matematica. Pur essendosi dedicato a studi letterari e filosofici, Wallace mostra un grande interesse per tale disciplina, come dichiara in *Derivative Sport in Tornado Alley*:

When I left my boxed township of Illinois farmland to attend my dad's alma mater in the lurid jutting Berkshires of western Massachusetts, I all of a sudden developed a jones for mathematics.⁷⁰⁸

L'autore ritiene che il fascino dell'astrazione e dell'infinito – la grande capacità linguistica ed espressiva della matematica – sia una cosa divertente e una delle vie principali per tendere alla verità. Così, sia le strutture che i modi scelti da Wallace per narrare possono essere riletti attraverso questo approccio: in *Infinite Jest*, ad esempio, Michel Pemulis elabora una definizione personale di derivata: «Derivatives're just trig with some imagination»⁷⁰⁹.

M. M. Pemulis, ..., has the highest Stanford-Binet of any kid on academic probation ever at the Academy. [He] has a born tech-science wienie's congenital impatience with the referential murkiness and inelegance of verbal systems ... Pemulis's real enduring gift is for math and hard science.⁷¹⁰

Wallace considera quindi l'astrazione matematica come la rappresentazione della complessità linguistica e la sua capacità di articolare il pensiero e di comprendere la realtà.

Those who've been privileged (or forced) to study it understand that the practice of higher mathematics is, in fact, an "art" and that it depends no less than other arts on inspiration, courage, toil, etc but with the added stricture that the "truths" the art of math tries to

⁷⁰⁸ David Foster Wallace, *Derivative Sport in Tornado Alley*, in *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*, Little, Brown and Company, New York 1997, p. 10.

⁷⁰⁹ David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 1264.

⁷¹⁰ Ivi, p. 211.

express are deductive, necessary, a priori truths, capable of both derivation and demonstration by logical proof.⁷¹¹

Questo punto di vista è condiviso dallo stesso Pemulis che incoraggia così il compagno di tennis in preda a una crisi:

Todd, trust math. As in Matics, Math E. First-order predicate logic. Never fail you. Quantities and their relation. Rates of change. The vital statistics of God or equivalent. When all else fails. When the boulder's slid all the way back to the bottom. When the headless are blaming. When you do not know your way about. You can fall back and regroup around math. Whose truth is deductive truth. Independent of sense or emotionality. The syllogism. The identity. Modus Tollens. Transitivity. Heaven's theme song. The nightlight on life's dark wall, late at night. Heaven's recipe book. The hydrogen spiral. The methane, ammonia, H₂O. Nucleic acids. A and G, T and C. The creeping inevitability. Caius is mortal. Math is not mortal. What it is is: listen: it's true.⁷¹²

Wallace aveva recensito negativamente, in *Rhetoric and Math Melodrama*, due romanzi, *The Wild Numbers* di Philibert Schogt e *Uncle Petros & Goldbach's Conjecture* di Apostolos Doxiadis – appartenenti al nuovo genere del “melodramma matematico”, – per la loro scarsa capacità di trattare di matematica. Infatti, nonostante entrambe le opere siano collocate in ambito matematico e ruotino attorno alle ricerche dei protagonisti per la risoluzione di problemi numero-teoretici, egli critica la loro scarsa capacità di rendere personaggi ed eventi e di coinvolgere il lettore:

the paradox is that the type of audience most likely to accept and appreciate these novels' lofty, encomiastic view of pure math is also the audience most apt to be disappointed by the variously vague, reductive, or inconsistent ways the novels handle the actual mathematics they're concerned with.⁷¹³

Con la pubblicazione nel 2003 di *Everything and more*, lo scrittore affronta in modo sistematico il concetto di infinito cantoriano. In questo “esercizio di scrittura tecnica”, Wallace si interroga su come l'astrazione porti l'individuo alla follia: infatti, per quanto

⁷¹¹ David Foster Wallace, *Rhetoric and the Math Melodrama in Both Flesh and Not*, Little, Brown, New York 2012, p. 150.

⁷¹² David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 1417.

⁷¹³ David Foster Wallace, *Rhetoric and the Math Melodrama*, cit., p. 149.

possa essere applicata ai vari campi della conoscenza, essa implica anche dei paradossi, tra cui – appunto – quello di Zenone relativo al concetto di infinito⁷¹⁴.

Wallace fa riferimento alla risoluzione del paradosso da parte di Weierstrasse, il quale crea un quadro concettuale – attraverso i criteri di convergenza delle serie e la definizione di limite – capace di spiegare le contraddizioni. L'autore ammira il linguaggio utilizzato dal teorico e la sua capacità di considerare gli infiniti punti e movimenti in modo finito:

The Dichotomy's central confusion is now laid bare: the task of moving from point A to point B involves not a oo of necessary subtasks, but rather a single task whose '1' can be validly approximated by a convergent infinite series.⁷¹⁵

Questa fascinazione di Wallace per la matematica si riflette anche nella sua narrativa: si chiede infatti in che modo possa descrivere un pensiero o come traslare una sua mappa nella mente del lettore e considera la matematica una disciplina adatta a comprimere l'informazione, a rappresentare la realtà senza ridurne la complessità. A tale proposito, in *Good Old Neon*, il narratore si interroga sulla natura delle parole, astratta e universale:

All the different words are still there, in other words, but it's no longer a question of which one comes first. Or you could say it's no longer the series of words but now more like some limit toward which the series converges. It's hard not to want to put it in logical terms, since they're the most abstract and universal. Meaning they have no connotation, you don't feel anything about them ... The thing is that it turns out that logical symbolism really would be the best way to express it, because logic is totally abstract and outside what we think of as time. It's the closest thing to what it's really like. That's why it's the logical paradoxes that really drive people nuts.⁷¹⁶

Ad esempio, la lettera X possiede molteplici significati: X come incognita, come chiasmo, raggi X durante la partita di Eschaton, "Xare" per indicare i rapporti sessuali, una droga «X or MDMA», «the scenario was that the honesty was so exhausting she'd

⁷¹⁴ «You're standing at a corner and the light changes and you try to cross the street. Note the operative 'try to'. Because before you can get all the way across the street, you obviously have to get halfway across. And before you can get halfway across, you have to get halfway to that halfway point. This is just common sense. And before you can get to the halfway-to-the-halfway-point point, you obviously have to get halfway to the halfway-to-the-halfway-point point, and so on. And on». David Foster Wallace, *Everything and More. A Compact History of Infinity*, W.W. Norton & Company, New York 2003, p. 49.

⁷¹⁵ Ivi, p. 195.

⁷¹⁶ David Foster Wallace, *Good Old Neon*, cit., p. 167.

basically just laid back exhausted and let him X her just to shut him up»⁷¹⁷, «Orin the punter called up to Hal about employing to X young married women»⁷¹⁸, «He sat and thought and waited in an uneven X of light through two different windows »⁷¹⁹, «If trying to X a female species Lenz would have nullo problemo with where to look»⁷²⁰.

Wallace considera infatti l'astrazione matematica come una via privilegiata che conduce a una comunicazione immediata. Come per il paradosso dell'infinito, il suo intento è quello di elaborare concetti, tematiche, strutture e codici per sviluppare i pensieri in maniera differente, e renderli – empaticamente – comprensibili.

⁷¹⁷ David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 1422.

⁷¹⁸ Ivi, p. 1423

⁷¹⁹ Ivi, p. 34.

⁷²⁰ Ivi, p. 731.

4.1 L'infinito

Nel pensiero greco ritroviamo le origini di questo concetto: Anassimandro riconduce tutto all'ἄπειρον, ovvero a una realtà illimitata, e Anassimene individua l'ἀρχή nell'aria concepita come infinita. Ma già nei pensatori successivi va affermandosi una diversa concezione dell'infinito, che interpreta tale concetto come qualcosa di non finito e quindi imperfetto. Per Pitagora e Platone questa parola ha avuto una connotazione negativa, perché si riferiva anche al caos originale prima della creazione. Aristotele considera l'infinito come una nozione di cui si fa solo un uso negativo per suggerire che una certa realtà non è compiuta e non può quindi essere abbracciata nella sua totalità, un'imperfezione causata dalla mancanza di confini.

Il concetto di infinito viene declinato in tutte le sue possibili varianti in *Infinite Jest*. Vi sono infatti numerosi elementi nel testo che richiamano tale concetto o il numero 8: ad esempio, il romanzo possiede una struttura circolare, dove l'incipit della narrazione costituisce, in realtà, il finale; James Incandenza ha utilizzato il super-8 millimetri per la realizzazione delle sue pellicole, e alcuni dei suoi film durano 88 minuti; alcuni personaggi possiedono il numero di scarpe 8.8; inoltre, vi sono otto persone che assistono alla visione di "Infinite Jest"⁷²¹. In generale, il concetto di infinito sta a indicare quanto la realtà sia difficile da comprendere nella sua totalità, quanto il mondo costruito all'interno del testo non sia altro che una *mise en abyme* di quello esistente, e quanto la realtà che l'individuo coglie sia solo una percezione sensibile e soggettiva, un'immagine all'interno della sua mente. Nella contemporaneità, infatti, si evidenzia la difficoltà di rendere l'intera gamma della conoscenza, l'impossibilità che una singola opera possa contenere la totalità: ciò a cui un individuo può aspirare è solo una rappresentazione parziale, espressa attraverso l'uso della sineddoche.

Wallace fa riferimento inoltre ad alcune teorie scientifiche che si occupano del concetto di infinito. Gerhardt Schtitt, allenatore al Enfield Tennis Academy, «whose knowledge of formal math is probably about equivalent to that of a Taiwanese

⁷²¹ Altri esempi: Orin Incandenza è un calciatore professionista e porta il numero 71 sulla maglia della sua squadra (7+1); quando è a letto con uno dei suoi "soggetti", «she thought the figure he'd trace without thinking on the bare flank after sex was the numeral 8» (47); o, ancora «[he has] already drawn idle little sideways 8's [i.e. ∞] on the postcoital flanks of a dozen B.U. coeds» (289), o «Orin has perceived himself as the approphee, the other being the 'Swiss hand-model' on whose nude flank he's been furiously tracing infinity signs all during the Moment Subject's absence» (1401).

kindergartner»⁷²², tuttavia «approaches competitive tennis more like a pure mathematician than a technician»⁷²³, in quanto la sua spiegazione del gioco del tennis è strettamente legata alle teorie del caos e della fisica quantistica:

This myth: they assume here always the efficient way is to plow straight ahead, go! The story that the shortest way between two places is the straight line, yes? But what then when something is in the way when you go between places, no? Plow ahead: go: collide: kabong.⁷²⁴

E continua:

[Tennis is] not the blend of statistical order and expansive potential that the game's technicians revered, but in fact the opposite — not-order, limit, the places where things broke down, fragmented into beauty ... It is not a fractal matter of reducing chaos to pattern ... a matter not of reduction at all but — perversely — of expansion, the aleatory flutter of uncontrolled, metastatic growth — each well-shot ball admitting of n possible responses, $2n$ possible responses to those responses, and on into ... a Cantorian³⁵ continuum of infinities of possible moves and responses, Cantorian and beautiful infoliating, contained, this diagnate infinity of infinities of choice and execution, mathematically uncontrolled but humanly contained.⁷²⁵

Il numero 35 si riferisce anche alla nota 35, in cui viene spiegato che Cantor è stato il fondatore della nozione di numero transfinito⁷²⁶ e ha dimostrato come alcuni infiniti sono più grandi di altri infiniti⁷²⁷. L'infinito non si riflette allora solo su elementi del testo ma anche nello stile e nello sviluppo della trama: con un'esposizione narrativa non lineare, e numerose trame sotterranee che apparentemente non possiedono alcuna coerenza interna.

Per Wallace, pertanto, l'unico modo per risolvere il paradosso di un testo infinito, confinato in uno spazio finito, è costruire il romanzo come un'elica chiusa, una storia intrappolata in un loop che solo la sua interpretazione può superare.

⁷²² David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 82.

⁷²³ Ivi, p. 81.

⁷²⁴ Ivi, p. 80.

⁷²⁵ Ivi, pp. 81-82.

⁷²⁶ I numeri transfiniti sono un'estensione del concetto di numero (cardinale e ordinale) al caso di insiemi con infiniti elementi.

⁷²⁷ David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 994.

It's not that students don't 'get' Kafka's humour but that we've taught them to see humour as something you get - the same way we've taught them that a self is something you just have. No wonder they cannot appreciate the really central Kafka joke - that the horrific struggle to establish a human self results in a self whose humanity is inseparable from that horrific struggle. That our endless and impossible journey toward home is in fact our home. It's hard to put into words up at the blackboard, believe me. You can tell them that maybe it's good they don't 'get' Kafka. You can ask them to imagine his art as a kind of door. To envision us readers coming up and pounding on this door, pounding and pounding, not just wanting admission but needing it, we don't know what it is but we can feel it, this total desperation to enter, pounding and pushing and kicking, etc. That, finally, the door opens . . . and it opens outward: we've been inside all along. *Das ist komisch.*⁷²⁸

⁷²⁸ David Foster Wallace, *Some Remarks on Kafka's Funniness from which Probably not enough Has been removed* in *Consider the Lobster and Other Essays*, Little Brown, New York 2006, p.

5. Le note di chiusura

Wallace fa un uso copioso delle note di chiusura – 388 –, che costituiscono una delle parti più importanti del suo testo e un chiaro esempio di metanarrazione: se, infatti, da una parte interrompono continuamente la narrazione, dall'altra vengono impiegate per ricordare autoriflessivamente l'artificiosità del romanzo e l'arte come mediazione del reale:

interrupt the flow of the narrative and call attention to the work *qua* performance, encourag[ing] readers to become conscious of their own performances as readers.⁷²⁹

Il contenuto delle note si presenta nella sua elegante eterogeneità: talvolta creano l'illusione di una conoscenza enciclopedica; in altri casi viene dato solo un indizio, in altri ancora il narratore esorta il suo lettore a non chiedere ulteriori informazioni. Note che si diramano in altre note – una sorta di metanote –, note che contengono informazioni importanti, spiegazioni dettagliate di prodotti, personaggi o situazioni, altre che esprimono il parere personale dell'autore, note totalmente inutili ai fini narrativi, e infine, note che sviluppano piani narrativi paralleli rispetto al racconto principale. Troviamo liste, diagrammi, riferimenti ad altre note, formule chimiche, indicazioni sulla pronuncia di lemmi, informazioni aggiuntive sulla narrazione, commenti sulle azioni o pensieri di alcuni personaggi e la filmografia completa di James Incandenza – che è una narrazione autoriflessiva del romanzo, in quanto molte situazioni sono speculari alle trame dei film.

Tuttavia, nonostante il loro carattere autoriflessivo, è attraverso di esse che il lettore può entrare in empatia con il mondo costruito nel testo:

It's trying to prohibit the reader from forgetting that she's receiving heavily mediated data, that this process is a relationship between the writer's consciousness and her own, and that in order for it to be anything like a real full human relationship, she's going to have to put in her share of the linguistic work.⁷³⁰

⁷²⁹ Frank Cioffi, *An Anguish Become Thing: Narrative as Performance in David Foster Wallace's Infinite Jest*, cit., p. 168.

⁷³⁰ David Foster Wallace, *Westward the Course of Empire Takes Its Way*, cit., p. 138.

Alcune note, anche se frammentano il testo principale, prendono le distanze dalla narrazione, sostenendo di non sapere che cosa voglia dire il narratore del testo principale o riconoscendo contenuti moralmente discutibili. Le note ricordano – autoriflessivamente – l’artificiosità del testo letterario ma, al tempo stesso, estendono il testo verso nuove direzioni, quasi a mimare l’informazione complessa e stratificata dei collegamenti ipertestuali.

Anche se apparentemente questa autoriflessività delle note è in contrasto con la poetica di Wallace, esse non mostrano il testo nella sua ricorsività e finzionalità: al contrario, occupano uno spazio liminale tra il testo e i “referenti reali”, tra il mondo del romanzo e quello del lettore, e possiedono lo stesso linguaggio demotico del testo. Le note implicano totalità e, al tempo stesso, impongono limiti narrativi: dislocano il lettore, che va avanti e indietro nel romanzo perdendo così il suo posto. Alcune delle informazioni contenute sono fattuali, mentre la maggior parte sono fittizie. L’effetto è quello di mostrare al lettore una via d’uscita dal testo. Ciò si differenzia dai romanzi postmodernisti che, in linea con le teorie poststrutturaliste, operano come la *Funhouse* barthiana: il loro linguaggio si riferisce solo a se stesso e le loro strutture evolvono di conseguenza. Questa tendenza metafinzionale diviene solipsistica, un ciclo senza fine di un testo che commenta il proprio statuto finzionale.

Al contrario, in *Infinite Jest* le note richiamano qualcosa di extratestuale, un referente del “mondo reale” come nomi di patologie e di farmaci o la spiegazione di un acronimo. L’interpretazione del testo e la sua coerenza è affidata al lettore che, proprio come l’autore, deve superare i limiti delle forme narrative e mettere insieme i vari tasselli dell’universo costruito nel romanzo:

You compete with your own limits to transcend the self in imagination and execution. Disappear inside the game: break through limits: transcend: improve: win. ... You seek to vanquish and transcend the limited self whose limits make the game possible in the first place.⁷³¹

Ciò ricorda quanto detto in *Westward*: il lettore viene considerato un “lover”, mentre l’autore diviene «an architect who could hate enough to feel enough to love enough to perpetrate the kind of special cruelty only real lovers could inflict»⁷³². Attraverso l’autoriflessività, Wallace comprende la presunzione di questa affermazione: «where the

⁷³¹ David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 184.

⁷³² David Foster Wallace, *Westward The Course Of Empire Takes Its Way*, cit. p. 332.

fuck do “artists” get off deciding for readers what stuff the readers need to be prepared for?»⁷³³. In un certo senso *Infinite Jest* è crudele con i suoi lettori: presenta una galleria di personaggi traumatizzati, deformati, dipendenti da alcol e droga, depressi clinici; il vocabolario è ricercato, la struttura frammentata, e quando il lettore è costretto a cercare una parola sul dizionario, o una nota, o deve tenere a mente una cronologia non lineare, viene premiato con «scenes of exquisite horror and pain [that] come in, as it were, under the radar, and hence make an enormous impact»⁷³⁴. L’obiettivo di Wallace – più che rappresentare – è mostrare il mondo da lui costruito al lettore con un «desperate desire to please coupled with a kind of hostility to the reader»⁷³⁵. E aggiunge:

Oh, not always, but sometimes in the form of sentences that are syntactically not incorrect but still a real bitch to read. Or bludgeoning the reader with data. Or devoting a lot of energy to creating expectations and then taking pleasure in disappointing them.⁷³⁶

Quindi, nonostante il lettore sia cosciente dall’artificiosità della narrazione, vive in un certo senso questa esperienza di lettura come qualcosa di reale. Secondo il filosofo analitico americano Noël Carroll, questo impatto deriva dalla capacità affabulatrice di coinvolgere il lettore nei traumi che descrive, in una performance narrativa: è in questo modo che il romanzo diviene più “reale” e il lettore viene coinvolto emotivamente nel mondo attualizzato. Quello che si instaura è il cosiddetto “paradox of fiction”, che «concerns how it is possible for us to be moved emotionally by fictions since we know that what is portrayed in a fiction is not actual»⁷³⁷. Il paradosso comprende tre proposizioni vere se prese singolarmente, ma che si contraddicono se combinate:

- 1) Most people have emotional responses to characters, objects, events etc. which they know to be fictitious.
- 2) On the other hand, in order for us to be emotionally moved, we must believe that these characters, objects, or events, truly exist.
- 3) But no person who takes characters or events to be fictional at the same time believes that they are real.⁷³⁸

⁷³³ Larry McCaffery, *An Interview with David Foster Wallace*, cit., p. 24

⁷³⁴ Frank Cioffi, *An Anguish Become Thing: Narrative As Performance in David Foster Wallace’s Infinite Jest*, cit., p. 162.

⁷³⁵ Larry McCaffery, *An Interview with David Foster Wallace*, cit., p. 147

⁷³⁶ Ivi, p. 148.

⁷³⁷ Noël Carroll, *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*, Routledge, New York 1990, p. 87.

⁷³⁸ Alan Paskow, *The Paradoxes of Art: A phenomenological investigation*, Cambridge University Press, Cambridge 2004.

Carroll afferma infatti che alcuni spettatori possano superare le contraddizioni negando che essi siano “mossi genuinamente”, sostenendo che le emozioni coinvolte siano qualitativamente diverse da quelle reali. Altri possono negare di essere realmente consapevoli dello statuto finzionale dell’opera d’arte, altri ancora che non tutte le emozioni provate siano reali.

Attorno a questo paradosso⁷³⁹ sono nati vari dibattiti che possono essere divisi in tre gruppi principali: il primo gruppo appartiene alle cosiddette “pretend theories”, tra cui ritroviamo Kendall Walton⁷⁴⁰, che negano la prima premessa e affermano che attraverso la finzione i lettori non provano delle emozioni vere, in quanto non riguardano la vita reale, ma sono circoscritte all’esperienza della lettura.

It seems a principle of common sense, one which ought not to be abandoned if there is any reasonable alternative, that fear must be accompanied by, or must involve, a belief that one is in danger.⁷⁴¹

Le “illusion or realist theories”, tra cui quella di Alan Paskow⁷⁴², negano invece la terza premessa e sostengono che, in un certo senso, i personaggi fittizi sono in realtà reali affermando, in accordo con Samuel Taylor Coleridge⁷⁴³, che un’opera di finzione innesca una “willing suspension of disbelief”.

Le “thought theories” infine, tra cui quella di Peter Lamarque⁷⁴⁴ e Noël Carroll, negano la seconda premessa e affermano che il lettore possa avere delle emozioni genuine anche da eventi o situazioni inesistenti:

if it [the fear produced by horror films] were a pretend emotion, one would think that it could be engaged at will. I could elect to remain unmoved by *The Exorcist*; I could refuse

⁷³⁹ Il primo spunto teorico su cui, successivamente, sono state elaborate le numerose speculazioni filosofiche, risale a un articolo del 1975 di Colin Radford e Michael Weston dal titolo *How can we be moved by the fate of Anna Karenina?*, pubblicato sulla rivista «Proceedings of the Aristotelian Society», Supplementary Volumes 49: 67–93. Il filosofo afferma che la nostra risposta emozionale alla finzione è sia irrazionale che familiare: «our being moved in certain ways by works of art, though very ‘natural’ to us and in that way only too intelligible, involves us in inconsistency and so incoherence», p. 78.

⁷⁴⁰ Kendall Walton, *Mimesis as Make-Believe: on the foundations of the representational arts*, Harvard University Press, Cambridge, London 1990.

⁷⁴¹ Ivi, pp. 6-7.

⁷⁴² Alan Paskow, *The Paradoxes of Art : A phenomenological investigation*, Cambridge University Press, Cambridge 2004.

⁷⁴³ Cfr. Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria*, 1817, Chapter XIV

⁷⁴⁴ Peter Lamarque, *How Can We Fear and Pity Fictions?*, «British Journal of Aesthetics» 21.4, 1981, pp. 291-304.

to make believe I was horrified. But I don't think that that was really an option for those, like myself, who were overwhelmingly struck by it.⁷⁴⁵

E aggiunge:

if the response were really a matter of whether we opt to play the game, one would think that we could work ourselves into a make-believe dither voluntarily. But there are examples [of fictional works] which are pretty inept, and which do not seem to be recuperable by making believe that we are horrified. The monsters just aren't particularly horrifying, though they were intended to be.⁷⁴⁶

Carroll suggerisce che lo spettatore può essere mosso anche da eventi o situazioni che vengono etichettati come finzionali: «we can be moved by stories which we learn to be fictions»⁷⁴⁷. Mettendo insieme sia gli intenti di Wallace che la struttura del suo romanzo – con la sua autoriflessività e la presenza delle note – si può affermare che *Infinite Jest* rientri in questo terzo gruppo. Pertanto il lettore, nonostante sia conscio dell'artificiosità della narrazione, viene proiettato all'interno del testo e ciò gli permette sia di essere critico che di empatizzare con il testo, vivere i sentimenti e le emozioni proposte. In accordo con Henry James, possiamo dunque affermare che il romanzo produce un'illusione di aver «lived another life» e di aver sperimentato «a miraculous enlargement of experience»⁷⁴⁸.

Iser, da parte sua, afferma che “produciamo” testi attraverso le nostre reazioni all'attività di lettura:

Here illusion means our own projects, which are our share in the gestalten which we produce and in which we are entangled... As we read, we react to we ourselves have produced, and it is this mode of reaction that, in fact, enable us to experience the text as an actual event. We do not grasp it like an empirical object; nor we do comprehend it like a predicative fact; it owes its presence in our minds to our own reactions, and it is these that makes us animate the meaning of the text as a reality.⁷⁴⁹

⁷⁴⁵ Noël Carroll, *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*, cit., p. 74.

⁷⁴⁶ Ivi, p. 74.

⁷⁴⁷ Ivi, p. 88.

⁷⁴⁸ Henry James, *Alphonse Daudet*, in *Theory of Fiction*, University of Nebraska Press, Nebraska 1972, p. 93.

⁷⁴⁹ Wolfgang Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1980, pp. 127-129.

Infatti Carroll afferma che l'individuo prova delle emozioni non solo quando crediamo che qualcosa sia reale, ma anche che potrebbe esserlo: quando, ad esempio, i personaggi vivono degli eventi o situazioni, il lettore si identifica con tali azioni pensando a come avrebbe potuto reagire lui stesso e le analizza criticamente, soprattutto se riguardano individui ordinari. In *Infinite Jest*, pertanto, sia per le immagini ritratte che per le tematiche impiegate, il lettore considera i personaggi o gli eventi come se fossero reali nonostante egli sappia che non è così.

Il lettore possiede quindi una coscienza divisa: da una parte è totalmente immerso nelle vicende narrate, mentre dall'altra l'aspetto metafinzionale del romanzo gli permette di essere distaccato e di pensare al mondo reale in maniera critica. Egli è pertanto fondamentale nell'elaborazione del significato, ma viene a sua volta influenzato dal racconto. Costituendosi parte della performance narrativa, il lettore soffre così assieme ai personaggi e, una volta terminata la lettura, può "uscire dal testo" e sentirsi confortato.

6. Le coordinate spazio-temporali come strumenti allegorici

Le vicende di *Infinite Jest* sono ambientate circa quindici anni nel futuro, in un presente immediato, ma il romanzo non perde il suo effetto sul lettore perché i due mondi, quello empirico e quello finzionale, sono strettamente legati tra loro. Il mondo in *Infinite Jest* non è infatti un “mondo-a-venire”, caratteristico della fantascienza: il suo scopo non è quello di “svelare” un futuro ipotetico. Al contrario, il romanzo mantiene una relazione mimetica con quello reale: non intensifica la sensazione di alienazione, ma piuttosto l’identificazione, perché il lettore è in grado di guardare più attentamente al proprio mondo mentre si trova immerso in quello fittizio. L’universo rappresentato in *Infinite Jest* è, pertanto, un’analogia dello stato delle cose della contemporaneità: la società capitalista occidentale alle soglie del XXI secolo.

Il mondo dipinto da Wallace possiede due peculiarità: da una parte viene presentata una società ipertecnologica – la televisione è stata sostituita da un sistema complesso di cartucce a noleggio della InterLace – e si assiste a una diversa costruzione del tempo: non vi è più una tradizionale progressione in anni ma la successione temporale è scandita dal “Subsidized Time”, dai vari slogan pubblicitari, come ad esempio the Year of the Whopper e the Year of the Depend Adult Undergarment. Tale costruzione è il prodotto della società consumista, funzionale alla vendita e all’acquisto di beni, e la stessa Statua della libertà diviene un ingranaggio nel mondo capitalista descritto da Wallace, sponsorizzando «holding aloft a five-ton cast iron burger» e indossando «depend adult undergarment». A questo proposito Fischbach, in *La Privation de monde. Temps espace et capital*⁷⁵⁰, asserisce che uno degli elementi portanti che hanno causato l’alienazione dell’individuo contemporaneo sia proprio il capitalismo, e che ciò abbia causato l’unificazione dello spazio-tempo per ridurre il tempo al presente. Questo spazio “presente” diviene così il palcoscenico delle varie attività economiche e sociali, di flussi in continua accelerazione: esso si presenta come sottomesso a un *global flow*, evanescente e immateriale, che si relaziona alla fissazione spaziale e alla negazione del tempo.

⁷⁵⁰ Fischbach Franck, *La Privation de monde, Temps, espace et capital*, Vrin, Paris 2011.

- (2002) Year of the Whopper
- (2003) Year of the Tucks Medicated Pad
- (2004) Year of the Trial-Size Dove Bar
- (2005) Year of the Perdue Wonderchicken
- (2006) Year of the Whisper-Quiet Maytag Dishmaster
- (2007) Year of the Yushityu 2007 Mimetic-Resolution-Cartridge-View-Motherboard-Easy-To-Install- Upgrade For Infernatron/InterLace TP Systems For Home, Office, Or Mobile (sic)
- (2008) Year of Dairy Products from the American Heartland
- (2009) Year of the Depend Adult Undergarment
- (2010) Year of Glad.⁷⁵¹

Questa modificazione della scansione temporale è attuata per far fronte agli ingenti costi della riconfigurazione territoriale. Il mondo di *Infinite Jest* si basa infatti sulla costituzione dell'Onan, l'Organization of North American Nations, un territorio comprendente Stati Uniti, Canada e Messico. In questo modo Wallace crea un paradosso geopolitico, un luogo eterotopo, secondo l'accezione di Foucault, «radicalmente discontinuo e incoerente, che giustappone mondi incompatibili»⁷⁵². Un “contro-luogo” in cui gli spazi “reali” di una cultura sono rappresentati contemporaneamente, contestati o rovesciati, producendo però, al contempo, uno spazio di illusione che riflette quello referenziale in tutti i suoi aspetti. Diversamente infatti dagli Stati Uniti, Wallace costruisce un luogo problematico, eterogeneo, sviluppato allo scopo di esplorare la struttura e le devianze di quello reale. Uno spazio totalizzante, saturo di informazioni, luoghi, dettagli, emblematicamente rappresentato dalla città di Enfield:

Enfield MA is one of the stranger little facts that make up the idea that is metro Boston, ... extending north from Commonwealth Avenue and separating Brighton into Upper and Lower, its elbow nudging East Newton's ribs and its fist sunk into Allston, Enfield's broad municipal tax-base includes St. Elizabeth's Hospital, Franciscan Children's Hospital, The Universal Bleacher Co., the Provident Nursing Home, Shuco-Mist Medical Pressure Systems Inc., the Enfield Marine Public Health Hospital Complex, the Svelte Nail Co....⁷⁵³

⁷⁵¹ David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 302.

⁷⁵² Michel Foucault, *Des espaces autres. Hétérotopies*, (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octobre 1984, pp. 46-49.

⁷⁵³ David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 451.

Questa riconfigurazione della mappa dell'America ha inoltre comportato la costituzione della *Great Concavity* (o *Great Convexity*), uno spazio eterogeneo, di confine, che, seguendo la prospettiva di Westphal, è oggetto di instabilità e trasformazione, di scontri politici e territoriali. Ciò mostra, in una prospettiva geocritica, come gli «spazi una volta concepiti come autonomi, definiti e stabili, sono in realtà in costante flusso, delineati in maniera superficiale da confini che sono spesso mutevoli, permeabili e sempre aperti a discussioni»⁷⁵⁴. Questo territorio, infatti, è il luogo di scontro fra gli Stati Uniti e il Canada: la *Concavity* è stata creata per eliminare i rifiuti dell'Onan, obbligando il Canada a ricevere in dono questo territorio con la minaccia di una guerra nucleare:

Concavity to any particular province. ... Because the map speaks for itself. ..., the Concavity — the physical fact and fallout of the Concavity — it's Quebec's problem.⁷⁵⁵

Questa riorganizzazione spaziale e la sua complessità strutturale, nonché la sua politica, rispecchia la cultura americana, o meglio onaniana, che controlla la vita e il pensiero dei singoli cittadini. L'America di Wallace promuove il culto dell'esistenza individuale, la nascita di un cittadino profondamente solo, egoista.

Questo viene esplicitato dal dialogo tra due personaggi, Rémy Marathe e Hugh Steeply, due spie della guerra terroristica tra l'Onan e i separatisti del Québec, che affrontano il tema del film e della politica. Marathe discute sulla “mostruosità” di un film concepito e girato da un americano in America, e sulla perdita di senso e di prospettive dei cittadini americani. Per i separatisti, il film diviene invece uno strumento per portare a termine le proprie idee secessioniste.

La visione del film da parte dei cittadini fa scaturire numerose questioni: sceglieranno di guardarlo? Accetteranno di soddisfare i propri desideri nonostante la certezza che il film li condurrà alla morte? I cittadini sono veramente liberi di pensare e agire?

In questa diatriba, Steeply rappresenta il pensiero di William James⁷⁵⁶: «our whole system is founded on your individual freedom to pursue his own individual desires»⁷⁵⁷, dove il sistema etico è basato su

⁷⁵⁴ Bertrand Westphal, *Geocritica. Reale finzione spazio*, Armando Editore, Roma 2009, p. 145.

⁷⁵⁵ Ivi, p. 264.

⁷⁵⁶ Vi è infatti un esplicito riferimento a “The Moral Philosopher and the Moral Life” in *Pragmatism and other Writings*, Penguin, New York 2000, p. 253.

⁷⁵⁷ David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 423.

a certain basic amount of respect for the wishes of other people ... total and overall happiness is maximized by respecting your individual sanctity ... a community where own wishes and interests are respected.⁷⁵⁸

Di converso Marathe risponde, discutendo del sogno americano, che questo territorio è volto all'omogeneizzazione dei saperi e dei desideri che prima l'uomo non sapeva di possedere:

This U.S.A. type of person and desires appears to me like almost the classic, how do you say, uti-litaire. ... Maximize pleasure, minimize displeasure: result: what is good. This is the U.S.A.⁷⁵⁹

Questo mondo creato da Wallace – così simile al nostro – rivela gli aspetti catastrofici del capitalismo, un mondo fatto di offerta e domanda: dove si può spingere allora l'uomo per il soddisfacimento immediato – anche se spesso letale – dei propri bisogni? Il romanzo dipinge così un cultura intrappolata nell'ironia e nel narcisismo individuale, e la gabbia è proprio la mente dell'individuo, autoreferenziale ed egoista: «They identify their whole selves with their head»⁷⁶⁰.

Una tematica che richiama quanto esposto da Foucault in *Microfisica del potere*, dove scrive che il potere non è solo costruito a livello della sovranità ma guarda ai micropoteri diffusi nel quotidiano, nelle forme di cultura e nel sapere. Infatti, sempre secondo il filosofo, il sapere e il potere si condizionano reciprocamente e l'uomo è preso dentro al loro circolo, è un oggetto prodotto e inquadrato in un'episteme. L'uomo pertanto si illude quando si ritiene sovrano dei propri atti cognitivi e linguistici. La tesi, che risale al primo periodo foucaultiano, nega infatti la costituzione autonoma del soggetto, che è sempre penetrato da relazioni di potere che lo plasmano nei pensieri e bisogni. Quel (s)oggetto è prodotto dai saperi e dalle pratiche disciplinari, dai dispositivi del dominio che lo condurranno all'alienazione.

Gli abitanti di *Infinite Jest* vengono dunque considerati come delle marionette dal potere totalitario del presidente, nonché famoso ex Crooner, Johnny Gentle, che non chiede ai suoi “sudditi” di prendere delle decisioni difficili, ma li chiama solo a rilassarsi, a lasciare la propria vita e le proprie scelte nelle mani del potere godendosi lo spettacolo.

⁷⁵⁸ David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 426.

⁷⁵⁹ Ivi, p. 423.

⁷⁶⁰ Ivi, p. 363.

Una parodia del potere politico che viene messo ulteriormente in ridicolo nella narrazione di un film di quattro ore di Mario Incandenza, una ricostruzione storica della nascita dell'onanismo e dell'"US Experialism", rappresentando come marionette un gruppo di grotteschi burocrati che decidono sul futuro del continente. La pellicola viene mostrata l'8 novembre di ogni anno nella sala da pranzo dell'Eta, il "Continental Interdependence Day", e si apre con una frase del presidente Gentle: «Let the call go forth, to pretty much any nation we might feel like calling, that the past has been torched by a new and millennial generation of Americans»⁷⁶¹. Mentre il film progredisce, il lettore riflette sulle diversità tra la propria realtà politica e quella finzionale: vi è il disarmo della NATO⁷⁶²; il governo decide «to reinvent not just government, but history. Torch the past. Manifest a new destiny»⁷⁶³, Gentle "dona" la Concavity dicendo al primo ministro canadese: «Look, babe, take the territory or you're going to be really really sorry»⁷⁶⁴. L'annuncio di Gentle sui costi della riconfigurazione si traduce comicamente in «sounds of jaws hitting the tabletop. A couple of moustaches fall of altogether»⁷⁶⁵.

L'esempio più evidente – e più divertente – della critica di Wallace alla politica e cultura americana ci viene dato dal suo saggio *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*, dove l'autore racconta la sua esperienza su una nave da crociera⁷⁶⁶: un'apparente e tranquilla "vacanza" a bordo che, poco a poco, a causa di uno staff invadente e delle miriadi di attività promosse per gli ospiti, trasformano il viaggio in una serie di eventi tragici e grotteschi. Il suo saggio esordisce con un profondo senso di disperazione tipicamente modernista: riprendendo Hemingway, si riferisce all'oceano intorno a lui come un «primordial *nada*»⁷⁶⁷. Anche le coordinate spaziali offerte dall'equipaggio non fanno altro che amplificare questo suo senso di straniamento e alienazione: le copiose scritte sulle mappe "YOU ARE HERE" non indicano infatti l'esatta ubicazione dell'individuo, ma è come se rassicurassero i passeggeri sulla loro reale esistenza⁷⁶⁸. Wallace comprende così come questi tipi di viaggio promuovano un particolare tipo di cultura, basato sulla disperazione e su un solipsismo narcisista tipicamente americano: il

⁷⁶¹ David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 381.

⁷⁶² Ivi, p. 385.

⁷⁶³ Ivi, p. 403.

⁷⁶⁴ Ivi, p. 406.

⁷⁶⁵ Ivi, p. 440.

⁷⁶⁶ Articolo commissionatogli da *Harper's Magazine*.

⁷⁶⁷ David Foster Wallace, *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again. Essays and Arguments*, Little Brown, New York 1998, p. 262.

⁷⁶⁸ Ivi, p. 264.

bisogno di affermare la propria esistenza cessa quando c'è un "ordine superiore" – il governo americano o la crociera – che elimina questo tipo di desiderio.

La crociera e il regime "onanista", attraverso strategie tipicamente pubblicitarie e un "near-imperative use of the second person"⁷⁶⁹, promettono di sollevare gli individui da ogni responsabilità, "liberandoli" dal peso di pensare e di organizzare il proprio tempo, fino a fare *Absolutely Nothing*⁷⁷⁰.

How long has it been since you did Absolutely Nothing? I know exactly how long it's been for me. I know how long it's been since I had every need met choicelessly from someplace outside me, without my having to ask or even acknowledge that I needed. And that time I was floating, too, and the fluid was salty, and warm but not too—and if I was conscious at all I'm sure I felt dreadless, and was having a really good time, and would have sent post-cards to everyone wishing they were here.⁷⁷¹

Queste promesse implicano l'esistenza di una società in cui non si deve far nulla se non soddisfare se stessi. Gli adulti sono regrediti alla fase dell'infanzia e la nave diventa il grembo materno: «in heavy seas you feel rocked to sleep, with the windows' spume a gentle shushing, the engines' throb a mother's pulse»⁷⁷². Ma questa deresponsabilizzazione e ricerca spasmodica non fa altro che causare una maggiore disperazione. Wallace comprende infatti come il desiderio di un appagamento totale produca un'insoddisfazione senza fine, perché maggiore è l'esposizione all'"intrattenimento", maggiore è l'insoddisfazione: «grievances that started picayune ... quickly become nearly despair-grade»⁷⁷³. Infatti un individuo, come afferma anche Schopenhauer, non potrà mai essere del tutto felice o completamente soddisfatto:

La base di ogni volere è bisogno, mancanza, ossia dolore, a cui l'uomo è vincolato dall'origine, per natura. Venendogli invece a mancare oggetti del desiderio, quando questo è tolto via da un troppo facile appagamento, tremendo vuoto e noia l'opprimono: cioè la sua natura e il suo essere medesimo gli diventano intollerabile peso. La sua vita oscilla quindi come un pendolo, di qua e di là, tra il dolore e la noia, che sono in realtà i suoi veri elementi costitutivi.⁷⁷⁴

⁷⁶⁹ David Foster Wallace, *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*, cit., p. 264.

⁷⁷⁰ Ibid.

⁷⁷¹ Ibid.

⁷⁷² Ivi, p. 285.

⁷⁷³ Ivi, p. 315.

⁷⁷⁴ Arthur Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Laterza, Roma 2008, par. 57.

Nonostante ciò, il popolo crede al “sogno americano”, ha bisogno di crederci:

[T]he source of all the dissatisfactions isn't the Nadir at all but ... that ur-American part of me that craves and responds to pampering and passive pleasure: the Dissatisfied Infant part of me, the part that always and indiscriminately WANTS.⁷⁷⁵

Questa è una rappresentazione postmodernista di una cultura basata sul consumo: Wallace costruisce – sia nell'articolo che in *Infinite Jest* – un mondo modellato sull'attuale cultura americana dove i processi decisionali vengono del tutto annullati. In *A Supposed Fun Thing*, i passeggeri sono attratti dai materiali pubblicitari forniti dagli agenti turistici: gli sprovveduti clienti decidono di intraprendere il viaggio con la speranza di diventare felici come viene promosso dagli annunci, proiettando la loro vita vuota in una più interessante, più divertente. Così, l'uomo diviene un ingranaggio dell'imponente sistema capitalista, ed è costretto a consumar(si) e a fondersi nel tessuto culturale per essere considerato qualcuno, sia nella vita pubblica che privata. L'analisi di Wallace si muove proprio in questa direzione: con la sua scrittura⁷⁷⁶ si sforza di restituire senso alla realtà, criticando la cultura del consumo che promette di riempire il vuoto doloroso da esso stesso creato. Wallace va oltre, e nell'intervista con McCaffery dichiara il suo intento di scrivere seriamente «to give the reader something» e «to ask the reader early to feel something»⁷⁷⁷. L'obiettivo di Wallace diviene pertanto la liberazione dell'individuo da questo desiderio di appagamento narcisista: critica infatti la visione di Freud, secondo il quale il narcisismo secondario è causato dalla perdita del senso assoluto di autorealizzazione nell'età infantile (quando il bambino percepisce la separazione dalla madre, l'oggetto dei suoi desideri), che continua in età adulta e si amplifica attraverso i tentativi di compensazione con fantasie di ricchezza, bellezza e onnipotenza⁷⁷⁸. Ad esempio, in *Infinite Jest*, i residenti dell'Ennet House sono diventati dipendenti da droghe e i ragazzi si sono iscritti all'Ennet Tennis Academy per soddisfare proprio questo desiderio: «[T]he lively arts of the millennial U.S.A. treat anhedonia and internal emptiness as hip and cool»⁷⁷⁹. Un atteggiamento che cela la paura di essere “veramente umani”:

⁷⁷⁵ David Foster Wallace, *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*, pp. 315-316.

⁷⁷⁶ Larry McCaffery, *An Interview with David Foster Wallace*, cit., p. 148.

⁷⁷⁷ Ivi, pp. 148-149.

⁷⁷⁸ Sigmund Freud, *Introduzione al narcisismo e Inibizione sintomo e angoscia*, Bollati Boringhieri, Torino 2012, p. 88.

⁷⁷⁹ David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 694.

[W]hat passes for hip cynical transcendence of sentiment is really some kind of fear of being really human, since to be really human . . . is probably to be unavoidably sentimental and naïve and goo-prone and generally pathetic, is to be in some basic interior way forever infantile, some sort of not-quite-right-looking infant dragging itself anaclitically around the map, with big wet eyes and froggy-soft skin, huge skull, gooey drool.⁷⁸⁰

Così, i personaggi di Wallace, per riuscire a riprendere il controllo della propria vita e fare scelte, sono costretti a decostruire la “mappa”, a destituire la cultura onnipresente, uno spazio politico rappresentato dall’Eta Academy e dall’Ennet House. Due spazi speculari che illuminano il rapporto tra l’individuo e la società, l’influenza delle istituzioni nella costruzione del rapporto tra spazio pubblico e spazio privato, lasciando l’individuo privo di ogni riferimento:

Someone sometime let you forget how to choose, and what. Someone let your peoples forget it was the only thing of importance, choosing. . . . Someone taught that temples are for fanatics only and took away the temples and promised there was no need for temples. And now there is no shelter. And no map for finding the shelter of a temple. And you all stumble about in the dark, this confusion of permissions. The without-end pursuit of a happiness of which someone let you forget the old things which made happiness possible.⁷⁸¹

La riconfigurazione territoriale e culturale dell’Onan si esplicita così attraverso l’Eta Accademy, che si regge sulle basi di una cultura che “sponsorizza” l’alienazione dell’individuo, mentre la mappa “reale” dello stato viene simboleggiata da quella giocata sui campi da tennis:

Players themselves can’t be valid targets. Players aren’t inside the goddamn game. Players are part of the apparatus of the game. They’re part of the *map*.⁷⁸²

Cosa accade quindi quando la mappa e il mondo invertono il loro ruolo? Questa incertezza ontologica dello spazio si riflette nel gioco dell’“Eschaton”: la partita si gioca su quattro campi da tennis adiacenti – una rappresentazione della mappa del mondo – e con 400 palline da tennis come se fossero delle testate termonucleari da 5-megatoni. I

⁷⁸⁰ David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., pp. 694-695.

⁷⁸¹ Ivi, p. 541.

⁷⁸² Ivi, p. 366.

giocatori prendono sul serio il gioco e non riescono più a distinguere la mappa dall'area che essa rappresenta:

for these devotees become, on-court, almost parodically adult, staid, sober, humane, and judicious twelve-year-old world leaders, trying their best not to let the awesome weight of their responsibilities, responsibilities to nation, globe, rationality, ideology, conscience and history, to both the living and the unborn . . . not to let the agonizing weight of responsibility comprise their resolve to do what they must to preserve their people's way of life. So they play, logically, cautiously, so earnest and deliberate in their calculations they appear thoroughly and queerly adult, almost Talmudic, from a distance.⁷⁸³

Infatti, durante una partita inizia a nevicare e i giocatori si domandano se questa condizione climatica influenzi anche la mappa del gioco, ovvero se sia necessario diminuire il raggio d'azione delle testate nucleari a causa della neve. Questa confusione sulla differenza tra territorio e mappa, tra realtà e rappresentazione, e su come la rappresentazione possa influire sulla realtà, emerge dalla citazione successiva:

It's snowing on the goddamn *map*, not the territory, you dick! ...
Except is the territory the real world, quote unquote, though! ...
The real world's what the map here *stands for!*⁷⁸⁴

L'ambivalenza significativa tra spazio reale e spazio rappresentato è evidenziata dall'espressione: «The real world's what the map here *stands for!*». Ma, come afferma il filosofo e scienziato Alfred Korzybski,⁷⁸⁵ «the map is *not* the territory», poiché una mappa (reale o metaforica che sia) è una rappresentazione simbolica di qualcos'altro, un'astrazione che filtra l'esperienza dell'uomo, allontanandolo dalla percezione e comprensione delle sue azioni. La mappa diventa così una figura importante dell'ordine postmoderno del simulacro, un'immagine senza profondità, dimensione o referenza. La presenza ossessiva e decontestualizzata del motivo della mappa porterà i personaggi di *Infinite Jest* a una scissione non solo tra spazio reale e quello rappresentato, ma anche alla rottura della relazione tra significante e significato:

⁷⁸³ David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 327.

⁷⁸⁴ Ibid.

⁷⁸⁵ Alfred Korzybski, *Science and Sanity: An Introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics*, Institute of General Semantics, New York 1962.

Happiness, joie de vivre, preference, love are stripped to their skeletons and reduced to abstract ideas. They have, as it were, denotation but not connotation. The anhedonic can still speak about happiness and meaning et ah, but she has become incapable of feeling anything in them, ... or of believing them to exist as anything more than concepts. Everything becomes an outline of the thing. Objects become schemata. The world becomes a map of the world. An anhedonic can navigate, but has no location. I.e. the anhedonic becomes, in the lingo of Boston AA, Unable To Identify.⁷⁸⁶

La perdita di questo legame dimostra come esso causi la privazione dell'identità dell'uomo. Le sue sensazioni, emozioni, sono infatti ridotte a meri significanti privi di contenuto, oggetti scevri di ogni sentimento umano o senso profondo. A tale proposito Jameson afferma che:

The connection between this kind of linguistic malfunction and the psyche of the schizophrenic may then be grasped by way of a twofold proposition: first, that personal identity is itself the effect of a certain temporal unification of past and future with one's present; and second, that such active temporal unification is itself a function of language, or better still of the sentence, as it moves along its hermeneutic circle through time. If we are unable to unify the past, present, and future of the sentence, then we are similarly unable to unify the past, present, and future of our own biographical experience or psychic life. With the breakdown of the signifying chain, therefore, the schizophrenic is reduced to an experience of pure material signifiers, or, in other words, a series of pure and unrelated presents in time.⁷⁸⁷

Infatti l'individuo comprende che, come afferma Wallace, nonostante riesca nell'intento di raggiungere gli obiettivi imposti dalla cultura, non è in grado di trovare la sua collocazione nel mondo, né un senso di appagamento dei propri bisogni. Solo un'immensa sensazione di vuoto e di solitudine.

One sees this in all obsessive goal-based cultures of pursuit... if you attain your goal and cannot find some way to transcend the experience of having that goal be your entire existence, your *raison de faire*... One, one is that you attain the goal and realize the shocking realization that attaining the goal does not complete or redeem you, does not make everything for your life "OK" as you are, in the culture, educated to assume it will do

⁷⁸⁶ David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 278.

⁷⁸⁷ Fredric Jameson, *Postmodernism, or The cultural logic of late capitalism*, Duke University press, Durham 1991, p. 132.

this, the goal. And then you face this fact that what you had thought would have the meaning does not have the meaning when you get it, and you are impaled by shock.⁷⁸⁸

⁷⁸⁸ David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 365.

7. Oltre l'ironia postmodernista

Few artists dare to try to talk about ways of working
toward redeeming what's wrong, because
they'll look sentimental and naive to all the weary ironists.
Irony's gone from liberating to enslaving.
Larry McCaffery, *An interview with David Foster Wallace*

Come abbiamo visto, Wallace nei suoi primi lavori dichiara il proprio debito nei confronti del postmodernismo: con *Infinite Jest*, invece, egli tenta di mettere a frutto i propri studi e le proprie riflessioni sulla letteratura postmoderna con un romanzo che vuole superare tale *impasse* letterario.

Wallace critica infatti l'ironia postmodernista e la descrive come «an end in itself, a measure of hip sophistication and literary savvy»⁷⁸⁹. E continua:

It's critical and destructive, a ground-clearing. Surely this is the way our postmodern fathers saw it. But irony's singularly unuseful when it comes to constructing anything to replace the hypocrisies it debunks.⁷⁹⁰

In questo modo, dimostra di considerare l'ironia postmodernista come mera autoriflessività vuota e senza fine. L'ironia – a causa della televisione e della pubblicità – ha dunque perso la sua importanza critica e la sua “onestà” diventando passiva, norma, una vera e propria retorica della contemporaneità.

[T]his stuff has permeated the culture. It's become our language; we're so in it we don't even see that it's one perspective, one among many possible ways of seeing. Postmodern irony's become our environment.⁷⁹¹

“Postmodern irony's become our environment”: Wallace ci mostra come l'ironia permei ogni aspetto della nostra vita proprio in *Infinite Jest*, attraverso un aneddoto narrato da uno degli ospiti degli alcolisti anonimi:

⁷⁸⁹ Larry McCaffery, *An Interview with David Foster Wallace*, cit., p. 147.

⁷⁹⁰ David Foster Wallace, *E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction*, in *Review of Contemporary Fiction*, 13:2 Summer 1993, p. 183.

⁷⁹¹ Larry McCaffery, *An Interview with David Foster Wallace*, cit., pp. 147–48.

This wise old whiskery fish swims up to three young fish and goes, “Morning, boys, how’s the water?” and swims away; and the three young fish watch him swim away and look at each other and go, “What the fuck is water?” and swim away.⁷⁹²

Quella stessa notte Gately sogna di nuotare nell’acqua alla «same temperature he is»⁷⁹³, comprendendo come la dipendenza possa essere tale da non permettergli più di distinguere i confini tra il sé reale e quello modificato dall’alcol. Attraverso la funzione redentrica della letteratura, Wallace spera infatti che i suoi lettori possano avere la consapevolezza della pervasività dell’ironia e grazie a ciò emergere dall’acqua. Così i personaggi di *Infinite Jest*, come Hal e Gately, si trovano a combattere contro le minacce dell’ironia e dell’apatia, nuotando “controcorrente”.

Wallace critica inoltre la retorica dell’affermazione e dell’appagamento individuale come unica fonte di felicità, passando in rassegna i vari strati socio-culturali, che costruiscono delle gabbie cognitive di cui è difficile liberarsi. I personaggi appaiono imprigionati nelle loro menti e nelle loro convinzioni, circondati da un senso di vuoto e disperazione kierkegaardiano, che viene descritto come la volontà di «non di essere se stessi; o su un piano inferiore, né essere un sé ... ma vogliono un nuovo sé»⁷⁹⁴. Questi personaggi si trovano infatti ad assumere droghe e alcol non per diventare un altro sé, ma per dimenticare, sfuggire da se stessi, fino al punto di essere «unable to withstand the psychic pressures that [have] pushed them over the edge into ... “self-erasure”»⁷⁹⁵. Qui ritroviamo un’ulteriore critica al postmodernismo: l’autoriflessività e l’ironia creano un’illusione di fuga dalla realtà e da sé, ma ciò provoca una maggiore disperazione, un senso di isolamento e inettitudine alla vita.

A tale proposito, Hal viene mostrato come un individuo paralizzato dalla sua stessa cultura, ed egli ha la sensazione che ogni cosa che prova o pensa sia mediata dalle parole. Nonostante la sua percezione sia offuscata dall’autoriflessività, vuole liberarsi di tali gabbie cognitive e, all’inizio del romanzo, incapace di articolare le parole e comunicare, cerca di convincere i suoi interlocutori che, oltre a essere un tennista e un intellettuale, è anche – e soprattutto – un essere umano, non una macchina: «I am not a machine. I feel, I believe. I have opinions»⁷⁹⁶. Il suo terapeuta inoltre, invece di aiutarlo nella rielaborazione del lutto, complica i suoi problemi chiedendogli «how do you feel

⁷⁹² David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 445.

⁷⁹³ Ivi, p. 449.

⁷⁹⁴ Søren Kierkegaard, *Il concetto dell’angoscia. La malattia mortale*, Sansoni, Firenze 1965, p. 83.

⁷⁹⁵ David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 791.

⁷⁹⁶ Ivi, p. 12.

when I ask how it feels»⁷⁹⁷. Hal, così, non esprime mai apertamente le sue reali emozioni, ma le nasconde dietro a un muro fatto di cinismo e ironia che costituisce la prigione del suo solipsismo.

Anche James Incandenza veste i panni dell'autore postmoderno: viene rappresentato come un uomo freddo, solitario, non empatico, proprio come la sua produzione cinematografica posta parodicamente nelle note a piè di pagina:

The man's Work was amateurish, she'd seen, when Orin had had his brother — the unretarded one — lend them some of The Mad Stork's Read-Only copies. Was amateurish the right word? More like the work of a brilliant optician and technician who was an amateur at any kind of real communication. Technically gorgeous, the Work, with lighting and angles planned out to the frame. But oddly hollow, empty, no sense of dramatic towardness — no narrative movement toward a real story; no emotional movement toward an audience. Like conversing with a prisoner through that plastic screen using phones, the upperclassman Molly Notkin had said of Incandenza's early oeuvre. Joelle thought them more like a very smart person conversing with himself. She thought of the significance of the moniker 'Himself.' Cold. Pre-Nuptial Agreement of Heaven and Hell — mordant, sophisticated, campy, hip, cynical, technically mind-bending; but cold, amateurish, hidden: no risk of empathy.⁷⁹⁸

I suoi film sono descritti come una «soliloquized parody of a broadcast-television advertisement for shampoo, utilizing four convex mirrors, two planar mirrors, and one actress»⁷⁹⁹, e viene criticato l'uso tipicamente postmodernista dell'ironia: «parodists were no better than camp-followers in ironic masks, satires usually the work of people with nothing new themselves to say»⁸⁰⁰. *Infinite Jest* afferma infatti che la “menzogna” peggiore che un autore può perpetuare è una narrativa non a beneficio del lettore, che rifugge la realtà, consapevole solo del proprio status finzionale: James, pertanto, «had no interest in suckering the audience with illusory realism»⁸⁰¹. I suoi film, ironicamente e metacriticamente, negano la loro importanza e valore artistico come, ad esempio, le pubblicità per “The Joke”:

⁷⁹⁷ David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 252.

⁷⁹⁸ Ivi, p. 740.

⁷⁹⁹ Ivi, p. 990.

⁸⁰⁰ Ivi, p. 740.

⁸⁰¹ Ivi, p. 994.

[They] were all required to say something like ... You Are Strongly Advised NOT To Shell Out Money To See This Film, which art- film habitués of course thought was a cleverly ironic antiad joke'.⁸⁰²

I film di *Incandenza*, nonostante i fallimenti concettuali e le aspettative del pubblico, prendono una posizione ben precisa: “The Joke” infatti, che *Incandenza* ama in quanto esplicitamente statico, semplice e stupido, mostra l’impossibilità di un coinvolgimento artistico senza l’ausilio di tecniche non riflessive⁸⁰³. L’opera artistica non può infatti militare contro l’autocoscienza degli spettatori e il suo ultimo film, “*Infinite Jest*”, riesce appunto a impedire la loro immedesimazione. Esso è teso al soddisfacimento dei desideri, del vuoto primordiale, che conduce l’uomo a

reverse thrust on a young self’s fall into the womb of solipsism, anhedonia, death in life. A magically entertaining toy to dangle at the infant still somewhere alive in the boy, to make its eyes light and toothless mouth open unconsciously, to laugh. To bring him ‘out of himself.’⁸⁰⁴

Infatti, invece di portare alla luce la parte infantile più genuina di ogni individuo, libera da costruzioni mentali, sociali e linguistiche, porta quella parte di sé a distruggersi e perdersi per sempre fino alla morte.

Pertanto, il film, racchiuso metanarrativamente nell’omonimo romanzo wallaciano, incorpora tutte le caratteristiche postmoderniste che lo scrittore mira a superare. Mentre il romanzo si figura come un tentativo dell’autore di rappresentare la realtà, anche nei suoi aspetti più tragici, il film si prospetta come una fuga da se stessi, dalla propria mente: «Freedom from one’s own head, one’s inescapable P.O.V.»⁸⁰⁵. “*Infinite Jest*” contribuisce all’anedonia e solipsismo dell’uomo in quanto è chiuso, «abstract and self-reflexive; we end up feeling and thinking not about the characters but about the cartridge itself»⁸⁰⁶, mentre la densità del romanzo wallaciano fa sì che il lettore possa empatizzare con i suoi numerosi personaggi.

Al tempo stesso la cartuccia è un esempio paradigmatico di un’arte finalizzata al puro piacere – una sorta di estensione della tv che Wallace considera distruttiva:

⁸⁰² David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 397.

⁸⁰³ Ivi, p. 398.

⁸⁰⁴ Ivi, p. 839.

⁸⁰⁵ Ivi, p. 732.

⁸⁰⁶ Ivi, p. 946.

I think it's impossible to spend that many slack-jawed, spittle-chinned, formative hours in front of commercial art without internalizing the idea that one of the main goals of art is simply to "entertain," give people sheer pleasure. Except to what end, this pleasure-giving?⁸⁰⁷

È lo stesso Hal a impersonare il "nuovo scrittore contemporaneo": possiede due tratti tra loro antitetici in quanto è profondamente autoriflessivo ma, al tempo stesso, "realista". Egli rappresenta le aspettative che Wallace ha nei confronti delle sue opere. I continui ammiccamenti di Hal per i film del padre rappresentano il tentativo di Wallace di trascendere la reiterazione sterile della metafiction dei postmodernisti: la coscienza di Hal rappresenta una critica più matura dell'autoriflessività, un'evocazione della solitudine umana, ciò che Wallace chiama una «basically vapid urge to be ... linguistically calisthenic»⁸⁰⁸.

Egli critica il film di suo padre: «that naïveté is the last true terrible sin in the theology of millennial America»⁸⁰⁹. Un'analisi intertestuale dei film di *Incandenza* sembra pertanto cruciale per comprendere la conclusione di Hal, che esemplifica i tratti postmodernisti che Wallace cerca di superare:

Accomplice! is abstract and self-reflexive; we end up feeling and thinking not about the characters but about the cartridge itself ... even though the cartridge's end has both characters emoting out of every pore.⁸¹⁰

A tale proposito, è lo stesso Wallace che in un'intervista dichiara come la sua generazione artistica abbia in qualche modo rifiutato di assumere le proprie responsabilità:

patricide produces orphans ... we start gradually to realize that parents in fact aren't ever coming back – which means we're going to have to be the parents.⁸¹¹

Le pellicole di *Incandenza* tendono infatti a confondere i piani del reale con quelli della finzione, come ad esempio quello «Three Cheers for Cause and Effect, whose protagonist is "The headmaster of a newly constructed high-altitude sports

⁸⁰⁷ Larry McCaffery, *An Interview with David Foster Wallace*, cit., p. 130.

⁸⁰⁸ D.T. Max, *The Unfinished*, «New Yorker», 9 Marzo 2009

http://www.newyorker.com/reporting/2009/03/09/090309fa_fact_max

⁸⁰⁹ David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 694.

⁸¹⁰ Ivi, p. 946.

⁸¹¹ Larry McCaffery, *An Interview with David Foster Wallace*, cit., p. 52.

academy”»⁸¹². Osservando e criticando i film di suo padre, Hal compie il proprio parricidio artistico: una critica che porta verso il vuoto piuttosto che proporre una reale alternativa al suo gusto⁸¹³.

Per Wallace, l'ironia è un esempio della distruttività della mediazione inconscia, della capacità della tv di dissimulare il messaggio: essa distrugge ogni autorità e la sostituisce con se stessa in modo che qualunque cosa trasmetta scompaia tacitamente all'ombra della sua trasmissione. Come può allora uno scrittore utilizzare l'ironia nelle sue opere? La soluzione proposta da Wallace è quella di ritornare alla tradizione letteraria, «a return to emotion, earnestness, belief, and straightforwardness»⁸¹⁴, di scrivere romanzi che implicino un lettore cosciente della mediazione e un suo coinvolgimento emotivo. Per fare ciò, anche l'autore stesso deve essere “onesto” e farsi coinvolgere ed emozionare dalla sua stessa scrittura:

It seems like the big distinction between good art and so-so art lies some-where in the art's heart's purpose, the agenda of the consciousness behind the text. It's got something to do with love. With having the discipline to talk out of the part of yourself that can love instead of the part that just wants to be loved.⁸¹⁵

⁸¹² David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 991.

⁸¹³ Ivi, p. 694.

⁸¹⁴ David Foster Wallace, *E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction*, cit., pp. 192–93.

⁸¹⁵ Larry McCaffery, *An Interview with David Foster Wallace*, cit., p. 148.

8. L'incomunicabilità

Per Wallace, l'essenza del processo creativo risiede nella capacità di evocare in sé passioni, anche se lontane da eventi reali, che suscitino delle emozioni altrettanto reali nel lettore. La lingua usata è al tempo stesso sia quotidiana e superficiale che elevata e ricercata: egli illumina l'inadeguatezza e la corruttibilità del linguaggio, la difficoltà dell'artista di rappresentare, realisticamente, elementi non prettamente linguistici come passioni e sentimenti.

La filosofia del linguaggio è anche un argomento del racconto di Wallace intitolato *Here and There*, in cui Bruce, laureato in ingegneria elettronica presso il MIT, sta lavorando su una tesi sui sistemi variabili di trasferimento di informazioni ed energia, scritta in versi epici. Bruce vuole essere il «first really great poet of technology»⁸¹⁶, e ritiene che la «real poetry won't be in word after a while. He said the icy beauty of the perfect signification of fabricated non-verbal symbols and their relation through agreed-on rules will come slowly to replace first the form and then the stuff of poetry»⁸¹⁷. Secondo Bruce, nel linguaggio del futuro «meaning will be clean»⁸¹⁸, ma la sua ragazza commenta le idee sulla lingua e dice che «it seems that what he thought about poetry was going to make poetry seem cold and sad. I said a big part of the realness that poems were about for me ... was feelings ... I didn't think numbers and systems and functions could make people feel any way at all»⁸¹⁹. Bruce è infatti alla ricerca di stabilità nella sua vita, ma solo alla fine della storia, mentre la zia coniuga i verbi irregolari francesi, incomincia ad accettare le cose come sono e inizia davvero a vivere. In *Infinite Jest*, ritroviamo questo interesse per la filosofia del linguaggio quando gli studenti dell'Eta, al risveglio, ricercano una parola che possa esprimere il loro senso di stanchezza:

“So tired it's out of tired's word-range,” Pemulis says. “Tired just doesn't do it.”

“Exhausted, shot, depleted,” says Jim Struck, grinding at his closed eye with the heel of his hand. “Cashed. Totalled ... Beat. Worn the heck out.”

“Worn the fuck-all out is more like.”

“Wrung dry. Whacked. Tuckered out. More dead than alive.”

⁸¹⁶ David Foster Wallace, *Here and There in Girl With Curious Hair*, cit., p. 155.

⁸¹⁷ Ivi, p. 167.

⁸¹⁸ Ivi, p. 155.

⁸¹⁹ Ivi, p. 167.

“None even come close, the words ... We need an inflation-generative grammar ... a whole new syntax for fatigue on days like this.”⁸²⁰

Anche Hal, nonostante le sue capacità e la conoscenza della lingua, ha delle difficoltà nell’esprimere il proprio stato d’animo e comincia a «cranking at it with the other hand so the finger [he’s] giving...goes up like a drawbridge ... Everybody agrees it speaks volumes»⁸²¹. Così, Hal non sembra voler cercare la parola appropriata poiché è convinto che questo sia impossibile.

Il romanzo gioca inoltre molto spesso con il lettore, chiamato a produrre senso e a carpire il significato di alcune parole. Ad esempio l’interpretazione della parola “clean”, nella proposizione dedicata a Joelle Van Dyne, una delle ospiti dell’Ennet house: «Joelle used to like to get really high and then *clean*»⁸²².

Una possibile interpretazione è quella di un momento della sua riabilitazione in cui è sobria (pulita), ha interrotto l’uso di sostanze stupefacenti. Ma lo stesso termine assume una connotazione diversa nella frase, nel senso di pulire, spolverare: «Now she was finding she just liked to clean. She dusted the top of the fibreboard»⁸²³. Wallace usa spesso questo espediente, volto alla stratificazione del significato, costringendo il lettore a rileggere il passaggio in cui questa stessa parola aveva fatto la sua prima apparizione per arricchirne il significato. Infatti, al contrario di quanto afferma Hal, il significato di una parola non è tanto da ricercare nel vocabolario quanto nel contesto che la ospita.

«Meaning is context-bound, but context is boundless»⁸²⁴ afferma Culler. Come ha ben spiegato Julia Kristeva, ogni parola nel suo costituirsi entra in relazione con le parole precedenti e con la parola sottintesa dell’interlocutore. Il testo letterario infatti si trova sempre in stretto rapporto con altre opere e si “costruisce come mosaico di citazioni”⁸²⁵. Pertanto, il significato della parola sarà sempre diverso ogni volta che lo incontriamo: «[M]eaning is determined by context and for that very reason is open to alterations when further possibilities are mobilized»⁸²⁶. Derrida chiama questo principio “diffusione” e sostiene che il significato è qualcosa di instabile e dinamico. Il primo contesto in cui compare la parola “clean” è infatti legato a termini quali “addiction” e

⁸²⁰ David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., pp. 100-101.

⁸²¹ Ivi, p. 101.

⁸²² Ivi, p. 736.

⁸²³ Ibid.

⁸²⁴ Jonathan Culler, *Literary Theory: A Very Short Introduction*, p. 67.

⁸²⁵ Julia Kristeva, *La parola, il dialogo e il romanzo* in V. V. Ivanov, J. Kristeva e altri, *Michail Bachtin. Semiotica, teoria della letteratura e marxismo*, Dedalo Libri, Bari 1977, p. 108.

⁸²⁶ Jonathan Culler. *On Deconstruction: Theory and Criticism After Structuralism*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1983, p. 124.

“recovery”, e solo successivamente, nel secondo contesto, assumerà la valenza di pulizia.

Questo processo non si attua solo all’interno di un unico testo ma intertestualmente, alterando il significato dei testi originali e amplificandone l’interpretazione. Un meccanismo a proposito del quale Paul de Man sostiene che la distinzione tra leggere e travisare è inconsistente in quanto, anche per un lettore attento, è pressoché impossibile cogliere tutte le analogie e i collegamenti fra le parole all’interno dell’opera⁸²⁷. In questo modo il linguaggio unisce finito e infinito.

Se il significato in sé non esiste, se ci sono solo segni che rimandano a molteplici significati, allora come possiamo conoscere “la verità” o il mondo in cui viviamo? È lo stesso film “Infinite Jest” a generare questo senso di inadeguatezza e dubbio semantico: il lettore non conosce il suo contenuto, ma i suoi spettatori, colti da un senso euforico di appagamento dei propri desideri, sono portati a reiterare la loro visione fino a desiderare la morte. Se fosse possibile verbalizzare perfettamente *l’être*, dice Derrida, rimarrebbe soltanto il desiderio di morte: è l’inadeguatezza del linguaggio a esprimere l’essere che porta l’uomo a vivere⁸²⁸. Si potrebbe quindi ipotizzare che il film è così letale perché trasmette un significato unico e chiaro che toglie all’individuo ogni volontà di vivere. Così, le parole che descrivono il film sono presentate nella loro imperfezione e pluralità. Jonathan Culler afferma che:

while it does enjoin scepticism about possibilities of arresting meaning, of discovering a meaning that lies outside of and governs the play of signs of a text, it does not propose indeterminacy of meaning in the usual sense: the impossibility or unjustifiability of choosing one meaning over another. On the contrary, it is only because there may be excellent reasons for choosing one meaning rather than another that there is any point in insisting that the meaning chosen is itself also a signifier that can be interpreted in turn.⁸²⁹

L’interpretazione permette infatti sia la sola lettura del testo, sia la scelta di riconoscere la sua natura polisemica.

In *Infinite Jest* si assiste inoltre a un grande divario cronologico e narrativo tra l’incapacità comunicativa di Harold Incandenza e quella di Donald Gately, i due personaggi principali.

⁸²⁷ Cfr. Paul de Man, *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, Yale University Press, New Haven, Conn.-London 1979.

⁸²⁸ Cfr. Jacques Derrida, *La voce e il fenomeno. Introduzione al problema del segno nella fenomenologia di Husserl*, Jaca book, Milano 1968.

⁸²⁹ Ivi, p. 189.

«I'd tell you all you want and more, if the sounds I made could be what you hear»⁸³⁰, dice Hal Incandenza nella scena di apertura: si trova presso l'Università dell'Arizona per un colloquio di ammissione sulla base delle sue capacità atletiche. Il lettore è in grado di vedere ciò che Hal vuole dire, ma quest'ultimo non è in grado di farsi capire dagli intervistatori. "I'm here", ripete Hal, una difesa muta in quanto la sua mente prodigiosa è intrappolata dall'incapacità di comunicare con le persone intorno a lui.

My eyes are closed; the room is silent. I cannot make myself understood, now. I open my eyes ... Directed my way is horror. I rise from the chair. I see jowls sagging, eyebrows high on trembling foreheads, cheeks bright-white. The chair recedes below me. Sweet mother of Christ, the Director says ... What in God's name are those ... one Dean cries shrilly, ... those sounds? ... There is nothing wrong,' I say slowly to the floor. 'I'm in here.' ... I am not what you see and hear.⁸³¹

Hal ha memorizzato l'intero Oxford English Dictionary, ma l'enorme quantità di informazioni in suo possesso non l'ha aiutato a proteggerlo dalla depressione. Hal «finds terms like joie and value to be like so many variables in rarefied equations, and he can manipulate them well enough to satisfy everyone but himself that he's in there, inside his own hull, as a human being.... [I]nside Hal there's pretty much nothing at all, he knows»⁸³².

Il romanzo mostra come sia Hal che gli altri studenti dell'Eta siano membri di una generazione svuotata dalla tecnologia e come i loro pensieri e attività vengano rappresentati attraverso un gergo informatico: i ragazzi si riferiscono alle loro esercitazioni quotidiane come il processo di «wiring [tennis skill] into the motherboard»⁸³³, e al pensiero come un «CPUs humming through Decision Trees»⁸³⁴. Prima della sua morte, il padre di Hal ha cominciato a vedere il figlio come “svuotato” della sua essenza e natura umana: pensa che sia muto, perché nessuna parola esce dalla sua bocca, e decide pertanto di realizzare il film “Infinite Jest” per

⁸³⁰ David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 9.

⁸³¹ Ivi, pp. 10-13.

⁸³² Ivi, p. 694.

⁸³³ Ivi, p. 118.

⁸³⁴ Ivi, p. 629.

contrive a medium via which he and the muted son could simply converse. ... Make something so bloody compelling it would reverse thrust on a young self's fall into the womb of solipsism, anhedonia, death in life..⁸³⁵

Significativamente Hal, nella scena iniziale del romanzo – che cronologicamente è quella conclusiva – è afasico e sembra che non sia riuscito a costituire un sé linguistico indipendente. Nonostante le sue spiccate capacità linguistiche, è intrappolato all'interno dell'ordine simbolico del linguaggio.

Al contrario di Hal, Gately è in grado di raccontare la propria storia, ma prima di farlo deve superare alcune fasi. Mentre si trova in ospedale, comprende prima cosa vuol dire essere un lettore, ascoltare un racconto senza poter rivolgere alcuna domanda: i residenti dell'Ennet house – tra cui Tiny Ewell, Calvin Thrust, e Geoffrey Day – gli fanno visita e gli raccontano le storie del loro passato spiacevole, e Gately ricorda che:

He normally couldn't ever get Ewell or Day to sit down for any kind of real or honest mutual sharing, and now that he's totally mute and inert and passive all of a sudden everybody seems to view him as a sympathetic ear.... Don G. as huge empty confessional booth.⁸³⁶

L'immagine di “un enorme confessionale vuoto” sembra rappresentare la mente dell'artista, uno spazio vuoto in cui ha luogo il processo di rielaborazione di vicende reali e non. È solo dopo aver ascoltato le narrazioni altrui che è a sua volta in grado di narrare la propria storia. Verso la fine del romanzo, le altre storie che costituiscono la trama scompaiono progressivamente sino a lasciare il posto solo alle vicende di Gately, dal periodo della sua dipendenza all'arrivo agli AA, fino alla sua sobrietà e al suo risveglio su una spiaggia. Il finale si ricollega infatti con l'inizio del romanzo in quanto Hal, nel suo viaggio verso il pronto soccorso, prevede che «It will be someone blue-collar and unlicensed, though, inevitably – a nurse's aide with quick-bit nails, a hospital security guy, a tired Cuban orderly who addresses me as jou – who will, looking down in the middle of some kind of bustled task, catch what he sees as my eye and ask So yo then man what's *your* story?»⁸³⁷. Il romanzo si apre con la storia di Hal, ma è la storia di Gately a chiudere la narrazione.

⁸³⁵ David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., pp. 838-839.

⁸³⁶ Ivi, p. 831.

⁸³⁷ Ivi, p. 17.

A fare da contrappunto a questi due personaggi, ve ne sono altri divisi in base alla loro capacità/incapacità di comunicare. Ritroviamo ad esempio Lucien Antitoui, «one of the few natives of Notre Rai Pays ever who cannot understand French, just never caught on»⁸³⁸, che è rappresentato nella sua natura silente e che si dedica, con innocenza infantile, alla pulizia del negozio in cui è impiegato, utilizzando una scopa realizzata da lui stesso, ricavata da un ramo di un albero. Lucien passa inoltre molto tempo a guardare fuori dalla finestra: «He has that rare spinal appreciation for beauty in the ordinary that nature seems to bestow on those who have no native words for what they see»⁸³⁹, e parla con la sua scopa pronunciando le uniche tre parole che conosce, «in tones surprisingly gentle and kind for such a large terrorist»⁸⁴⁰. Improvvisamente, però, viene circondato dagli AFR. Impaurito, stringe la sua scopa che gli verrà tolta e spinta in gola quando non rivelerà ai terroristi l'esatta ubicazione di ciò che stanno cercando: «Words that are not and never can be words are sought by Lucien here through what he guesses to be the maxillofacial movements of speech»⁸⁴¹. Tali parole costituiscono l'incipit di una lunga proposizione in cui Lucien viene seviziato dal terrorista e, mentre sta morendo, ricorda teneri inverni in Québec durante la sua infanzia. La fine della frase recita:

as he finally sheds his body's suit, Lucien finds his gut and throat again and newly whole, clean and unimpeded, and is free, catapulted home... at desperate speeds, soaring north, sounding a bell-clear and nearly maternal alarmed call-to-arms in all the world's well-known tongues.⁸⁴²

L'osservazione di Wittgenstein sulla morte («La morte non è un evento della vita: non viviamo per sperimentare la morte»⁸⁴³), e il suo postulato che i limiti del linguaggio sono i limiti del mondo, rende la morte indicibile, niente che ha luogo all'interno del linguaggio; l'essenza della morte, allora, è dove il linguaggio afferma maggiormente i suoi limiti. Un silenzio non vissuto, che va al di là del linguaggio dove tutte le lingue conosciute al mondo si concretizzano nel silente Lucien.

I silenzi vincolano le possibilità di linguaggio, le sue potenzialità e l'incapacità di dare significazione a un evento di cui non si ha esperienza. Così la morte trasforma il

⁸³⁸ David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 480.

⁸³⁹ Ivi, p. 482.

⁸⁴⁰ Ivi, p. 483.

⁸⁴¹ Ivi, p. 487.

⁸⁴² Ivi, pp. 488-489.

⁸⁴³ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Einaudi, Torino 1989, p. 72.

silente Lucien in un tentativo di espressione e porta a riconsiderare il mutismo iniziale di Hal: Lucien attraversa istantaneamente l'intero spettro della capacità verbale, e l'incapacità comunicativa di Hal si presenta come una rinnovata capacità linguistica, lontano dalle convenzioni.

Il problema che si è posto Wallace appare chiaro: come scrivere e cosa scrivere? quale strategie e forme devono essere impiegate in questo delicato periodo storico in cui il linguaggio appare svuotato di ogni suo potere comunicativo? Wallace ricorda infatti come il capitalismo non sia solo un aspetto economico ma anche linguistico, di omogeneizzazione delle culture e degli stili di vita ma, al tempo stesso, attraverso le testimonianze dei vari personaggi, egli rappresenta modi attraverso cui le persone possono ancora comunicare, con grande sforzo e dolore, in maniera privata e intimista. Il romanzo è così pronto ad assumere una nuova e rinnovata valenza sociale.

9. «...sembrava che la mia vita fosse finita»: la depressione

Depression, when it's clinical, is not a metaphor. It runs in families, and it's known to respond to medication and to counseling. However truly you believe there's a sickness to existence that can never be cured, if you're depressed you will sooner or later surrender and say: I just don't want to feel bad anymore. The shift from depressive realism to tragic realism, from being immobilized by darkness to being sustained by it, thus strangely seems to require believing in the possibility of a cure.

—Jonathan Franzen (“Perchance to Dream.” Harper’s Magazine April 1996: 35-54.)

La depressione, o anedonia, succede al senso di vuoto dovuto alla mancanza di una reale relazione tra i propri desideri e quelli imposti dalla cultura americana. In *Infinite Jest* l'anedonia viene descritta come:

A kind of spiritual torpor in which one loses the ability to feel pleasure or attachment to things formerly important.⁸⁴⁴

L'individuo si rende quindi conto che, proprio come affermava Fischbach, ciò che stava perseguendo non erano i propri obiettivi, ma quelli imposti dalla cultura.

Anhedonia's often associated with the crises that afflict extremely goal-oriented people who reach a certain age having achieved all or more than all than they'd hoped for. ... In fact the presumption that he'd achieved all his goals and found that the achievement didn't confer meaning or joy on his existence.⁸⁴⁵

Wallace afferma pertanto che «Sentiment equals naïveté on this continent» e gli individui debbano «wear any mask, to fit, be part-of, not be Alone»⁸⁴⁶, anche se, in questo modo, vengono alienati dal mondo esterno e da quello delle relazioni umane: «this hideous internal self, incontinent of sentiment and need, that pules and writhes just under the hip empty mask, anhedonia»⁸⁴⁷.

This had been one of Hal's deepest and most pregnant abstractions, one he'd come up with once while getting secretly high in the Pump Room. That we're all lonely for something we don't know we're lonely for. How else to explain the curious feeling that he goes around

⁸⁴⁴ David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 903.

⁸⁴⁵ Ivi, p. 232.

⁸⁴⁶ Ivi, p. 694.

⁸⁴⁷ Ivi, p. 595.

feeling like he misses somebody he's never even met? Without the universalizing abstraction, the feeling would make no sense.⁸⁴⁸

Viene descritto, ad esempio, lo stato in cui versa Hal e la sua paura di “essere veramente umano”:

Hal, who's empty but not dumb, theorizes privately that what passes for hip cynical transcendence of sentiment is really some kind of fear of being really human, since to be really human (at least as he conceptualizes it) is probably to be unavoidably sentimental and naïve and goo-prone and generally pathetic, is to be in some basic interior way forever infantile, some sort of not-quite-right-looking infant dragging itself anaclitically around the map, with big wet eyes and froggy-soft skin, huge skull, gooey drool.⁸⁴⁹

Hal, in questo passaggio, rivela come il cinismo mascheri simultaneamente il desiderio e il disprezzo per ciò che è «really lonely for: this hideous internal self, incontinent of sentiment and need, that pulses and writhes just under the hip empty mask, anhedonia»⁸⁵⁰.

Questa gabbia mentale conduce l'uomo verso “la depressione” e, nel peggiore dei casi, verso la “disperazione”. Infatti «[He] is also addicted to thinking, meaning a compulsive and unhealthy relationship with own thinking»⁸⁵¹. Hal molto spesso denomina questo suo pensare il “marijuana thinking”, un'elevata forma di ipercoscienza:

Hal wonders, not for the first time, whether he might deep down be a secret snob about collar color issues ... then whether the fact that he's capable of wondering whether he's a snob attenuates the possibility he's really a snob.⁸⁵²

Hal pensa non solo a se stesso ma anche al modo in cui pensa o, addirittura, pensa al modo in cui pensa il modo in cui pensa, che lo conduce a un “paralytic thoughtelix”: una gabbia cognitiva che ricorda l'Ambrose barthiano “perso nella casa stregata”. Orin dichiara che:

⁸⁴⁸ David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 1053.

⁸⁴⁹ Ivi, p. 906.

⁸⁵⁰ Ivi, p. 695.

⁸⁵¹ Ivi, p. 293.

⁸⁵² Ivi, p. 335.

He'd grown up ... dividing the human world in those who were open, readable, trustworthy v. those so closed and hidden that you had no clue what they thought of you but could pretty well imagine it couldn't be anything all that marvelous or else why hide it?⁸⁵³

Infatti, secondo Kierkegaard, l'esteta usa il pensiero autoriflessivo non per avere una maggiore consapevolezza di sé ma per nascondersi da se stesso.

[Hal] broods on it abstractly sometimes, when high: this No-One-Must-Know thing. It's not fear per se, fear of discovery. Beyond that it get too abstract and twined up to lead to anything» .⁸⁵⁴

Anche Joelle Van Dyne fa parte di coloro che si nascondono: la ragazza, dipendente da cocaina, indossa perennemente un velo che le ricopre il viso, perché membro di un'oscura associazione chiamata "the Union of the Hideously and Improbably Deformed"⁸⁵⁵. Non si sa di preciso il motivo per cui lo indossi – se per deformità (in un dialogo afferma infatti che la madre quando era piccola le aveva gettato un acido corrosivo che l'aveva resa deforme), o per celare la sua bellezza travolgente – in ogni caso, Joelle si copre il viso per celare la propria immagine:

What you do is you hide your deep need to hide, and you do this out of the need to appear to other people as if you have the strength not to care how you appear to others. You stick your hideous face right in there into the wine-tasting crowd's visual meatgrinder, you smile so wide it hurts and put out your hand and are extra gregarious and outgoing and exert yourself to appear totally unaware of the facial struggles of people who are trying not to wince or stare or give away the fact that they can see that you're hideously, improbably deformed. You feign acceptance of your deformity. You take your desire to hide and conceal it under a mask of acceptance.⁸⁵⁶

Nonostante le proprie capacità intellettuali, Hal soffre di stati d'animo depressivi che lo rendono sempre più solo e insicuro. Dopo che suo padre si è suicidato mettendo la testa in un forno a microonde, Hal deve andare in «concentrated grief and trauma-therapy, four days a week for over a month»⁸⁵⁷, ma non riesce a comprendere le sue emozioni quando si reca a una seduta, né sembra stia facendo progressi, dal momento

⁸⁵³ David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 738.

⁸⁵⁴ Ivi, p. 64.

⁸⁵⁵ Ivi, p. 553.

⁸⁵⁶ Ivi, p. 535.

⁸⁵⁷ Ivi, p. 337.

che il suo terapeuta non riesce a comprendere la sua situazione. Hal non sa come rispondere alle domande da manuale dell'uomo, quali «How did it feel, how does it feel, how do you feel when I ask you how it feels?»⁸⁵⁸ e, sentendosi molto insicuro, ha paura di «going to end up in a soft quiet room somewhere»⁸⁵⁹. Poi decide di prepararsi per le sedute di terapia, come se fosse un esame finale:

The whole thing was nightmarish. I just could not figure out what the guy wanted. I went down and chewed through the Copley Square library's grief section ... I read Kübler-Ross, Hinton. I slogged through Kastenbaum and Kastenbaum. I read things like Elizabeth Harper Neeld's *Seven Choices: Taking the Steps to New Life After Losing Someone You Love*, which was 352 pages of sheer goo.⁸⁶⁰

Egli possiede dei sentimenti, ma non riesce a trovare un ordine, un senso alle sue emozioni. Si rivolge al caro amico di suo padre, Lyle, che gli consiglia di cercare «The nearest library with cutting-edge professional grief- and trauma-therapy section, and step on it»⁸⁶¹, per poter finalmente dare delle risposte soddisfacenti al suo terapeuta.

I went in there and presented with anger at the grief therapist ... I used foul language and slang ... I called him a shithead ... I told him I'd told him that I didn't feel anything, which was the truth. I said it seemed like he wanted me to feel toxically guilty for not feeling anything. Notice I was subtly inserting loaded professional-grief-therapy terms like validate, process as a transitive verb, and toxic guilt. These were library-derived.⁸⁶²

Il medico è estasiato dal «grief-therapist-textbook breakdown into genuine affect and trauma and guilt and textbook earsplitting grief, then absolution»⁸⁶³. Dopo la sessione, il dolore di Hal è «professionally pronounced uncovered and countenanced and processed»⁸⁶⁴.

Apparentemente, sembra che sia riuscito a risolvere i propri problemi attraverso uno studio individuale e approfondito sui manuali di psicologia, ma si evince invece chiaramente come la conoscenza enciclopedica sia insufficiente a risolvere i sentimenti umani. Questo fa sì che il lettore si domandi a cosa porti la conoscenza: le descrizioni

⁸⁵⁸ David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 252.

⁸⁵⁹ Ivi, p. 254.

⁸⁶⁰ Ivi, p. 253.

⁸⁶¹ Ivi, p. 255.

⁸⁶² Ibid.

⁸⁶³ Ivi, p. 256.

⁸⁶⁴ Ivi, p. 257.

dettagliate, le corrispondenze non chiare tra le innumerevoli sottotrame servono a confondere il lettore e a farlo sentire come un personaggio del romanzo.

Un altro personaggio affetto da depressione è Kate Gompert, una ragazza di ventuno anni, che descrive in questi termini il suo malessere allo psicologo:

‘Well this’ — she gestured at herself — ‘isn’t a state. This is a feeling. I feel it all over. In my arms and legs.’

‘That would include your carp— your hands and feet?’

‘All over. My head, throat, butt. In my stomach. It’s all over everywhere. I don’t know what I could call it. It’s like I can’t get enough outside it to call it anything. It’s like horror more than sadness. It’s more like horror. It’s like something horrible is about to happen, the most horrible thing you can imagine — no, worse than you can imagine because there’s the feeling that there’s something you have to do right away to stop it but you don’t know what it is you have to do, and then it’s happening, too, the whole horrible time, it’s about to happen and also it’s happening, all at the same time.’⁸⁶⁵

Ed esprime le motivazioni che l’hanno portata a tentare il suicidio:

‘I wanted to just stop being conscious. I’m a whole different type. I wanted to stop feeling this way. If I could have just put myself in a really long coma I would have done that. Or given myself shock I would have done that. Instead.’...’The last thing more I’d want is hurt. I just didn’t want to feel this way anymore. I don’t... I didn’t believe this feeling would ever go away. I don’t. I still don’t. I’d rather feel nothing than this.’⁸⁶⁶

In *The Planet Trillaphon As It Stands In Relation To The Bad Thing*, Wallace chiama la depressione “Bad Thing”, il “male oscuro”. Nel racconto infatti fornisce una descrizione annichilente della malattia, paragonandola a nausea completa, totale, assoluta che invade ogni singola cellula del corpo, in un regressus ad infinitum in cui il voltastomaco tormenta ogni infinitesima parte dell’Io, “senza speranza di vomitare per liberarsi da quella sensazione”:

To me it’s like being completely, totally, utterly sick. I will try to explain what I mean. Imagine feeling really sick to your stomach. Almost everyone has felt really sick to his or her stomach, so everyone knows what it’s like: it’s less than fun. OK. OK. But that feeling is localized: it’s more or less just your stomach. Imagine your whole body being sick like that: your feet. the big muscles in your legs, your collarbone, your head, your hair,

⁸⁶⁵ David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 108.

⁸⁶⁶ Ivi, p. 107.

everything, all just as sick as a fluey stomach. Then, If you can imagine that, please imagine it even more spread out and total. Imagine that every cell in your body, every single cell in your body is as sick as that nauseated stomach. Not just your own cells, even, but the ecoli and lactobacilli in you. too. the mitochondria, basal bodies, all sick and boiling and hot like maggots in your neck. your brain. all over, everywhere. in everything. All just sick as hell. Now imagine that every single atom in every single cell in your body is sick like that. sick, intolerably sick. And every proton and neutron in every atom. , . swollen and throbbing, offcolor, sick, with just no chance of throwing up to relieve the feeling. Every electron is sick. here. twirling off balance and all erratic in these funhouse orbitals that are just thick and swirling with mottled yellow and purple poison gases. everything off balance and woozy. Quarks and neutrinos out of their minds and bouncing sick all over the place. bouncing like crazy. Just imagine that, a sickness spread utterly through every bit of you, even the bits of the bits. So that your very ... very essence is characterized by nothing other than the feature of sickness; you and the sickness are, as they say, one.⁸⁶⁷

Anche in un altro racconto, *The Depressed Person*, ciò che la protagonista cerca di fare per sconfiggere la depressione non fa altro che aumentare questo suo senso di angoscia. Anche per lei, andare dal terapeuta non fa altro che esacerbare le sue inquietudini, aumentare il suo solipsismo. La persona depressa si reca in terapia:

to purchase what was in many respects a kind of fantasy-friend who could fulfill her childishly narcissistic fantasies of getting her own emotional needs met by another without having to reciprocally meet or empathize with or even consider the other's own emotional needs, an other-directed empathy and consideration which the depressed person tearfully confessed she sometimes despaired of ever having it in her to give.⁸⁶⁸

Infatti, come in *Infinite Jest*, non sono le sofferenze esperenziali che ha subito o la perdita di una persona cara a renderla depressa, ma il suo narcisismo, l'incapacità di provare empatia con qualcuno, neanche dopo la notizia del suicidio della sua terapeuta:

What kind of person could seem to feel nothing—"nothing," she emphasized—for anyone but herself?⁸⁶⁹

⁸⁶⁷ David Foster Wallace, *The Planet Trillaphon As It Stands In Relation To The Bad Thing*, The Amherst College Review Amherst, Massachusetts 1984, p. 29.

⁸⁶⁸ David Foster Wallace, *The Depressed Person*, in *Brief Interviews with Hideous Men*, Little Brown, New York 1999, p. 262.

⁸⁶⁹ David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 54.

“But what comes next?” chiede Hal Incandenza nella tesina scritta in seconda media sugli eroi moderni e postmoderni. E conclude: «We await, I predict the hero of non-action, the catatonic hero, the one beyond calm, divorced from all stimulus [sic], carried here and there across sets by burly extra’s whose blood sings with retrograde amines»⁸⁷⁰. Questo è il tipo di eroe al centro dell’attenzione in *Infinite Jest*: l’eroe catatonico, estremamente isolato, individuale, solipsistico, dotato di una certa “beyond calm”, più alienato rispetto ai suoi predecessori romantici e modernisti. Wallace ha dichiarato in un’intervista:

I wanted to do something real American, about what it’s like to live in America around the millennium ... There’s something particularly sad about it, something that doesn’t have very much to do with physical circumstances, or the economy, or any of the stuff that gets talked about in the news. It’s more like a stomach-level sadness. I see it in myself and my friends in different ways. It manifests itself as a kind of lostness.⁸⁷¹

E aggiunge:

I think it is a very sad time in America and it has something to do with entertainment. It’s not TV’s fault, it’s not [Hollywood’s] fault, and it’s not the Net’s fault. It’s our fault. We’re choosing this.⁸⁷²

Anche l’Eta è la rappresentazione della solitudine e dell’individualismo: i ragazzi vengono addestrati al dolore e al sacrificio, all’ideologia della competizione senza pensare ai loro reali bisogni, il motto della scuola è «transcendence through pain»⁸⁷³.

Questa competitività solipsistica viene ben esemplificata nella partita di tennis, chiamata “The Show”: «They’ll be entertainers ... audiences will be the whole point»⁸⁷⁴, durante la quale non vengono incoraggiati i rapporti con l’esterno: «please make no extramural friends. Discourage advances from outside the circuit. Turn down dates»⁸⁷⁵. Di conseguenza, dopo le varie esercitazioni, gli studenti riflettono così sulla loro condizione:

⁸⁷⁰ David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 252.

⁸⁷¹ Laura Miller, *The Salon Interview: David Foster Wallace*, *Salon Magazine* (Mar. 9-22 1996).

⁸⁷² Valerie Stiver, *Interview with David Foster Wallace*, *Stim e-zine*, Oct. 1998.

⁸⁷³ David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 660.

⁸⁷⁴ Ivi, p. 661.

⁸⁷⁵ Ivi, p. 175.

We're all on each other's food chain. All of us. It's an individual sport. Welcome to the meaning of individual. We're each deeply alone here. It's what we all have in common, this aloneness. E Unibus Pluram ... Existential individuality, frequently referred to in the West. Solipsism.⁸⁷⁶

«Why are they still here, then, if it's so awful every day?» si chiede Hal Incandenza. Il suo amico Ingersoll risponde:

Because they are being force-fed this E.T.A. ideology, nearly all students erect a wall between the self and the outside world. Only one student has decided he wants no part of this kind of life. Ted Schacht stopped dreaming of getting to "The Show" after graduation and has his heart committed to a dental career because he is convinced that "there's like a psychic credit-card bill for Hal in the mail, somewhere, coming".⁸⁷⁷

Questi personaggi vengono a scontrarsi con uno dei veri eroi del romanzo, il fratello più piccolo degli Incandenza, Mario. Nato due mesi prima della data prevista, di padre incerto, possiede svariati disturbi fisici e soprattutto una «Familial Dysautonomia, a neurological deficit whereby he can't feel physical pain very well»⁸⁷⁸. Libero da sentimenti collerici quali rabbia e risentimento, viene per questo descritto come un «(semi-) walking miracle ... People who're somehow burned at birth, withered or ablated way past anything like what might be fair, they either curl up in their fire, or else they rise»⁸⁷⁹, mentre sua madre lo definisce il «family's real prodigy, an in-bent savant-type genius of no classifiable type, a very rare and shining thing»⁸⁸⁰, e tutti gli altri come un ascoltatore aperto al mondo, «the beaming and brady-kinetic boy gets to forge an interpersonal connection he knows only he can truly feel, here»⁸⁸¹. Mario critica inoltre il modo in cui viene considerata la realtà e la felicità: «It's like there's some rule that real stuff can only get mentioned if everybody rolls their eyes or laughs in a way that isn't happy»⁸⁸². Viene così rappresentato come l'unica vera figura umana del romanzo in grado di mantenere il suo essere infantile e spontaneo e che mostra, senza imbarazzo alcuno, «unavoidably sentimental and naïve and goo-prone and

⁸⁷⁶ David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., pp. 112-113.

⁸⁷⁷ Ivi, p. 270.

⁸⁷⁸ Ivi, p. 589.

⁸⁷⁹ Ivi, p. 396.

⁸⁸⁰ Ivi, p. 317.

⁸⁸¹ Ivi, p. 80.

⁸⁸² Ivi, p. 592.

generally pathetic»⁸⁸³. I personaggi di *Infinite Jest*, ad eccezione di Mario, sono presentati infatti come sistemi isolati, che chiudono dentro di loro il disagio del vivere, incapaci di comunicare con chi sta loro vicino.

A esacerbare questi sentimenti di tristezza e di solitudine vi è l'uso di droghe leggere e pesanti, fatto in segreto e nella solitudine più completa. Al centro di tutte le azioni dei personaggi c'è il vuoto: il tennis agonistico e la marijuana sono false panacee contro la solitudine esistenziale e vacuità spirituale. I personaggi vivono in un mondo in cui tutti cercano il puro divertimento/intrattenimento ma questo li porterà sempre più verso l'isolamento e, in alcuni casi, alla morte.

⁸⁸³ David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 906.

10. Il *manque* lacaniano

Dopo aver svelato la trappola del gioco linguistico derridiano in *The Broom of the System*, in *Infinite Jest* Wallace riprende e critica la teoria lacaniana del piacere e del desiderio, affermando come il modello del soggetto psicologico sia seducente ma al tempo stesso alienante e, per questo, debba essere superato. Lacan sostiene che «l'inconscio è strutturato come il linguaggio»⁸⁸⁴, e, rovesciando il concetto saussuriano di significante e significato, conferisce priorità assoluta al significante, poiché questo precede la costituzione del significato. Il significante dunque, in quanto segno linguistico, differisce dal “segnale” e non corrisponde mai in modo univoco al significato (polisemia del significante): da ciò scaturisce la presenza di un “resto” che rimane insaturo rispetto al potere rappresentativo del significante. Il soggetto dell'enunciazione non è il soggetto padrone del senso, ma appare nel margine di non coincidenza tra significante e significato⁸⁸⁵. Per concettualizzare la soggettività, dimostrando come essa sia inestricabilmente legata al linguaggio, Lacan introduce la concezione dello stadio dello specchio: la formazione dell'*io-ideale*, «prima di oggettivarsi nella dialettica dell'identificazione con l'altro, e prima che il linguaggio gli restituisca nell'universale la sua funzione di soggetto»⁸⁸⁶, chiarisce il momento in cui un bambino acquisisce una individualità soggettiva, ovvero la prima scoperta dell'interezza del proprio corpo attraverso l'immagine speculare:

La funzione dello stadio dello specchio si presenta... secondo noi come un caso particolare della funzione dell'imago, che è quella di stabilire una relazione dell'organismo con la sua realtà, - o, come si dice, dell'Innenwelt con l'Umwelt ... Ma nell'uomo questa relazione con la natura è alterata da una certa deiscenza dell'organismo nel suo seno, da una Discordia primordiale tradita dai segni di disagio e dall'incoordinazione motoria dei mesi neonatali.⁸⁸⁷

Nel saggio, lo studioso afferma che prima di riconoscere la propria immagine allo specchio e la propria individualità, il bambino tende a identificarsi con tutto ciò che lo

⁸⁸⁴ Jacques Lacan, *L'istanza della lettera nell'inconscio o la ragione dopo Freud*, in *Scritti*, vol. I, Einaudi, Torino 1974, p. 147.

⁸⁸⁵ Ivi, p. 166.

⁸⁸⁶ Jacques Lacan, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, in J. Lacan, *Scritti*, vol. II, Einaudi, Torino 1974, p. 88.

⁸⁸⁷ Ivi, p. 90.

circonda, soprattutto con la figura della madre che diviene il simbolo del soddisfacimento del suo desiderio⁸⁸⁸. Nella dinamica dello specchio si tratta dunque di passare da un corpo-in-frammenti ad un corpo unitario, e tale processo passa per un'identificazione con l'immagine riflessa dallo specchio. Il bambino riconosce così la sua immagine e la sua individualità solo in forma oggettiva e invertita: l'immagine «simboleggia la permanenza mentale dell'io, allo stesso tempo prefigura la sua alienazione»⁸⁸⁹; la soggettività viene concepita quindi come una forma alienata del sé.

Dopo lo “stadio dello specchio”, per Lacan è soprattutto il linguaggio che ci “aliena” in “Io” non più “immaginari”, ma “simbolici”. La parola “io” possiede pertanto un antecedente inaccessibile, proprio come i concetti di significante/significato saussuriano. Se infatti il soggetto è costituito attraverso il linguaggio, l'io possiede un significato sempre elusivo e differito: un soggetto è sempre diviso tra sé e l'altro e il linguaggio è fautore di questa alienazione. Così il soggetto è portato a cercare quella sorta di totalità primordiale, che prende le sembianze dei vari palliativi sostitutivi come le persone, la ricchezza, le droghe e l'alcol. Una versione del concetto dell'id che, a differenza della teoria freudiana, è prodotta da un senso di vuoto, da una mancanza. Il cosiddetto *manque -à-être* descrive il mancato incontro del linguaggio con l'essere del soggetto e lascia dietro di sé l'inquietudine del desiderio, la minaccia dell'angoscia e la promessa del godimento:

Il desiderio si produce nell'aldilà della domanda perché, articolando la vita del soggetto alle sue condizioni, essa ne sfronda il bisogno; ma esso si scava anche nel suo aldilà perché, domanda incondizionata della presenza e dell'assenza, essa evoca la mancanza ad essere... In questa aporia incarnata... il desiderio si afferma come condizione assoluta.⁸⁹⁰

Così l'essere del soggetto non è qualcosa che c'era e che si è perduto nel corso dello sviluppo, ma ciò che il soggetto non ha mai avuto e a cui aspira, una mancanza non rimediabile.

Wallace critica queste idee, che considera come ulteriori gabbie mentali e culturali di cui l'individuo deve prendere coscienza e cercare di liberarsi. In *Infinite Jest*, infatti,

⁸⁸⁸ Jacques Lacan, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, cit., pp. 87-94.

⁸⁸⁹ Ivi, p. 88.

⁸⁹⁰ Jacques Lacan, *Scritti*, vol. II, cit., p. 625.

the “application” of an other to the self is psychologically motivated by the desire, whether conscious or unconscious, to feel whole again.⁸⁹¹

Il film “Infinite Jest” ricrea il modello lacaniano, poiché gli spettatori provano un senso di appagamento totale durante la visione, che si reitera all’infinito conducendoli alla morte.

Nel romanzo è inoltre presente un gruppo di supporto chiamato “Inner Infant”, dove i partecipanti abbracciano orsacchiotti e si abbandonano a regressioni infantili: «I’m feeling my inner infant standing holding the bars of his crib and looking out of the bars, and crying for his mommy and daddy to come hold him and nurture him»⁸⁹², mentre qualcuno prende il «courage and love and commitment to inner infant to take the risk and go actively over to somebody that might give what infant needs»⁸⁹³. Attraverso questi personaggi, Wallace rappresenta individui alla ricerca di una soluzione alla propria infelicità, alla ricerca di senso e di completezza.

Come già avvenuto con la critica poststrutturalista derridiana del primo romanzo, qui l’autore cerca di decostruire la psicologia lacaniana, sviluppando un personaggio dal nome emblematico Madame Psychosis. Il nome richiama, oltre il chiaro riferimento alla psicologia (metapsicosi), il mito di Medusa: la donna interpreta infatti un ruolo nel fittizio film postmoderno *The Medusa vs. the Odalisque*, descritto come un esercizio autoriflessivo fatto di specchi, in cui i meta-spettatori all’interno del film vengono ridotti a statue di pietra⁸⁹⁴. Madame Psychosis è anche la voce di un talk show radiofonico trasmesso dalla radio dell’Institute of Technology del Massachusetts, dal titolo *Sixty minute more or less with Madame Psychosis*, in cui parla con una voce materna e familiare, che «seems low-depth familiar ... the way certain childhood smells will strike you as familiar and oddly sad»⁸⁹⁵. Interpreta inoltre, nelle poche scene conosciute del film “Infinite Jest”, proprio il ruolo di una madre che chiede scusa e rappresenta la figura della morte («as in the figure of Death, Death incarnate»⁸⁹⁶:

⁸⁹¹ Angelika Rauch, *Post-Traumatic Hermeneutics: Melancholia in the Wake of Trauma*, «Diacritics», 28.4 (Winter 1998), p. 114.

⁸⁹² David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 802.

⁸⁹³ Ivi, p. 808.

⁸⁹⁴ Ivi, pp. 396-397.

⁸⁹⁵ Ivi, p. 189-190.

⁸⁹⁶ Ivi, p. 850.

Death happens over and over, you have many lives, and at the end of each one (meaning life) is a woman who kills you and releases you into the next life.⁸⁹⁷

La scomparsa della figura della madre conduce i vari personaggi del romanzo a cercare di colmare questo “womb of solipsism” attraverso varie forme di dipendenza che, però, portano loro una sorta di “morte in vita”. Madame Psychosis è infatti anche il nome di una droga letale, un «organo-synthesized hallucinogens»⁸⁹⁸. Essa diviene – secondo la teoria lacaniana – il simbolo del desiderio ma, al tempo stesso, ciò che conduce alla morte.

Vari personaggi in *Infinite Jest*, tra cui Hal, provano dentro di loro un senso di vuoto:

I think of the hypophalanging grief-therapist. I think of the Moms . . . of Himself. I think of John N.R. [Not Related] Wayne, who would have won this year's Whataburger, standing watch in a mask as Donald Gately and I dig up my father's head.⁸⁹⁹

Egli tenta disperatamente di connettersi con un assente Altro – suo padre – o con una madre distante, con cui cerca ancora una approvazione linguistica. Sente che «inside there's pretty much nothing at all»⁹⁰⁰:

Il lutto profondo, ossia la reazione alla perdita di una persona amata, implica lo stesso doloroso stato d'animo, la perdita d'interesse per il mondo esterno – fintantoché esso non richiama alla memoria colui che non c'è più -, la perdita della capacità di scegliere un qualsiasi nuovo oggetto d'amore (che significherebbe rimpiazzare il caro defunto), l'avversione per ogni attività che non si ponga in rapporto con la sua memoria. Comprendiamo facilmente che questa inibizione e limitazione dell'Io esprime una dedizione esclusiva al lutto che non lascia spazio ad altri propositi e interessi.⁹⁰¹

Questo senso di mancanza per qualcuno che non ha mai conosciuto è sia riferito a se stesso (himself) che al padre (Himself – lui in persona), proprio come Lenore in *The Broom of the System*. Infatti, in maniera speculare alla Gramma del primo romanzo, la scomparsa del padre non solo permette ad Hal di interrogarsi sul rapporto con lui, ma su quale sia il vero sé.

⁸⁹⁷ David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 850.

⁸⁹⁸ Ivi, p. 286.

⁸⁹⁹ Ivi, pp. 16-17.

⁹⁰⁰ Ivi, p. 694.

⁹⁰¹ Sigmund Freud, *Lutto e melanconia*, in *Opere 1915-1917: Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti*, Boringhieri, Torino 1985, p. 230.

Questa mancanza, o *manque*, può essere ricondotta al problema lacaniano: Hal pensa che la sua identità sia fondata su un'assenza e la percezione di sé sia offuscata dal linguaggio, che aliena ma al tempo stesso esemplifica i suoi sentimenti:

Hal himself hasn't had a bona fide intensity-of-interior-life-type emotion since he was tiny; he finds terms like joie and value to be like so many variables in rarified equations, and he can manipulate them well enough to satisfy everyone but himself that he's in there, inside his own hull, as a human being — but in fact he's far more robotic than John Wayne.⁹⁰²

La sua vita interiore è offuscata dalle espressioni linguistiche che indicano i sentimenti o emozioni, come felicità o tristezza: sono semplici costruzioni etiche e stereotipate, che non riescono realmente a descrivere ciò che prova.

Orin, a differenza del fratello, sente di voler colmare questo *manque* attraverso la seduzione e l'oggettivazione della donna. La sua tecnica si basa sull'espressione «Tell me what sort of man you prefer, and then I'll affect the demeanor of that man»⁹⁰³, anche se si riferisce alle sue “prede” come dei soggetti «It's poignant somehow that you always use the word “Subject” when you mean the exact obverse»⁹⁰⁴. Secondo la teoria lacaniana il soggetto si trova infatti in una posizione di subalternità, perché si rapporta a un significante con un significato differito: è nell'oggetto che risiede, per Lacan, ciò che dà significato al soggetto. Secondo il teorico, dopo lo “stadio dello specchio”⁹⁰⁵, vi è il cosiddetto “processo di separazione” in cui il soggetto si stacca dall'Altro, non attraverso l'identificazione, ma grazie a ciò che egli chiama “oggetto piccolo”⁹⁰⁶. L'esaurirsi di questa prima esperienza fa nascere nel soggetto la mancanza che lo costituisce, mancanza strutturale che rende il soggetto un “soggetto desiderante”, mosso dal principio di piacere verso il recupero dell'oggetto perduto. La seduzione di Orin può essere così interpretata come un tentativo di colmare questo vuoto: i suoi “soggetti” sono manifestazioni oggettive della sua soggettività divisa:

⁹⁰² David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 694.

⁹⁰³ Ivi, p. 1048.

⁹⁰⁴ Ivi, p. 1008.

⁹⁰⁵ Dove il bambino si riconosce nello specchio e si divide in due parti che si costituiscono simultaneamente: l'Io si aliena oggettivamente in un sé. In questo processo, chiamato di alienazione, l'io si costituisce come risultato della mediazione dell'Altro, dell'immagine dell'Altro.

⁹⁰⁶ Rappresentante del residuo del godimento, prodottosi nelle prime esperienze libidiche infantili, e che prende il posto dell'oggetto perduto, della prima esperienza di godimento totale (l'oggetto materno). Ed è proprio attraverso la costituzione dell'oggetto piccolo che il soggetto si stacca dall'Altro, perché l'oggetto piccolo non appartiene al Significante, ma è un qualcosa di assolutamente personale, di diverso tra soggetto e oggetto. Lacan chiama fantasma i diversi modi di ognuno di articolare i propri rapporti di godimento con l'oggetto piccolo, ed è quindi il fantasma che distingue un soggetto da un Altro.

It feels to the punter rather to be about hope, an immense, wide-as-the-sky hope of finding a something in each Subject's fluttering face, a something the same that will propitiate hope, somehow, pay its tribute, the need to be assured that for a moment he has her, now has won her as if from someone or something else, something other than he, but that he has her and is what she sees and all she sees, that it is not conquest but surrender, that he is both offense and defense and she neither, nothing but this one second's love of her, of-her, spinning as it arcs his way, not his but her love, that he has it, this love (his shirt off now, in the mirror), that for one second she loves him too much to stand it, that she must (she feels) have him, must take him inside or else dissolve into worse than nothing; that all else is gone: that her sense of humor is gone, her petty griefs, triumphs, memories, hands, career, betrayals, the deaths of pets — that there is now inside her a vividness vacuumed of all but his name: O., O. That he is the One.⁹⁰⁷

Anche il suo stesso nome, Orin, si presta a tale speculazione teorica: oltre a ricordare la parola *origin*, indica una mancanza – molto spesso si fa infatti riferimento a lui semplicemente con l'uso dell'iniziale "O" e *other*-l'altro – in attesa di diventare una totalità – *one* .

Una volta conquistati i suoi "soggetti" egli prova disprezzo:

And about contempt, it is about a kind of hatred, too, along with the hope and need. Because he needs them, needs her, because he needs her he fears her and so hates her a little, hates all of them, a hatred that comes out disguised as a contempt he disguises in the tender attention with which he does the thing with her buttons, touches the blouse as if it too were part of her, and him.⁹⁰⁸

Orin odia queste donne di cui si "nutre" poiché non riescono a saziare la sua fame di unità, di interezza. Un desiderio legato al tentativo di riconnettersi con un sé interiore che è stato – anche in questo caso – rimpiazzato da una struttura linguistica, proprio come il concetto di verità «as as *constructed* instead of reported. He came by this idea *educationally*»⁹⁰⁹.

I tentativi di seduzione fanno riferimento anche alla metariflessività: egli – proprio come un autore metariflessivo – viene definito a "pathological liar" ma, al tempo stesso può mostrare «*sincerity with a motive*». Ad esempio una delle frasi più frequenti che egli sussurra alle sue vittime è «Tell me what sort of man you prefer», un'apertura che presuppone però una chiusura:

⁹⁰⁷ David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 556.

⁹⁰⁸ Ivi, p. 567.

⁹⁰⁹ Ivi, p. 1048.

Which in a way of course is being almost pathologically open and sincere about the whole picking-up enterprise, but also has this quality of Look-At-Me-Being-So-Totally-Open-And-Sincere-I-Rise-Above-The-Whole-Disingenuous-Posing-Process-Of-Attracting-Someone-,-And-I-Transcend-The-Common-Disingenuity-In-A-Bar-Herd-In-A-Particularly-Hip-And-Witty-Self-Aware-Way-,-And-If-You-Will-Let-Me-Pick-You-Up-I-Will-Not-Only-Keep-Being-This-Wittily,-Transcendently-Open-,-But-Will-Bring-You-Into-This-World-Of-Social-Falsehood-Transcendence, which of course he cannot do because the whole openness-demeanor thing is itself a purposive social falsehood; it is a pose of poselessness; Orin Incandenza is the least open man I know.⁹¹⁰

Mentendo a se stesso con questa dichiarata apertura verso gli altri, Orin non fa altro che esacerbare la propria solitudine.

Tale immagine è utile a semplificare la critica di Wallace nei confronti degli scrittori metariflessivi che, se apparentemente sono aperti e condividono con il lettore i meccanismi della narrazione, rimangono invece chiusi in se stessi in un *loop* senza fine e senza via d'uscita, senza cercare di instaurare un vero rapporto di empatia con il lettore.

Wallace, riprendendo le teorie wittgensteniane, critica infatti – tra parentesi – questa visione di Lacan del soggetto:

(This is why, maybe, one Subject is never enough, why hand after hand must descend to pull him back from the endless fall. For were there for him just one, now, special and only, the One would be not he or she but what was between them, the obliterating trinity of You and I into We. Orin felt that once and has never recovered, and will never again).⁹¹¹

Secondo Wallace il significato non risiede infatti in sé o negli altri, ma all'interno della comunicazione fra individui: Orin non comunica con le sue donne o mostra la sua identità, ma costruisce raffinati rapporti unilaterali di supremazia per cercare di colmare il suo vuoto. Ma è attraverso il dialogo con gli altri che si produce significazione tramite una «obliterating trinity of You and I into We»⁹¹².

Anche Charles Tavis cerca di sedurre le altre persone: la sua autoriflessività patologica lo conduce a

⁹¹⁰ David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 1048.

⁹¹¹ Ivi, pp. 556-557.

⁹¹² Ivi, p. 557.

lurk around creepily on the fringe [of groups, and] say, loudly, in some lull in the group's conversation, something like "I'm afraid I'm far too self-conscious to really join in here, so I'm just going to lurk creepily at the fringe and listen, if that's alright, just so you know".⁹¹³

Questa strategia, a differenza di quella di Orin, viene descritta come "disastrosa": rappresenta infatti una seduzione fallita perché espone le basi logiche di seduzione. Tale gioco funziona solo se il seduttore è conscio delle sue regole ma, al tempo stesso, deve mantenere l'illusione che la sua attenzione sia rivolta altrove. Tavis viola questo precetto: invece di eliminare l'autocoscienza inerente all'interazione sociale – un'ansia su come uno percepisce ed è percepito da un altro – egli richiama l'attenzione solo su se esso.

Don Gately, come gli altri personaggi, prova questa mancanza, o vuoto di significazione nella sua vita: la droga per molti anni è stato l'oggetto del suo desiderio, e una volta smesso si sente

progressively somehow better, inside, for a while, then worse, then even better, then for a while worse in a way that's still somehow better, realer, you feel weirdly unblended, which is good, even though a lot of the things you now see about yourself and how you've lived are horrible to have to see.⁹¹⁴

Il racconto conclusivo può essere quindi interpretato alla luce della prospettiva di Gately sul sé e sulla sua vita. I suoi ricordi d'infanzia, repressi durante il periodo di abuso di droghe, sono traumatiche: il suo patrigno ha abusato della madre alcolizzata, la quale ha poi subito un'emorragia cirrotica⁹¹⁵. Egli ha pochi ricordi, soprattutto quelli che lo aiutano a vivere meglio il presente. Tuttavia, a differenza di Hal, Gately è in grado di affrontare e superare la sofferenza, riuscendo a trovare la salvezza nelle emozioni: «He could just hunker down in the space between each heartbeat and make each heartbeat a wall and live in there»⁹¹⁶. Nei primi giorni di sobrietà «he started to almost reexperience things that he'd barely ever been there to experience, in terms of

⁹¹³ David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 517.

⁹¹⁴ Ivi, p. 351.

⁹¹⁵ Ivi, p. 821 e p. 940.

⁹¹⁶ Ivi, p. 860.

emotionally»⁹¹⁷. Il lutto aiuta Gately a superare il “dextral pain” perché non soffre più per la mancanza di droga ma per sé e sua madre⁹¹⁸.

Gately è consapevole della propensione degli ex tossicodipendenti per l'autocommiserazione, ma riesce ad addolorarsi per il suo passato senza soccombere alla malinconia. La memoria eidetica del suo periodo di abuso di droga lo aiuta a rifiutare il Demerol (un potente antidolorifico): «He thinks hard about anything else at all»⁹¹⁹. La scena finale di Gately mostra come l'autoriflessività non porta necessariamente a una paralisi – come per Hal – ma anche a una sorta di chiarezza emozionale. Gately realizza che il suo abuso di droga era delirante «[he] opted instead to obliterate the reality of the eye-scalding light and began truly bingeing on Blues»⁹²⁰. La sua interiorità lo aiuta a superare questo momento di difficoltà: lui deve “hold on to his heart” per non “rationalize that moment” e ciò permette a un'idea astratta, a un ricordo doloroso, di salvare la sua vita. L'immagine di Gately collassato dopo aver assunto la droga “Sunshine” rappresenta bene questa idea: sebbene la parola “collapse” indica in sé un fallimento, quando egli cade il pavimento “wafts up” per incontrarlo e “finally pounced”: invece che sia lui a raggiungere il fondo avviene il contrario. Questa distinzione illustra uno di precetti degli AA: un tossico può «let [thoughts of a substance] come as they will, but not Entertain them»⁹²¹. Gately cerca di «remember the pointless pain of active addiction», e di accettare «that at least this sober pain now has a purpose»⁹²².

⁹¹⁷ David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 846.

⁹¹⁸ Ivi, p. 860.

⁹¹⁹ Ivi, p. 891.

⁹²⁰ Ivi, p. 895.

⁹²¹ Ivi, p. 890.

⁹²² Ivi, p. 846.

11. Un antidoto contro la solitudine

This thing I feel, I can't name it straight out
but it seems important,
do you feel it too?
(David Foster Wallace, *Octet*).

Se da una parte l'autoriflessività svela alcuni cliché dell'atto narrativo, dall'altra nega un qualsiasi accesso alla realtà che viene celata proprio all'interno di tali stereotipi. Uno dei personaggi dell'AA si domanda infatti: «Why is the truth usually not just un- but *anti-interesting*?»⁹²³. Wallace, dal canto suo, ricerca la realtà delle cose dietro la facciata degli eventi, nonostante possa essere considerata sterile o anti-interessante. A tal proposito, ha dimostrato che «What looks like the cage's exit is actually the bars of the cage»⁹²⁴.

In other words you hide your hiding. And you do this out of shame, Don: you're ashamed of the fact that you want to hide from sight. You're ashamed of your uncontrolled craving for shadow.⁹²⁵

Ed è proprio quest'autoriflessività che conduce la letteratura, se non lo stesso individuo, verso il concetto di esaurimento barthiano.

Un esempio ci viene dato dai personaggi che non vogliono mostrare il proprio viso quando usano tecnologiche, né vogliono avere alcun rapporto reale con gli altri, e descrivono con orrore «how their own faces appeared on the TP screen»:

Even with high-end TPs' high-def viewer-screens, consumers perceived something essentially blurred and moist-looking about their phone-faces, a shiny pallid *indefiniteness* that struck them as not just unflattering but somehow evasive, furtive, untrustworthy, *usnlikable*.⁹²⁶

Queste nuove tecnologie provocano uno stress psicosociale – “Optimistically Misrepresentational Masking (or OMM)” – causato dall'avversione dei cittadini di «to

⁹²³ David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 358.

⁹²⁴ Ivi, p. 222.

⁹²⁵ Ivi, p. 536.

⁹²⁶ Ivi, p. 147.

leave home and interface personally with people who, they feared, were now habituated to seeing their far-better-looking masked selves on the phone and would on seeing them in person suffer (so went the callers' phobia) the same illusion-shattering aesthetic disappointment that»⁹²⁷.

Al contrario, come “antidoto” contro la solitudine e l'ipercoscienza fine a se stessa, vi è il programma degli alcolisti anonimi, basato su una comunicazione *vis-à-vis* in cui vengono condivise esperienze, sofferenze e inquietudini senza indossare una maschera, né essere sottoposti a un giudizio. Infatti, come ricorda lo stesso Wallace «That most Substance-addicted people are also addicted to thinking, meaning they have a compulsive and unhealthy relationship with their own thinking. That the cute Boston AA term for addictive-type thinking is: Analysis-Paralysis»⁹²⁸. Questa paralisi, comune ad altri personaggi, è la rappresentazione del pensiero autoriflessivo postmodernista: qui, il tentativo di Wallace è di svelare la realtà dietro le apparenze come, ad esempio, i vacui e banali slogan degli AA nascondono delle piccole verità che aiuteranno chi, senza ironia, accetterà e metterà in pratica i suoi precetti.

In AA they say they'll love you till you can like love yourself and accept yourself, so you don't care what people see or think anymore, and you can finally step out of the cage and quit hiding.⁹²⁹

L'ironia negli AA diventa un vero e proprio anatema: è un ostacolo che impedisce all'ascoltatore di identificarsi ed empatizzare con i racconti e le sofferenze dei suoi ospiti. Come ricorda Kierkegaard «L'etico ha disperato, nella disperazione egli ha scelto se stesso; egli diventa con questa scelta e in questa scelta diventa *manifesto*»⁹³⁰. Pertanto gli slogan degli AA servono proprio a questo scopo: epurare l'essere da velleità estetiche, liberandolo dalle convenzioni e dalle gabbie del pensiero allo scopo di ricercare un vero sé, producendo un resoconto narrativo della propria vita più trasparente, lontano dagli “abbellimenti” stilistici della propria storia e del linguaggio:

Non è affatto mia intenzione negare che chi vive esteticamente, quando questa vita è al suo massimo, può esibire una quantità di doti spirituali, anzi, che queste devono perfino essere

⁹²⁷ David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 149.

⁹²⁸ Ivi, p. 276.

⁹²⁹ Ivi, p. 534.

⁹³⁰ Remo Cantoni, *La coscienza inquieta: Søren Kierkegaard*, Il Saggiatore, Milano 1976, p. 87.

sviluppate in grado insolitamente intenso. Eppure l'esteta non possiede liberamente il suo spirito, manca di limpidezza.⁹³¹

Gately afferma che i vari slogan, tra cui “Turn It Over” o “Ask for Help”, nonostante siano presentati come stereotipi, «the clichéd directives are a lot more deep and hard to actually do. To try and live by instead of just say». E aggiunge:

For me, the slogan means there's no set way to argue intellectual-type stuff about the Program. Surrender To Win, Give It Away To Keep It. God As You Understand Him. You can't think about it like an intellectual thing. Trust me because I been there, man. You can analyze it til you're breaking tables with your forehead and find a cause to walk away, back Out There, where the Disease is. Or you can stay and hang in and do the best you can.⁹³²

A dispetto della visione di Kierkegaard, Wallace infatti sottolinea l'importanza di una comunità comunicativa al posto di una soggettività che porta all'isolamento: gli AA sono un rifugio dal mondo esterno, ma in un certo senso le sue dinamiche interne e le relazioni comunicative che si instaurano tra i vari ospiti aiutano l'individuo a conoscere meglio la sua vita e la realtà delle cose, comprendendo che i problemi e le sofferenze che lo affliggono non riguardano solo lui ma costituiscono un destino che accomuna l'intero genere umano. E in questo modo egli si sente meno solo: «to just simply sit down at meetings ... and just listen, for the first time perhaps in your life really *listen*»⁹³³. L'enfasi sulla parola “listen” è importante perché sottolinea un aspetto fondamentale dell'essere umano: l'ascolto e l'empatia permettono all'uomo di identificarsi e accomunare se stesso con altre storie, con altre realtà.

Anche la preghiera che fa ogni sera Gately viene svuotata del suo contenuto. Egli prega, senza credere realmente all'esistenza di Dio, come una finzione necessaria per liberarsi dalla dipendenza:

When he kneels at other times and prays or meditates or tries to achieve a Big-Picture spiritual understanding of a God as he can understand Him, he feels Nothing — not nothing but Nothing, an edgeless blankness that somehow feels worse than the sort of unconsidered atheism he Came In with.⁹³⁴

⁹³¹ Sören Kierkegaard, *Aut aut: estetica ed etica nella formazione della personalità*, Mondadori, Milano 2012, p. 72.

⁹³² David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 1102.

⁹³³ Ivi, 593.

⁹³⁴ Ivi, p. 443.

Attraverso questo rituale viene sottolineata l'importanza di credere in qualcosa: se da una parte la divinità viene percepita come finzione, è al tempo stesso reale e piena di significato per il supporto che gli conferisce:

One of AA's major selling points that you get to choose your own God. You get to make up your own understanding of God or a Higher Power or Whom-/Whatever.⁹³⁵

Qui è evidente un'ulteriore critica di Wallace al postmodernismo: nonostante il personaggio si renda conto che concetti come Dio siano solamente finzioni, egli – lontano dall'ironia postmodernista – cerca di credere in qualcosa che lo aiuti a superare le proprie difficoltà. Un concetto che Wallace riprende per affermare come la letteratura – in un mondo, come ricordato più volte, in cui sono crollate tutte le certezze e ideologie – possa sostituirsi a questa mancanza di senso nichilista ed essere qualcosa in cui l'uomo può credere:

It's almost like postmodernism is fiction fall from biblical grace. Fiction became *conscious* of itself in a way it never had been.⁹³⁶

Don Gately infatti, come gli altri pazienti della clinica, abusa di sostanze per trovare il “pezzo” mancante alla propria vita, anestetizzare la sua mente, le sue percezioni e la sua stessa esistenza:

Substances start out being so magically great, so much the interior jigsaw's missing piece, that at the start you just know, deep in your gut, that they'll never let you down; you just know it.⁹³⁷

Ma questa apparente panacea ai mali esistenziali dell'uomo svanisce, lasciando l'individuo privo di volontà, di forza, cancellando lentamente la sua “mappa”:

A fuckin livin death, I tell you it's not being near alive, by the end I was undead, not alive, and I tell you the idea of dyin was nothing compared to the idea of livin like that for

⁹³⁵ David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 443.

⁹³⁶ Larry McCaffery, *A Conversation with David Foster Wallace*

<http://www.dalkeyarchive.com/a-conversation-with-david-foster-wallace-by-larry-mccaffery/>

⁹³⁷ David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 420.

another five or ten years and only then dyin... it's you, the Substance has devoured or replaced and become you.⁹³⁸

Gately viene pertanto mostrato come un individuo che, partendo da zero, «0 in the way of denominational background or preconceptions»⁹³⁹, e decostruendo assiomi socio-culturali come il concetto di divinità, comprende l'importanza delle preghiere. Così, mentre la metafiction demistifica la letteratura, rivelandone i meccanismi e le convenzioni, Wallace non è interessato a come essa funzioni ma al suo significato, allo scopo a cui essa è destinata.

Così Don Gately, in un primo momento, accetta i dettami del centro di riabilitazione: il suo programma di recupero esemplifica infatti una delle massime degli alcolisti anonimi, "One Day At A Time", che promuove una suddivisione del tempo in microunità⁹⁴⁰, che influenzerà, di conseguenza, anche la sua percezione temporale⁹⁴¹. E, successivamente, queste istruzioni su come percepire il tempo durante il periodo di ricovero assumeranno sembianze spazio-temporali:

Pat in counselling keeps telling me just to build a wall around each individual 24hour period and not look over or back. And not to count days. Even when you get a chip for 14 days or 30 days, not to add them up.⁹⁴²

Questa immagine di "walling up" è la chiave di come la dipendenza e il postmoderno si riferiscano all'impiego di una serie di presenti atemporali e separati tra loro, evidenziati da Jameson come una fuga dal tempo storico, vicino dall'asse orizzontale bachtiniano:

Il tempo si divide in segmenti temporali isolati, autosufficienti che meccanicamente si dispongono in non più di singole sequenze... il romanzo ci fornisce due o tre immagini diverse dello stesso individuo, immagini che sono state slegate e ricongiunte attraverso la sua crisi e rinascita.⁹⁴³

⁹³⁸ David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 416.

⁹³⁹ Ivi, p. 443.

⁹⁴⁰ «The primary need not to absorb a Substance today, just today, no matter what happens», ivi, p. 632.

⁹⁴¹ «Living in the Present between pulses ... living completely In The Moment. ... But this inter-beat Present, this sense of endless Now», ivi, p. 633.

⁹⁴² David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 698.

⁹⁴³ Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1999.

Questa visione della temporalità può essere utile per spiegare il tentativo dell'individuo di recuperare un senso unitario delle coordinate spazio-temporali in quel magma complesso di eterno presente proprio della postmodernità. Una contemporaneità dove la catena di significazione tra passato presente e futuro è spezzato.

La fuga di don Gately dall'“eterno presente” e da una visione spaziale capitalista si attua così solo dopo aver preso coscienza della struttura del tempo e dello spazio da parte del potere onaniano, cercando di dare una forma più “personale” al mondo. È Foucault che, nel terzo volume della *Storia della sessualità* dal titolo *La cura di sé*, esamina le tecniche che permettono di avere controllo su se stessi. Secondo il filosofo francese, l'identità non è solo costruita dall'esterno ma è anche frutto di un'autoselezione riflessiva che permette all'individuo di trasformare la coscienza che ha del mondo e rielaborare la propria vita. Attraverso concetti come “salvezza” o “riflessione” designa la capacità di fare ritorno a se stessi, trovando in sé il rifugio dagli affanni e dalle incertezze della realtà esterna.

Nella scena in questione, infatti, Gately, giace gravemente ferito in uno stato di semi-incoscienza in una stanza d'ospedale al St. Elizabeth. Egli rifiuta ogni analgesico o antidolorifico nonostante la sofferenza che prova, perché è pronto a “sentire”:

Gately starts to short-term recall that he was offered I.V.-Demerol for the pain of his gunshot wound immediately on admission to the E.R. and has been offered Demerol twice by shift-Drs. ... Gately was showing tremendous humility and willingness sticking to his resolution about nothing stronger than non-narcotic painkillers.⁹⁴⁴

Infatti è solo attraverso la percezione del proprio corpo in relazione allo spazio circostante che l'individuo riesce a ristabilire un contatto più “diretto” con lo spazio. A tale proposito, Westphal afferma che

La percezione è veicolata dall'insieme dei sensi, i quali ricevono un'informazione (sensazione cinestetica o biochimica) e la elaborano tramite la mediazione di un processo mentale (identificazione, associazione). È a partire da ciò che la sensorialità permette all'individuo di aderire al mondo. Essa contribuisce alla strutturazione e alla definizione dello spazio.⁹⁴⁵

⁹⁴⁴ David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., 634.

⁹⁴⁵ Westphal Bertrand, *Geocritica. Reale finzione spazio*, cit., p. 184.

E Rodaway aggiunge:

In the experience of the present as in the past, senses are geographical as they contribute to navigate in space, aware of the spatial relationships and the uniqueness of the different places.⁹⁴⁶

Si afferma così un modo di costruire lo spazio che evidenzia l'interazione e l'interdipendenza del corpo umano con il territorio circostante. È infatti attraverso le percezioni sensoriali del personaggio che Wallace ristabilisce il rapporto tra individuo e spazio, ed è in questo modo che Gately riesce a comprendere l'importanza di sé e della libertà come un arduo percorso di autocoscienza e liberazione dai dettami culturali.

Il suo radicarsi nel mondo infatti fa sì che il senso dell'esistenza sia opaco e che la misura umana della libertà non sia un incondizionato potere della coscienza sulle cose, bensì si espliciti entro un limitato campo di possibilità. Cos'è quindi la libertà? Merleau-Ponty risponde che la libertà è sempre incontro di esteriore e interiore, è sempre condizionata e inserita in un orizzonte di possibilità:

Nascere, è nascere dal mondo e al tempo stesso nascere al mondo. Il mondo è già costituito, ma non è mai completamente costituito. Sotto il primo rapporto noi siamo sollecitati, sotto il secondo siamo aperti a un'infinità di possibili. Ma questa analisi è ancora astratta, giacché noi esistiamo sotto i due rapporti contemporaneamente. Pertanto, non c'è mai determinismo e non c'è mai scelta assoluta, io non sono mai una cosa e non sono mai coscienza nuda.⁹⁴⁷

Libertà per Merleau-Ponty significa nascere e precisamente nascere dal mondo in quanto campo già strutturato di possibilità, ma al tempo stesso nascere al mondo, in quanto il mondo non è mai una totalità chiusa ma è un orizzonte aperto di significato⁹⁴⁸. L'ambiguità dell'esistenza nasce quindi dal fatto che il campo della libertà umana è limitato a ciò che è percepibile attraverso i sensi. Il filosofo insiste pertanto sulla complementarità del corpo proprio e del corpo altrui nell'esperienza percettiva, per evidenziare l'originarietà dei rapporti di comunicazione e di solidarietà.

⁹⁴⁶ Paul Rodaway, *Sensuous geographies: body, sense and place*, Routledge, London 1994, p. 98.

⁹⁴⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 578.

⁹⁴⁸ Cfr. Maurice Merleau-Ponty, *L'essere per sé e l'essere al mondo* in *Fenomenologia della percezione* parte III.

Solo quando comprenderà questo, Gately riuscirà a pensare spazialmente e figurativamente, a sentire il proprio corpo in relazione a uno spazio e ad avere una nuova percezione delle cose, a “sentirle”, come non aveva mai fatto prima di allora:

Don Gately suddenly started to remember things he would just as soon not have. Remembered. Actually remembered's probably not the best word. It was more like he started to almost reexperience things that he'd barely even been there to experience, in terms of emotionally, in the first place. A lot of it was undramatic little shit, but still somehow painful.⁹⁴⁹

La comprensione sensoriale del suo corpo lo aiuta così a ristabilire il rapporto col mondo che era stato offuscato dalla dipendenza generata dal potere e dalla cultura, tanto da affermare: «It was impossible to imagine a world without himself in it». Così le ultime immagini di un Gately «flat on his back on the beach in the freezing sand, and it was raining out of a low sky, and the tide was way out»⁹⁵⁰ assumono una valenza metaforica, un simbolo di rinascita «l'oceano come ventre – il che significa che troviamo Gately al ricordo iniziale della sua sobrietà o al momento del ricovero delle sue ferite, rinato dal ventre della dipendenza»⁹⁵¹.

Gately è riuscito così a destituire la mappa della sua importanza, sia come simbolo di un passato in cui tutto era “giustificato” e oggettivo, sia come rappresentazione di una gabbia culturale che cela e offusca la percezione del mondo circostante. Di conseguenza, la mappa verrà ora interpretata solo come pura e incompleta astrazione del mondo, una delle infinite e possibili rappresentazioni del reale.

È infatti attraverso la percezione della propria corporeità in relazione allo spazio circostante che don Gately riesce a sostituire la mappa visuale e culturale, che porta a una privazione del mondo dell'uomo, con una visione dello spazio più personale, affidato ai propri sensi, creando così una cartografia olistica personale e contribuendo alla strutturazione e definizione di uno spazio, integrato al *paysage intérieur* della sua mente.

⁹⁴⁹ David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 897.

⁹⁵⁰ Ivi, p. 1001.

⁹⁵¹ Marshall Boswell, *Understanding David Foster Wallace*, University of South Carolina Press, Columbia 2003, pp. 178-179.

Conclusioni

Author here. Meaning the real author, the living human holding the pencil, not some abstract narrative persona. Granted, there sometimes is such a persona in *The Pale King*, but that's mainly a pro forma statutory construct, an entity that exists just for legal and commercial purposes, rather like a corporation; it has no direct, provable connection to me as a person. But this right here is me as a real person, David Wallace, age forty, SS no. 975-04-2012,1 addressing you from my Form 8829–deductible home office at 725 Indian Hill Blvd., Claremont 91711 CA, on this fifth day of spring, 2005, to inform you of the following:

All of this is true. This book is really true.⁹⁵²

Con queste parole si apre l'“introduzione dell'autore”, il nono capitolo⁹⁵³ del romanzo postumo *The Pale King*, in cui Wallace afferma perentoriamente la veridicità della narrazione lontano da uno sterile “titillamento metanarrativo”. E continua:

the very last thing this book is is some kind of clever metafictional titty-pincher. That's why I'm making it a point to violate protocol and address you here directly, as my real self; that's why all the specific identifying data about me as a real person got laid out at the start of this Foreword. So that I could inform you of the truth.⁹⁵⁴

L'autore presenta questo romanzo come un libro di memorie: in questa sezione sostiene che l'opera corrisponde a realtà – offrendo, attraverso una serie dettagliata di riferimenti anagrafici e personali, un resoconto quasi fedele della sua esperienza lavorativa presso l'Agenzia delle Entrate di Peoria negli anni 1985-86 –, e che l'avvertenza – come la struttura frammentata del romanzo – è stata inserita solo per evitare problemi legali e per rendere l'opera più “narrativa”.

Tuttavia quello a cui Wallace ci pone di fronte non è un semplice “avviso”, ma un vero e proprio paradosso narrativo in quanto la cornice metatestuale dell'avvertenza viene posta prima della nota del curatore che dichiara, contraddicendola, l'artificiosità del libro. E il paradosso prosegue nella possibilità di confutare, punto per punto, le

⁹⁵² David Foster Wallace, *The Pale King. An Unfinished Novel*, Viking, New York 2011, p. 75.

⁹⁵³ In una nota dello stesso autore, egli afferma la volontà di porre proprio la sua premessa a circa 85 pagine dall'inizio del romanzo (nota 2 pag. 75).

⁹⁵⁴ David Foster Wallace, *The Pale King*, cit., p. 75.

affermazioni fatte dall'autore. Wallace afferma di avere quarant'anni anziché quarantatre; le controversie legali sono del tutto inventate dato che nessuno era a conoscenza del manoscritto del romanzo; ancora, troviamo l'indirizzo dell'abitazione-ufficio che differisce di poco da quello reale (Wallace non abitava al 725 di Indian Hill Boulevard ma al 4205 di Oak Hollow Road); Wallace sottotitola infine questa sezione: "Ultimate fiction: Fake memoir of job at IRS" e in una nota a piè di pagina si legge: "The real-or-fiction theme is cool"⁹⁵⁵. Qual è allora la verità? Di quale realismo sta parlando Wallace?

Per rispondere a queste domande, è necessario compiere un passo indietro e ripercorrere le varie tappe della sua produzione narrativa, tra intenti programmatici e riferimenti testuali.

Presupponendo che nella società contemporanea non esista più il concetto di Verità, che la lettura della realtà sia frammentata in una miriade di prospettive soggettive – ognuna delle quali altrettanto reali – per Wallace il compito fondamentale dello scrittore diviene quello di promuovere una nuova consapevolezza della realtà e della "vera" libertà di scelta. Lo scopo della letteratura è dunque quello di svelare e far conoscere gli uomini ad altri uomini. Dev'essere etica, e cioè far prendere coscienza della realtà che sta al di là delle convenzioni e delle regole, promuovendo la responsabilità dell'individuo, la sua autonomia e i suoi diritti. Oltre a diagnosticare una forma di alienazione e solipsismo della sua contemporaneità, Wallace cerca infatti di farsi anche portavoce di una nuova sensibilità nata dalle "ceneri" del postmodernismo. La narrativa serve quindi a riempire "il vuoto di significazione", mostrando come il linguaggio possa aiutare a mettere insieme le diverse coscienze in quanto, riprendendo la teoria del secondo Wittgenstein, il significato non è altro che il risultato di un'interazione linguistica. In questo modo Wallace vuole recuperare il valore della letteratura, una letteratura che non ignori le miserie e i dolori dell'esistenza umana ma offra al contempo una rappresentazione realistica del mondo in cui viviamo. Una letteratura *onesta* che riaffermi – in senso lukácsiano – la sua funzione di rispecchiamento.

Per dare voce e "visibilità" a questa nuova urgenza, Wallace cerca una discontinuità, un punto di rottura nel discorso postmodernista, che si focalizza proprio sulla modificazione della concezione del linguaggio e della realtà. Come si è visto, nella prima fase della sua opera Wallace intesse un dialogo narrativo con la produzione di

⁹⁵⁵ Il materiale compositivo e le bozze del romanzo si trovano presso l'archivio Harry Ransom di Austin, e alcune delle pagine sono consultabili online all'indirizzo http://hrc.contentdm.oclc.org/cdm/compoundobject/collection/p15878coll20/id/66/rec/1#nav_top.

autori quali Barth e Pynchon per avviare un processo di decostruzione delle convenzioni postmoderniste a livello macrostrutturale. L'intento dell'autore sembra essere quello di mostrare i limiti della metariflessività, vista come un gioco che collassa su se stesso, un dispositivo sterile incapace di conoscere il mondo empirico, una scorciatoia formale dietro cui nascondere un'autorialità fredda e distaccata. Non solo. Wallace sottolinea come i dogmi formali della letteratura realista tradizionale – le trame lineari, le sequenze di inizio sviluppo e fine, la coerenza fra i diversi eventi e la loro risoluzione finale – non siano più sufficienti ad affrescare il mondo contemporaneo complesso e informatizzato. L'autore si focalizza dunque sugli aspetti reali tendenzialmente ignorati dall'arte, come ad esempio l'uso degli elementi "pop" per simulare la trama del mondo in cui viviamo⁹⁵⁶, e cerca di rendere di nuovo strano ciò che è familiare⁹⁵⁷.

Egli mette in luce dapprima il paradosso del linguaggio, che è basato su una duplice tensione: il protagonista di *Dear Old Neon* esprime infatti da una parte l'urgenza di comunicare, di raccontare la propria storia anche se, dall'altra, si evince di contro la sua parzialità, l'impossibilità di cogliere l'esistente nella sua interezza, esemplificandone così la sua faziosità. In particolare, Wallace si interroga sia sulla natura e le proprietà del linguaggio, se esso sia in grado solo di rappresentare la realtà o se possa anche modificarla, che sull'epistemologia del mondo, ovvero se la conoscenza dell'uomo sia oggettiva o limitata dalla sua gabbia cognitiva. Attraverso personaggi consapevoli del loro statuto ontologico di finzione, analizza la differenza tra un individuo reale e quello romanzesco, e i problemi legati alla messa in scena, al fine di evidenziare le potenzialità illimitate della letteratura: si passa da una piena coscienza dei dispositivi finzionali alla ricerca di una relazione emozionale con il proprio lettore.

I personaggi illustrati in questa prima fase mostrano e condividono con il lettore la loro incertezza ontologica. In *Octet* ritroviamo ad esempio X e Y che, proprio grazie al loro nome, rendono trasparente al lettore la metariflessività del testo permettendogli di evincere immediatamente la loro capacità combinatoria come variabili (matematiche) di un testo finzionale. Il protagonista di *Good Old Neon* permea invece l'intera narrazione attraverso la sua coscienza, interrogandosi sui limiti e sulle possibilità di esprimere i propri pensieri e la propria "inner emptiness" attraverso il linguaggio, dichiarando – metariflessivamente – la propria essenza di personaggio fittizio.

⁹⁵⁶ Cfr. Intervista con Laura Miller, cit.

⁹⁵⁷ Cfr. Larry McCaffery, *An Interview with David Foster Wallace*, cit.

Anche *The Broom of the System* condivide autoriflessivamente questa visione: la protagonista Lenore mostra questo malessere ontologico, chiedendosi se sia una persona reale che possiede legami con l'esterno o una mera creatura del suo autore, nata da un costruito linguistico.

Wallace mostra dunque l'effetto distruttivo e tautologico che la metafiction può avere su un individuo, che non riguarda solo i problemi stilistici ma anche l'incapacità di superare il confine tra due coscienze, tra il pensiero e il linguaggio. Abbiamo visto infatti come in *The Broom of the System* la metafiction wallaciana tenti di superare i limiti di quella postmodernista e la concezione derridiana del linguaggio di Barth: Wallace afferma – attraverso le teorie di Wittgenstein – che il significato di una parola non dipende dalla cosa a cui si riferisce, ma dalla sua funzione all'interno del gioco linguistico, in cui intervengono più di un partecipante. L'autore riprende e utilizza le stesse convenzioni metanarrative per proporre un sistema aperto di comunicazione, configurando il libro come uno strumento comunicativo teso a creare una relazione biunivoca tra due partecipanti attivi: il linguaggio, quindi, non si configura più come un oggetto esterno e alienante, ma esiste in quanto prodotto dell'interazione e dell'accettazione comunicativa tra due individui.

Il testo letterario wallaciano possiede dunque due proprietà: da una parte è autoreferenziale, in quanto il testo parla di sé, degli elementi che lo costituiscono e dei meccanismi che permettono il suo funzionamento; dall'altra, è referenziale in quanto, nella costruzione del proprio mondo, usa elementi propri della realtà. Ma non è la realtà "referenziale" che interessa all'autore. La vera rivoluzione di Wallace si concretizza nella seconda fase della sua narrativa, in cui opera dei cambiamenti significativi a livello microstrutturale, ovvero sul piano della costruzione del personaggio e del tessuto socio-culturale in cui vive, rappresentando gli affanni, i dolori e le debolezze umane. In questo nuovo periodo i personaggi non sono solo delle variabili e dei complessi costrutti verbali, ma divengono "i personaggi", ovvero una rappresentazione dell'identità molteplice di ogni singolo uomo "reale" messo in relazione con altre persone e il modo in cui essi modellano e articolano i loro pensieri. È nel perseguire questo disegno che l'autore mostra al suo lettore diversi destini individuali che si intrecciano, si toccano, si scontrano o non si incontrano mai: fili di una rete complicata che rappresentano la simultaneità e la (in)consistenza dei rapporti umani propri della sua contemporaneità.

Su queste tematiche si erge *Infinite Jest*, romanzo in cui gli elementi disseminati nella narrazione acquisiscono un grande respiro e un ulteriore sviluppo: un testo in cui

la composizione formale, l'intento realista e la tensione sperimentale si trovano in perfetto equilibrio. Questo romanzo può essere considerato un'"opera-mondo" imperfetta: se da una parte mostra la complessità del mondo e di ogni singolo essere umano, dall'altro drammatizza i limiti dell'intento enciclopedico. Attraverso l'integrazione di modalità narrative differenti, di stili, strutture e ipertestualità, *Infinite Jest* cerca infatti di includere porzioni di mondo sempre più vaste, anche attraverso la metariflessività. Wallace, come aveva detto in *Good Old Neon*, vuole riprodurre, per quanto possibile, la totalità del vivere umano attraverso tutti gli strumenti messi a disposizione dalla lingua.

Possiamo riassumere così gli elementi che conferiscono realismo e verosimiglianza a *Infinite Jest*: dal punto di vista macrostrutturale troviamo gli intenti programmatici dell'autore (volti alla promozione di una letteratura non fine a se stessa ma con uno scopo e sincera, che riconosca l'importanza del lettore nella decodificazione del messaggio del testo), lo stile (una tensione fra lo stile classico e quello sperimentale, dove sono presenti la metariflessività, la struttura frattale, la polifonia democratica della vita reale), l'ambientazione (ovvero la rappresentazione del tessuto socio-culturale del mondo in cui vive l'autore e la rappresentazione del tempo e dello spazio come strumenti allegorici), i temi (l'intrattenimento come ricerca del piacere e il rapporto tra spettatore e media, il desiderio e la mancanza che conduce al solipsismo, il sesso e la dipendenza come espedienti per colmare questo vuoto). Dal punto di vista microstrutturale troviamo invece la caratterizzazione dei personaggi come rappresentazione di identità lacerate, la loro paura di essere "veramente umani", la creazione di connessioni tra individui attraverso il racconto della propria storia che si traduce nell'identificazione empatica e nella condivisione. Tutto questo per rendere il lettore meno solo, intellettualmente ed empaticamente legato a un'altra coscienza:

In the art's heart's purpose, the agenda of the consciousness behind the text. It's got something to do with love. With having the discipline to talk out of the part of yourself that love can instead of the part that just wants to be loved.⁹⁵⁸

In *Infinite Jest* il tema più importante è infatti la dipendenza. Abbiamo visto come Don Gately riesca a liberarsi dalle droghe e ad uscire dal vuoto anedonico prodotto dalla cultura e dalla politica del suo tempo grazie a un rinnovato rapporto con il proprio corpo

⁹⁵⁸ Larry McCaffery, *An Interview with David Foster Wallace*, cit.

e con gli altri. Una vicenda che richiama da vicino le tesi proposte nel libro del giornalista britannico Johann Hari *Chasing The Scream: The First and Last Days of the War on Drugs*⁹⁵⁹, un'inchiesta che – basandosi sulle ricerche in laboratorio del professore di psicologia Bruce Alexander⁹⁶⁰, sugli studi condotti dal medico canadese Gabor Mate⁹⁶¹ sui reduci dei soldati del Vietnam e sulle teorie del professor Peter Cohen – rivela come la “dipendenza” non sia causata dall'uso reiterato di droga ma, piuttosto, dalla mancanza di un ambiente felice, di legami reali tra le persone, di contatto umano.

Hari afferma che gli uomini abbiano una profonda necessità di relazionarsi ed entrare in contatto gli uni con gli altri: se l'individuo non è in grado di creare questi rapporti interpersonali, cercherà di riempire tale “mancanza” con palliativi quali il gioco d'azzardo, la droga e l'intrattenimento. Gli esseri umani sono infatti prevalentemente animali sociali: hanno la necessità di legare, di entrare in contatto e di amare. Per questo Hari prende in prestito la celebre frase di E.M. Forster “Mettetevi in contatto”⁹⁶²: contro una società e una cultura che isolano ogni forma di connessione, o che ne offrono solo un simulacro – come le “connessioni” virtuali su internet –, dichiara l'importanza dei rapporti genuini tra gli esseri umani.

La cosiddetta “epoca della solitudine”⁹⁶³ ha creato delle società umane all'interno delle quali isolarsi da ogni legame è più facile che in passato, poiché, anche parafrasando una canzone di Battiato⁹⁶⁴, ogni contatto con le persone e i luoghi diviene oggi più superficiale e astratto⁹⁶⁵.

⁹⁵⁹ Johann Hari, *Chasing The Scream: The First and Last Days of the War on Drugs*, Bloomsbury Publishing, London 2015.

⁹⁶⁰ <http://www.brucealexander.com/articles-speeches/277-rise-and-fall-of-the-official-view-of-addiction-6>

⁹⁶¹ <http://drgabormate.com/>

⁹⁶² «Only connect! That was the whole of her sermon. Only connect the prose and the passion, and both will be exalted, And human love will be seen at its height. Live in fragments no longer. Only connect», E. M. Forster, *Howards End*, Vintage Books, New York 1910. All'interno del mondo di *Howard*, i personaggi di Forster lottano con i dilemmi di effettuare connessioni in un periodo liberale-umanista vittoriano, precedente alla Prima guerra mondiale. Mentre l'epigrafe “Mettetevi in contatto”, suggerisce un imperativo positivo per produrre legami, ciò implica anche la disperazione per la difficoltà di effettuare tali connessioni. La storia esemplifica la tensione tra le visioni ideologiche di connessione e gli ostacoli creati da un mondo spesso ostile. Questa tensione tra contesto e ideali rimane attuale in un'epoca altamente informatizzata.

⁹⁶³ George Monbiot <http://www.theguardian.com/commentisfree/2014/oct/14/age-of-loneliness-killing-us>

⁹⁶⁴ «Era magnifico quel tempo, com'era bello, quando eravamo collegati, perfettamente, al luogo e alle persone che avevamo scelto, prima di nascere». “Un irresistibile richiamo” dall'album *Apriti Sesamo* (2012).

⁹⁶⁵ Sull'anonimato dei luoghi vedi Marc Augé, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Elèuthera, Milano 1996. Sulla spersonalizzazione e alienazione dei legami e quindi degli individui vedi Zygmunt Bauman, *Vita liquida*, Ed. Laterza, Roma-Bari 2006. Mentre per quanto riguarda

Wallace, attraverso la rappresentazione dei sentimenti e dei rapporti tra gli “uomini”, restituisce un’“aura” di realtà e attendibilità ai suoi personaggi, riprendendo e criticando quelli della letteratura realista: egli crea personaggi imperfetti, più vicini alla realtà umana; ogni individuo viene mostrato con le proprie esperienze, le proprie storie, lungi dall’essere ridotto a un’accozzaglia stereotipata di sentimenti e azioni. I personaggi sono ritratti nella loro caducità, fallibilità ed evoluzione, sono portatori di emozioni vere al di là della fattualità degli eventi. La trama dei romanzi è piuttosto banale o inesistente, come le azioni dei personaggi, che più che muoversi all’esterno, nella trama, vengono proiettati all’interno della loro mente. Nelle opere wallaciane il focus non è infatti sul realismo cronachistico ma su quello delle emozioni.

L’autore rivede così il concetto di realismo: non un realismo fattuale, ma una rappresentazione di sofferenze reali, una tensione tra la finzionalità della narrazione e la realtà della letteratura che ricrea le persone, rende reale il lato umano ormai usurato dagli stereotipi. Egli sfrutta questa tensione per creare mondi interni ai suoi romanzi, attraverso personaggi che si modificano sia a livello personale – cambiando incoerentemente idea o direzione – che a livello relazionale – attraverso elementi accidentali o incontri.

Wallace contesta inoltre le simulazioni eidetiche dei memorialisti, allo scopo di smascherare alcune finzioni letterarie, rivendicando l’importanza della memoria secondaria:

Given the way the human mind works, it does tend to be small, sensuously specific details that get remembered over time—and unlike some so-called memoirists, I refuse to pretend that the mind works any other way than it really does.⁹⁶⁶

In Wallace la rievocazione del passato consente di ricostruire elementi del proprio vissuto che, destrutturati e ricomposti, si reificano in una forma squisitamente letteraria, ed evitano di far indagare oltre sulla sovrapposibilità tra autore e personaggio. A differenza delle modalità espositive di Fogel, sopraffatto dai ricordi senza un ordine gerarchico, Wallace afferma che

la possibilità che la paura diventi il nuovo legame sociale e che questa possa creare una discrepanza fra lingua e realtà vedi Ulrich Beck, *Un mondo a rischio*, Einaudi, Torino 2002.

⁹⁶⁶ David Foster Wallace, *The Pale King*, cit., p. 251.

What renders a truth meaningful, worthwhile, & c. is its relevance, which in turn requires extraordinary discernment and sensitivity to context, questions of value, and overall point—otherwise we might as well all just be computers downloading raw data to one another.⁹⁶⁷

Si propone infatti di esaminare i frammenti di memoria di un determinato evento, esponendo – frammentariamente e in modo apparentemente implausibile – solo alcune parti rilevanti, in quanto la mente umana è inadeguata a gestire una massiccia dose di input:

As nearly always happens with human minds inundated by excessive input, I've retained only flashes and incomplete clips from that day, which I'll now go ahead and recount some specially selected relevant portions of.⁹⁶⁸

Invece di “raccontare” una realtà sublimata dalla comunicazione per essere consumata e digerita, Wallace restituisce alla realtà violenza e crudeltà attraverso elementi finzionali: non si limita a mostrare la frammentazione della cultura americana, ma si dedica alla costruzione di un mondo realistico in un'epoca in cui nulla è più reale. Egli afferma che la ricostruzione dei fatti e la verità siano due cose diverse, perché dove la cronaca è finzione la verità può essere finta: la realtà è data dal meccanismo, dalla relazione tra gli eventi, mentre la cronaca elenca una serie di fatti senza necessariamente soffermarsi sui nessi causali che al contrario Wallace indaga, mettendo insieme elementi autobiografici e personaggi inventati. Non solo quest'ultimi riverberano aspetti distinti del loro creatore, ma anche lo stesso autore empirico “scende in campo”:

The mere falling of others does not suffice; he has to go down himself. The ironic twofold self that the writer or philosopher constitutes by his language seems able to come into being only at the expense of his empirical self, falling (or rising) from a stage of mystified adjustment into the knowledge of his mystification.⁹⁶⁹

Vi è infatti la proiezione dell'autore all'interno del romanzo. Il personaggio David Wallace narra il suo problematico approdo alla sede 047 dell'Agenzia delle entrate in un giorno di metà maggio 1985: allontanandosi da un nucleo familiare anaffettivo, elegante e con un enorme bagaglio, affronta un lungo viaggio su un autobus gremito di persone e

⁹⁶⁷ David Foster Wallace, *The Pale King*, cit., p. 251.

⁹⁶⁸ Ivi, p. 253.

⁹⁶⁹ Paul de Man, *The Rhetoric of Temporality*, in *Allegories of Reading*, cit., p. 265.

odori poco confortanti, seguito da un'estenuante attesa e da un torrido tragitto in auto. Giunto infine alla meta, grazie a uno scambio di persona con un omonimo di ben più alto grado, viene accolto con tutti gli onori dalla funzionaria del personale.

Si potrebbe dunque definire questa operazione un processo di “traslazione della realtà”, dove elementi biografici empirici dell'autore (personali, famigliari o in relazione agli AA) insieme ad elementi incongruenti (sfasamento minimo della veridicità delle affermazioni) vengono utilizzati insieme per “dare realismo” rielaborando degli elementi del reale per ricreare le emozioni attraverso il linguaggio.

In *The Pale King* ritroviamo gli stessi dispositivi e le stesse modalità narrative di *Infinite Jest*, ma qui il principale tema affrontato è la noia, come parte integrante della quotidianità grigia dell'uomo americano – ma anche, più in generale, occidentale – quella sensazione straniante e corrosiva che non gli permette di vedere cosa gli accade intorno, troppo impegnato a reiterare le azioni che lo riducono a mero ingranaggio della grande macchina capitalista:

To me, at least in retrospect, the really interesting question is why dullness proves to be such a powerful impediment to attention. Why we recoil from the dull. Maybe it's because dullness is intrinsically painful ... Maybe dullness is associated with psychic pain because something that's dull or opaque fails to provide enough stimulation to distract people from some other, deeper type of pain that is always there, if only in an ambient low-level way, and which most of us spend nearly all our time and energy trying to distract ourselves from feeling, or at least from feeling directly or with our full attention ... in dull or tedious places anymore but now also actual TV in waiting rooms, supermarkets' checkouts, airports' gates, SUVs' backseats. Walkmen, iPods, BlackBerries, cell phones that attach to your head. This terror of silence with nothing diverting to do. I can't think anyone really believes that today's so-called 'information society' is just about information. Everyone knows it's about something else, way down.⁹⁷⁰

Wallace è interessato infatti al codice di condotta che regola la vita nell'Agenzia delle entrate: nella sua visione delle cose, la vita impiegatizia e la letteratura intrattengono lo stesso tipo di relazione con la vita reale: «It was a beguiling simulacrum, a cleaned-up imitation, a playful variation with rules»⁹⁷¹.

Per questa ragione, Wallace decide di ambientare la sua storia nell'Agenzia, dove i dipendenti fanno un lavoro tra i “più noiosi e ripetitivi d'America” perché, «The

⁹⁷⁰ David Foster Wallace, *The Pale King*, cit., p. 89.

⁹⁷¹ D.T. Max, *Every Love Story Is a Ghost Story: A Life of David Foster Wallace*, cit., p. 342, n. 6.

bureaucracy is not a closed system; it is this that makes it a world instead of a thing»⁹⁷². L'autore descrive degli agenti pallidi in viso, piegati sul proprio lavoro e immersi in moduli e normative fiscali, con il corpo che prende la forma cadente e statica della noia stessa. L'azione che accomuna e segna il tempo è l'atto ripetuto di girare pagina. C'è chi insegue una distrazione per rompere la monotonia, ad esempio facendo scorrere le dita sul mento, o scegliendo una graffetta dal proprio cassetto o, ancora, chi sbadiglia nella totale assenza di rumore, immerso nel bianco abbacinante di un ambiente concepito per essere privo di elementi distraenti: la tensione psicologica si disperde e la concentrazione si sfalda nel rumore del proprio pensiero:

One sensed that these were people who did not fidget, who did not read a page of, say, dull taxpayer explanation about the deduction of some item and then realize that they'd actually been thinking about the apple in their lunchbag and whether or not to maybe eat the apple right here and now until they realized that their eyes had passed over all the words (or, given the venue here, perhaps columns of figures) on the page without actually having read them at all—with read here meaning internalized, comprehended, or whatever we mean by really reading vs. simply having one's eyes pass over symbols in a certain order.⁹⁷³

Come in *Infinite Jest* vi è la rappresentazione della lotta dell'essere umano per trovare un senso alla sofferenza, in *The Pale King* Wallace rappresenta la sfida contro la noia per andare oltre l'apparenza delle cose, in profondità, per trovare un senso anche nei dettagli percepiti come inutili:

The world of men as it exists today is a bureaucracy ... The underlying bureaucratic key is the ability to deal with boredom. To function effectively in an environment that precludes everything vital and human. To breathe, so to speak, without air.⁹⁷⁴

Infatti, nelle intenzioni dell'autore, questo romanzo deve persuadere il lettore sull'esistenza di un modo per “spezzare le catene” sociali e cognitive attraverso una narrazione autentica:

Maybe dullness is associated with psychic pain because something that's dull or opaque fails to provide enough stimulation to distract people from some other, deeper type of pain that is always there, if only in an ambient low-level way, and which most of us spend

⁹⁷² David Foster Wallace, *The Pale King*, cit., p. 90.

⁹⁷³ Ivi, p. 277.

⁹⁷⁴ Ivi, p. 410.

nearly all our time and energy trying to distract ourselves from feeling, or at least from feeling directly or with our full attention.⁹⁷⁵

Come tradurre allora la noia senza risultare tediosi? La soluzione è superare questa materia – apparentemente – inerte attraverso la rappresentazione dei pensieri dei personaggi e la descrizione dei luoghi. L'incipit del romanzo è infatti denso di immagini e sensazioni evocative; il lettore deve fare in modo che le parole si dilatino nel suo spazio e nel suo tempo, in una comunanza di visioni e prospettive di vita:

Past the flannel plains and blacktop graphs and skylines of canted rust, and past the tobacco-brown river overhung with weeping trees and coins of sunlight through them on the water downriver, to the place beyond the windbreak, where untilled fields simmer shrilly in the A.M. heat: ... all heads gently nodding in a morning breeze like a mother's soft hand on your cheek. An arrow of starlings fired from the windbreak's thatch. The glitter of dew that stays where it is and steams all day. A sunflower, four more, one bowed, and horses in the distance standing rigid and still as toys. All nodding. Electric sounds of insects at their business. Ale-colored sunshine and pale sky and whorls of cirrus so high they cast no shadow. Insects all business all the time. Quartz and chert and schist and chondrite iron scabs in granite. Very old land. Look around you. The horizon trembling, shapeless. We are all of us brothers.⁹⁷⁶

Uno dei personaggi principali è Claude Sylvanshine, la cui mente raccoglie e assorbe – durante un viaggio verso Peoria – in maniera indistinta e gerarchicamente non ordinata ciò che accade attorno e dentro di lui, dal rumore incessante dei motori dell'aeroplano alle procedure amministrative dell'IRS, dalla nuca del pilota alla scheda su come comportarsi in caso di incidente e, ancora, dall'esame per l'avanzamento di carriera alle mani della vicina:

The entire ball game, in terms of both the exam and life, was what you gave attention to vs. what you willed yourself to not.⁹⁷⁷

Sylvanshine è afflitto dall'irruzione di fatti casuali che interferiscono con la sua normale attività cerebrale: la sua mente viene aggredita e penetrata da fatti generalmente irrilevanti, da “piccolezze ingovernabili”:

⁹⁷⁵ D.T. Max, *Every Love Story Is a Ghost Story: A Life of David Foster Wallace*, cit., p. 289.

⁹⁷⁶ David Foster Wallace, *The Pale King*, cit., p. 11.

⁹⁷⁷ Ivi, p. 19.

The fact psychic lives part-time in the world of fractious, boiling minutiae that no one knows or could be bothered to know even if they had the chance to know. The population of Brunei. The difference between mucus and sputum. How long a piece of gum has resided on the underside of the third-row fourth-from-left seat of the Virginia Theater, Cranston RI, but not who put it there or why. Impossible to predict what facts will intrude. Constant headaches. The data sometimes visual and queerly backlit, as by an infinitely bright light an infinite distance away.⁹⁷⁸

Sylvanshine è sempre avvolto dal flusso delle sensazioni – reali o fittizie – degli altri, come se fosse in contatto con la mente di un creatore, di uno scrittore: ad esempio, in una scena legge “emotivamente” Bondurant, cogliendolo mentre si lascia andare a “un ricordo malinconico”.

In *The Pale King* il percorso di maturazione artistica sembra dunque giungere a compimento: i personaggi vengono resi con maggiore realismo e autenticità e c'è molto di quell'umanità e di quella “paura di essere veramente umani” che aveva segnato le opere precedenti. Allontanandosi dagli stilemi postmodernisti e partendo da una messa in crisi dello statuto ontologico dei personaggi finzionali, quest'ultimi diventano delle vere e proprie persone comuni ritratte nella quotidianità attraverso l'uso di frasi colloquiali, con un'attenzione minuziosa al lessico e al flusso di pensieri prolissi. La scelta della noia come elemento portante della narrazione fa infatti sì che l'autore colmi quegli spazi di stasi – tradizionalmente lasciati vuoti nei romanzi – con la rappresentazione del nulla, dei numerosi pensieri e associazioni mentali che pervadono la mente di un individuo, che Wallace scoperchia come un oscuro vaso di pandora e lo porge in dono del suo amato lettore, facendolo sentire meno solo.

Come era stato per *Infinite Jest*, anche in *The Pale King* Wallace analizza e critica il sistema di controllo americano nei confronti dei cittadini e dei dipendenti stessi. Ciò viene esplicitato sia dalla presenza di telecamere a circuito chiuso che riprendono i dipendenti dell'Agenzia che dal dialogo – che ricorda quello nel deserto tra Marathe e Steeply – tra De Witt Glendenning, “Irrelevant” Chris Fogle e Stuart A. Nichols mentre sono bloccati in ascensore. Essi – attraverso il filtro della lotta contro l'evasione fiscale – discutono della caducità della società americana, dell'egoismo dei singoli, della sudditanza psicologica e consumistica dei cittadini rispetto alle grandi Corporation e del profitto come *telos* del Capitalismo. Viene inoltre introdotta la metafora delle scialuppe di salvataggio per spiegare l'importanza di pagare le tasse e le tesi del dissenso politico

⁹⁷⁸ David Foster Wallace, *The Pale King*, cit., p. 122.

come prodotto del consumismo (per esempio le proteste per la guerra in Vietnam degli anni Settanta), che ha portato a un “dovere” non verso la propria nazione, ma – più egoisticamente – solo verso se stessi, come esplicitato dalla massiva evasione fiscale degli anni Ottanta.

L’Agenzia è un’organizzazione monolitica con una struttura fortemente gerarchica, finalizzata alla massimizzazione dell’utile netto, con un ambiente di lavoro caratterizzato dall’arrivismo dei suoi agenti, perennemente stimolati alla massima produttività con lo slogan “profitto o sconfitta”. La critica di Wallace nei confronti della pubblicità, della creazione artificiale dei bisogni nei potenziali consumatori è presente anche in un altro racconto, *Mister Squishy*, dove viene ironicamente presentata – attraverso l’autoreferenzialità e la regressione – la campagna narrativa delle merendine Misfatti. L’idea alla base è di

concept of making some new product’s actual marketers’ strategies and travails themselves a part of that product’s essential Story ... [their] probable role in the ever more complex and self-conscious marketing strategies of the future.⁹⁷⁹

Egli, come già ricordato in precedenza, distingue la pubblicità – che è simbolo del consumismo – e l’arte – che ha le stesse qualità di un dono:

This is the reason why even a really beautiful, ingenious, powerful ad (of which there are a lot) can never be any kind of real art: an ad has no status as gift, i.e. it’s never really *for* the person it’s directed at.⁹⁸⁰

Wallace, infatti, in un’intervista rilasciata a Ostap Karmodi, ripropone la stessa tesi:

It may be that the only way in America to produce pure art would be to remove oneself from the public sphere and produce that art only as gifts, where there’s no money involved and no attempt at publicity or publication involved. The problem is that if everyone does that, then there is no public arts here.⁹⁸¹

⁹⁷⁹ David Foster Wallace, *Mister Squishy*, in *Oblivion*, cit., p. 60.

⁹⁸⁰ David Foster Wallace, *A Supposedly Fun Thing I’ll Never Do Again*, cit., p. 583.

⁹⁸¹ Ostap Karmodi, *‘A Frightening Time in America’: An Interview with David Foster Wallace*, in NYR blog <http://www.nybooks.com/blogs/nyrblog/2011/jun/13/david-foster-wallace-russia-interview/>

L'autore parla del passaggio dal capitalismo al post-capitalismo – dove il consumo diviene l'unica azione per affermare la propria individualità, dal momento che la produzione è fatta da molti mentre il consumo dal singolo –, delle Corporation, di come abbiano modificato la percezione di un prodotto, della pubblicità e del marketing:

So who makes the pie? ...

'Corporations make the pie. They make it and we eat it.'⁹⁸²

La conseguente deresponsabilizzazione dei cittadini è dovuta alla mancanza di moralità delle Corporation: perciò i cittadini, sentendosi a loro volta spersonalizzati, sono obbligati moralmente solo verso se stessi e il profitto, non verso la società – fatto che si traduce nell'evasione fiscale. Questa riflessione rispecchia la transizione che l'America viveva in quegli anni: da avamposto della libertà dove i cittadini si vedono come partecipanti attivi, a mera nazione di consumatori di beni:

*Real freedom is freedom to obey the law.*⁹⁸³

Secondo Wallace, i veri eroi di questa società sono gli individui normali e ordinari:

The kind that seemed even more heroic because nobody applauded or even thought about them, or if they did it was usually as some enemy ... The quiet kind who cleans up and does the dirty job.'⁹⁸⁴

Sylvanshine e Stecyk sono infatti distanti da Lenore e Rick Vigorious, da Don Gately e Hal Incandenza, da Marathe e Steeply: non sono esseri grotteschi rappresentati nella loro peculiarità, ma semplici impiegati, uomini comuni e mediocri che il lettore percepisce come abitanti del proprio presente, del proprio spazio, capaci di condividere con lui incertezze e quotidianità.

Ogni personaggio presenta delle caratteristiche proprie dell'autore unite all'incapacità e alla paura dell'individuo stesso di essere accettato e amato dagli altri, soprattutto dai propri genitori: troviamo ad esempio Leonard Stecyk e la sua voglia parossistica di aiutare gli altri, che da bambino si era offerto volontario per dirigere il

⁹⁸² David Foster Wallace, *The Pale King*, cit., p. 139.

⁹⁸³ Ivi, p. 190.

⁹⁸⁴ Ivi, p. 130.

traffico davanti alla sua scuola, ma che viene a scontrarsi con l'indifferenza e l'ingratitudine di coloro ai quali porge il suo aiuto:

Eventually even the marginal and infirm stop returning his calls. His mother has to be turned and her limbs manipulated twice a day.⁹⁸⁵

O Toni Ware, una ragazzina di tredici anni che vive con una madre malata di mente in un parcheggio per roulotte nei dintorni di Peoria. Una storia di degrado e violenza, di patrigni lascivi e violenti e di fughe improvvisate nella notte, che sembra però non inficiare l'intelligenza scientifica e la destrezza della ragazzina:

She was free inside her head. An unbound genius, larger than any sun.⁹⁸⁶

O, ancora, troviamo il romanzo di formazione di "Irrelevant" Chris Fogle – paragonabile a Hal e Gately –, un maniaco dei numeri (conta le parole), un logorroico che fa uso di droghe e di farmaci. Egli parla in maniera torrenziale attraverso analogie o nuclei tematici, quasi per gemmazione, dell'assunzione in Agenzia, delle sue dipendenze, del trauma per la perdita del padre.

Vi è una lunga trascrizione della videointervista a Fogle sulla sua inaspettata trasformazione da nichilista a mistico. Chris è un adolescente che non vuole lavorare, che non riesce a portare a termine un corso di studi, conducendo una vita priva di valore, come molti altri della sua generazione. In questo copioso flusso di parole – impressioni, immagini e aneddoti – egli affronta vari temi come la droga, i suoi effetti negativi (perdita della memoria) e "positivi" (come passatempo e unico momento in cui riesce a prendere consapevolezza di sé e di ciò che lo circonda):

What it felt like was a sort of emergence, however briefly, from the fuzziness and drift of my life in that period. As though I was a machine that suddenly realized it was a human being and didn't have to just go through the motions it was programmed to perform over and over.⁹⁸⁷

Ritroviamo il senso di alienazione che pervade tutti gli esseri umani: vi sono infatti frequenti riferimenti espliciti alla metafora dell'uomo-macchina, schiacciato sia dalla

⁹⁸⁵ David Foster Wallace, *The Pale King*, cit., p. 44.

⁹⁸⁶ Ivi, p. 68.

⁹⁸⁷ Ivi, pp. 179-180.

società sia dal luogo in cui studia o lavora. Fogle racconta che per la preparazione di un esame – denominato emblematicamente “letteratura dell’alienazione” – c’è anche un libro di Camus dal titolo *La caduta*, un romanzo che ha come protagonista l’avvocato Jean-Baptiste Clamence, considerato l’emblema dell’uomo che si rassegna alla vita assurda, che non la combatte, che anzi moltiplica la sua assenza di senso attraverso la ripetizione di atti privi di significato che lo portano a un perenne sentimento di ansia ed estraneità. Clamence inoltre vive la duplicità classica dell’esistenza: nella vita pubblica indossa una maschera di virtù, in quella privata è uomo dedito a vizi. Nel momento in cui si rende conto di ciò, lascia cadere la sua maschera rinunciando ai valori di una società basata sulle apparenze e – catarticamente – confessa a chiunque le proprie colpe (reali o inventate), per costringere il suo interlocutore a pensare di aver commesso gli stessi errori. In questo modo, accusando se stesso, riesce a rendere colpevole l’umanità intera.

L’abilità di Wallace nella caratterizzazione di questi personaggi si erge sull’attenzione e sulla rappresentazione dei piccoli dettagli realistici del comportamento umano. Troviamo ad esempio la relazione tra Reynolds e Sylvanshine resa attraverso i dialoghi, le espressioni e i gesti durante una conversazione telefonica: il primo viene ritratto con un Motorola grigio saldato su un poggiatesta per avere le mani libere, il secondo mentre mangia le pellicine del pollice.

Ancora, troviamo alcuni personaggi impegnati ad (auto)analizzare l’influenza degli stimoli esterni sulle loro terminazioni nervose. Cusk e Sylvanshine sono impegnati sia a seguire le istruzioni imposte dall’Agenzia, sia a controllare le sollecitazioni nervose e il grado di stress dovuto proprio all’esecuzione di tali ordini: Cusk soffre di un’ansia fobica dovuta alla sudorazione – «*ruminative obsession, hyperhidrosis, and parasympathetic nervous system arousal loop*»⁹⁸⁸, mentre l’altro non riesce a gestire la mole di dati che il suo cervello registra. Lo stesso David Wallace (personaggio) non riesce a dare un senso alle numerose proiezioni di realtà su ciò che accade – o potrebbe accadere – che scaturiscono dalla sua mente.

Non solo. I personaggi stessi si interrogano autoriflessivamente su come funzioni un sistema di comunicazione fra due interlocutori e sulle sue incongruenze. Ad esempio, nel dialogo fra due individui, Meredith – come se fosse un autore – interroga il suo interlocutore sul grado di attenzione/noia riguardo alla vicende da lei narrate e, attraverso la teoria degli atti linguistici, gli chiede se sia interessato alla conversazione –

⁹⁸⁸ David Foster Wallace, *The Pale King*, cit., p. 301.

«You have to say little things occasionally, like it's a real conversation, to show you're at least interested»⁹⁸⁹. Drinion commenta il suo racconto, notandone le incongruenze – che giustifica –, ma dimostrandosi incapace di comprendere l'ironia e la verità dei discorsi mettendo in luce la sua scarsa conoscenza di figure retoriche e la non appartenenza allo stesso sistema di significazione che – come già ricordato con Wittgenstein – inficia la buona riuscita di una corretta conversazione.

In *The Pale King* il tema della gestione delle informazioni, delle migliaia di dichiarazioni che gli agenti hanno il compito di valutare se sottoporre ad accertamento o meno, ha una grande importanza metaforica: Wallace afferma come la vita reale sia gravata da un sovraccarico di informazioni e, di conseguenza, un individuo non riesca davvero a cogliere tutto ciò che accade in un singolo istante: «Writing about real-life stuff is next to impossible, simply because there's **so much**»⁹⁹⁰.

La figura dell'impiegato dell'Agenzia può essere dunque paragonata a quella dell'artista, il quale deve fare una selezione tra le miriadi di informazioni presenti nel suo mondo empirico e scegliere quelle più rilevanti ai fini narrativi: «Information per se is really just a measure of disorder»⁹⁹¹. Non tutte le informazioni sono pertanto ugualmente valide, importanti, ma solo alcune: «You don't chase these facts down; they're like lures that lead you nowhere»⁹⁹². La difficoltà sta nel saper distinguerle e il consiglio di Wallace è quello di affidarsi all'intuito, tanto che ogni agente – come ogni scrittore, o più in generale ogni individuo – può essere rappresentato come un “elaboratore di dati”. Questa capacità è legata alla natura umana, caratterizzata dall'intuizione e dalla creatività. Per questo, come ricorda nel discorso tenuto presso il Kenyon college, è fondamentale scegliere cosa sia veramente importante, superando l'egocentrismo e il solipsismo:

It means being conscious and aware enough to choose what you pay attention to and to choose how you construct meaning from experience.⁹⁹³

A tale proposito, in un'intervista con David Lipsky, Wallace espone in questo modo la relazione tra informazioni e scrittura:

⁹⁸⁹ David Foster Wallace, *The Pale King*, cit., p. 439.

⁹⁹⁰ D.T. Max, *Every Love Story Is a Ghost Story: A Life of David Foster Wallace*, cit., p. 252.

⁹⁹¹ David Foster Wallace, *The Pale King*, cit., p. 319.

⁹⁹² Ivi, p. 123.

⁹⁹³ <http://moreintelligentlife.com/story/david-foster-wallace-in-his-own-words>

Life seems to strobe on and off for me, and to barrage me with input. And that so much of my job is to impose some sort of order, or make some sort of sense of it.⁹⁹⁴

Questo romanzo possiede dunque uno stile essenzialmente realistico/autobiografico, non distante dai vari saggi scritti da Wallace, alimentato dalla presenza copiosa di dettagli ed elenchi. Un libro sui ricordi sul modo di rivivere il passato. Per Wallace la memoria è infatti ricostruita, sostituita: per cercare di ricostruire invece la “realtà”, l'autore utilizza basi reali e le rielabora attraverso la verosimiglianza. Non un libro di Storia quindi, ma un libro di storie. Ed è in questo modo che egli definisce la presenza della realtà nei saggi e nei romanzi:

The truth is that both genres are scary; both feel like they're executed on tightropes, over abysses—it's the abysses that are different. Fiction's abyss is silence, nada. Whereas nonfiction's abyss is Total Noise, the seething static of every particular thing and experience, and one's total freedom of infinite choice about what to choose to attend to and represent and connect, and how, and why, etc.⁹⁹⁵

Wallace desidera che i suoi lettori, sia di narrativa che di saggistica, lo seguano in una modalità di scrittura che vada al di là di questa tensione, lontano dal silenzio della narrativa classica, dal vuoto, attraverso un filtraggio che pieghi e organizzi il rumore in un significato. Egli vuole costruire un tipo diverso di narrativa per dire quello che altrimenti non si può dire, quello che resta celato e non ha parole per essere espresso. Ed è proprio questa consapevolezza il viatico più potente contro la solitudine.

There's a certain set of magical stuff that fiction can do for us ... the sense of *capturing*, capturing what the world feels like to us, in the sort of way that I think that a reader can tell “Another sensibility like mine *exists*”. Something else feels this way to someone else. So that the reader feels less lonely.⁹⁹⁶

Così, solo unendo i “tasselli” importanti dell'esistenza diventa possibile “raccontare” il proprio mondo. Un mondo in cui i dettagli apparentemente insignificanti acquistano

⁹⁹⁴ David Lipsky, *Although Of Course You End Up Becoming Yourself: A Road Trip with David Foster Wallace*, Broadway Books, 2010, p. 37.

⁹⁹⁵ David Foster Wallace, *Deciderization 2007 — a Special Report*, introduzione a *The Best American Essays 2007*.

<http://neugierig.org/content/dfw/bestamerican.pdf>.

⁹⁹⁶ David Lipsky, *Although Of Course You End Up Becoming Yourself: A Road Trip with David Foster Wallace*, cit., p. 38.

un valore enorme. Un mondo che ha bisogno di ordine, etichette e regole per essere decifrato. Un mondo che si può raccontare attraverso il susseguirsi di macro e micro-mondi che da un lato rappresentano la situazione socio-culturale dell’America e dall’altro riescono a trasmettere sensazioni universali proprie a ogni essere umano.

Il romanzo (non) si conclude così, constatando che i luoghi sono tutti uguali e che l’uomo deve ritrovare la propria dimensione. La propria identità. Il proprio confine. La propria libertà. E noi con lui:

‘You do have a body, you know ... She’s right there, speaking calmly, and so are you.’⁹⁹⁷

L’opera di Wallace può essere quindi paragonata a una vera e propria “commedia umana” dato che la sua ricerca si è focalizzata sugli aspetti “tipicamente umani” degli individui, sui loro paradossi, sulle costanti comportamentali e sui temi propri della sua contemporaneità. La percezione dei personaggi crea micro-mondi all’interno del testo, ognuno con le sue prismatiche sfaccettature, riflessi – più o meno consapevoli – della visione che l’autore ha del mondo, presentato in modo metanarrativo. A differenza dei periodi precedenti, lo scrittore viene “bombardato” da una molteplicità di informazioni che deve saper selezionare accuratamente e dare loro un ordine, un significato. In *The Pale King*, è importante soprattutto la capacità di concentrazione e scarto a cui è tenuto lo scrittore, per creare la propria storia, e l’individuo, per mettere in ordine la sua. Allo stesso modo dell’autore i personaggi riflettono su elementi del proprio passato per – retrospettivamente – trovare il disegno che si cela dietro a ogni esistenza. Wallace mette quindi in scena l’insicurezza del ricordo in quanto doppiamente filtrato: le esperienze sono mediate, ma non per questo meno *reali*, in quanto rappresentazioni di cosa significa “essere umani”, delle relazioni tra mente e mondo e del convivere con se stessi:

I wanted to do something that is real experimental and very strange, but it’s also fun. And that was also of course really scary ... But there’s also, there’s ways that experimental and avant-garde stuff can capture and talk about the way the world feels on our nerve endings, in a way that conventional realistic stuff can’t ... there’s a certain set of magical stuff that fiction can do for us ... that the history of fiction represents this continuing struggle to allow fiction to continue to do that magical stuff. As the texture, as the cognitive texture, of our lives changes. And as, um, as the different media by which our lives are represented

⁹⁹⁷ David Foster Wallace, *The Pale King*, cit., p. 495.

change ... I think [the reader] is very very very very precious. Because it's the stuff that's about what it feels like to live. Instead of being a relief from what it feels like to live.⁹⁹⁸

La presenza dei paradossi – e delle tensioni non risolte – non è infatti ascrivibile solamente alla sfera degli artifici retorici, ma evidenzia la difficoltà di comunicare, la quasi impossibilità di entrare nella mente di un altro individuo, poiché ogni comunicazione è sempre capziosa, influenzata da sovrastrutture sociali, culturali e personali che vanificano ogni tentativo di essere – veramente – “se stessi” con sé e con gli altri. L'autore empirico e il lettore reale – nel gioco della comunicazione letteraria – cercano di entrare in contatto, l'uno con l'altro, attraverso il libro. Gli unici elementi in mano allo scrittore risiedono nella sincerità (intesa come autenticità etica) dei suoi intenti (ovvero il suo bisogno di mostrare una «urgent interhuman sameness»⁹⁹⁹) – il che non vuol dire necessariamente “dire la verità” –, nel condividere col lettore i suoi artifici e nel creare dei personaggi con “sentimenti umani”. I paradossi metanarrativi divengono quindi espressione di una riflessione sulla compenetrazione tra arte e vita.

La sensibilità letteraria di Wallace, attraverso una prosa densa e un'urgenza comunicativa, veicola dunque la disperazione che permea il racconto e, al tempo stesso, la speranza che l'amore e le relazioni umane possano “salvare” l'individuo e permettergli di restare connesso alla vita:

In dark times, the definition of good art would seem to be art that locates and applies CPR to those elements of what's human and magical that still live and glow despite the times. Fiction's about what it is to be a fucking human being.¹⁰⁰⁰

In *The Pale King* l'autore mostra al lettore come difendersi dalla società americana, riacquisire un coinvolgimento emotivo e una solidità etica, drammatizzando la noia senza cadere nell'intrattenimento. La ricerca della beatitudine si trova infatti al di là di una visione grigia del mondo: il lettore è ormai pronto a lasciarsi inebriare dai colori dell'esistenza:

Bliss—a-second-by-second joy and gratitude at the gift of being alive, conscious—lies on the other side of crushing, crushing boredom. Pay close attention to the most tedious thing

⁹⁹⁸ David Lipsky, *Although Of Course You End Up Becoming Yourself: A Road Trip with David Foster Wallace*, cit., pp. 60-63.

⁹⁹⁹ David Foster Wallace, *Octet*, cit., p. 133.

¹⁰⁰⁰ Larry McCaffery, *An interview with David Foster Wallace*, cit.

you can find (Tax Returns, Televised Golf) and, in waves, a boredom like you've never known will wash over you and just about kill you. Ride these out, and it's like stepping from black and white into color. Like water after days in the desert. Instant bliss in every atom.¹⁰⁰¹

¹⁰⁰¹ D.T. Max, *Every Love Story Is a Ghost Story: A Life of David Foster Wallace*, cit., p. 266.

BIBLIOGRAFIA

1. Opere di David Foster Wallace:

a. Romanzi

_, *The Broom of the System*, Viking, New York 1987 [trad. it. *La scopa del sistema*, Fandango, Roma 1999].

_, *Infinite Jest*, Little Brown, Boston 1996 [trad. it. *Infinite Jest*, Fandango, Roma 2000].

_, *The Pale King. An Unfinished Novel*, Viking, New York 2011 [trad. it. *Il re pallido. Un romanzo incompiuto*, Einaudi, Torino 2011].

b. Racconti

_, *Brief Interviews with Hideous Men*, Little Brown, Boston 1999 [trad. it. *Brevi interviste con uomini schifosi*, Einaudi, Torino 2000].

_, *Girl With Curious Hair*, Norton, New York 1989 [trad. it. *La ragazza dai capelli strain*, Minimum fax, Roma 2003].

_, *Oblivion: Stories*, Little Brown, Boston 2004 [trad. it. *Oblio*, Einaudi, Torino 2004].

_, *The Planet Trillaphon As It Stands In Relation To The Bad Thing*, The Amherst College Review Amherst, Massachusetts 1984.

_, "The Sabrina Brothers in the Case of the Hung Hamster" *Sabrina*, fall 1982.

_, *This Is Water*, Little Brown, Boston 2009.

c. Saggi

_, *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*, Little Brown, Boston 1997 [trad. it. *Tennis, TV, trigonometria, tornado (e altre cose divertenti che non farò mai più)*, Minimum fax, Roma 1999].

_, *Both Flesh and Not*, Little, Brown, New York 2012 [trad. it. *Di carne e di nulla*, Einaudi, Torino 2013].

_, *Consider The Lobster and other Essays*, Little, Brown, Boston 2005 [trad. it. *Considera l'aragosta*, Einaudi, Torino 2006].

_, "Deciderization 2007 — a Special Report", introduzione a "The Best American Essays 2007"

<http://neugierig.org/content/dfw/bestamerican.pdf>.

_, *E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction*, *Review of Contemporary Fiction*, 13:2 (1993).

_, *Fictional Futures and the Conspicuously Young*, *The Review of Contemporary Fiction*, 8:3 (1988).

<http://neugierig.org/content/dfw/ffacy.pdf>

_, "Tense Present: Democracy, English, and the Wars over Usage", *Harpers*, April 2001, 47n.

2. Testi critici su David Foster Wallace:

a. Saggi

Boswell Marshall, *Understanding David Foster Wallace*, University of South Carolina Press, Columbia, South Carolina 2003.

Cioffi Frank Louis, *An Anguish Become Thing: Narrative as Performance in David Foster Wallace's Infinite Jest*, «Narrative» 8.2 (2000): 161-181.

Goerlandt Iannis, "Put the book down and slowly walk away: Irony and David Foster Wallace's *Infinite Jest*." *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 47.3 (2006): 309-328.

Hayles N. Katherine, "The Illusion of Autonomy and the Fact of Recursivity: Virtual Ecologies, Entertainment, and *Infinite Jest*." *New Literary History* 30.3 (1999): 75-97.

Holland Mary K., "'The Art's Heart's Purpose': Braving the Narcissistic Loop in David Foster Wallace's *Infinite Jest*." *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 47.3 (2006): 218-242.

Jacobs Timothy, "American Touchstone: The Idea of Order in Gerard Manley Hopkins and David Foster Wallace." *Comparative Literature Studies* 38.3 (2001): 215-231.

LeClair Tom, "The Prodigious Fiction of Richard Powers, William T. Vollmann, and David Foster Wallace." *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 38.1 (1996): 12-37.

Lipsky David, *Although Of Course You End Up Becoming Yourself. A Road Trip with David Foster Wallace*, Broadway Books, 2010.

_, *The Lost Years and Last Days of David Foster Wallace*, in *Conversations With David Foster Wallace*, ed. by Stephen J. Burn, Jackson, Mississippi 2012.

Max D.T., *Every Love Story Is a Ghost Story: A Life of David Foster Wallace*, Viking, New York 2012.

_"The Unfinished", «New Yorker», 9 Marzo 2009.

http://www.newyorker.com/reporting/2009/03/09/090309fa_fact_max

Neyfakh Leon, *James Wood on David Foster Wallace*, in "The New York Observer", 15 settembre 2008.

Nichols Catherine, "Dialogizing Postmodern Carnival: David Foster Wallace's *Infinite Jest*." *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 43.1 (2001): 3-16.

Peck Dale, "To P. or Not to P.: *Infinite Jest* by David Foster Wallace." *Hatchet Jobs*. New York: The New Press, 2004, 42-55.

Pennacchio Filippo, *What Fun Life Was. Saggio su "Infinite Jest" di David Foster Wallace*, Arcipelago Edizioni, Milano 2009.

Rother James, "Reading and Riding the Post-Scientific Wave: The Shorter Fiction of David Foster Wallace." *Review of Contemporary Fiction* 13.2 (1993): 216-234.

Scott A.O., *The Panic of Influence*, in «New York Review of Books» 47, n. 2, February 10, 2000.

b. Interviste

Borrelli Francesca

<http://www.doppiozero.com/materiali/speciale-dfw/esercizi-di-esitazione-su-sfondo-realista>

Burn Stephen (a cura di), *Conversations with David Foster Wallace*, University press of Mississippi, Mississippi 2012.

Karmodi Ostap, 'A Frightening Time in America': *An Interview with David Foster Wallace*, in NYR blog

<http://www.nybooks.com/blogs/nyrblog/2011/jun/13/david-foster-wallace-russia-interview/>

Krasny Michael, *Interview on Brief Interviews with Hideous Men*. *Forum*, KQED, San Francisco. 1999. <http://www.kqed.org/a/forum/R901010900>.

McCaffery Larry, *An interview with David Foster Wallace*, in “Review of Contemporary Fiction”, 13.2, 1993.

<http://www.dalkeyarchive.com/a-conversation-with-david-foster-wallace-by-larry-mccaffery/>

Miller Laura, The Salon Interview, 9 marzo 1996

http://www.salon.com/1996/03/09/wallace_5/

Monda Antonio intervista David Foster Wallace su “La Repubblica” del 23 dicembre 2000

<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2011/03/14/david-foster-wallace-nel-romanzo-postumo-la.html>

Rose Charlie

<http://www.badgerinternet.com/~bobkat/rose.html>

Silverblatt Michael su Bookworm del 2006.

<http://www.kcrw.com/news-culture/shows/bookworm/david-foster-wallace-1>.

Stiver Valerie, “Interview with David Foster Wallace”, Stim e-zine, Oct. 1998.

Terkel Studs, Interview,

<http://www.kqed.org/a/forum/R901010900>

WORD e-zine. Live Online with David Foster Wallace, May 17, 1996.

<http://www.badgerinternet.com/~bobkat/jest11a.html>.

<http://moreintelligentlife.com/story/david-foster-wallace-in-his-own-words>

c. Sitografia

<http://archivio-dfw.tumblr.com/> (Sito italiano dedicato allo scrittore americano David Foster Wallace e alle sue opere).

<http://thehowlingfantods.com/dfw/> (Sito contenente informazioni e materiale su David Foster Wallace)

http://hrc.contentdm.oclc.org/cdm/compoundobject/collection/p15878coll20/id/66/rec/1#nav_top (Archivio Harry Ransom di Austin)

3. Testi critici e teorici

a. Sul romanzo americano e sul postmodernismo

Barth John, *Friday Book*, The John Hopkins University Press, Baltimore and London 1984.

_, *The Literature of Exhaustion*, in *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*, The John Hopkins University Press, London 1984.

_, *The Literature of Replenishment*, in *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*, The John Hopkins University Press, London 1984.

Bell Daniel, *The Coming of Post-Industrial Society: a venture in social forecasting*, Basic books, New York 1973.

_, *The Cultural Contradictions of Capitalism*, Basic books, New York 1976.

Bertens Hans, *The idea of Postmodern*, Routledge, New York 1995.

Best Steven, Kellner Douglas, *Postmodern theory: critical interrogations*, Macmillian, London 1991.

Boyd Brian, *Vladimir Nabokov: the Russian Years*, Vintage, London 1990.

Calinescu Matei, *Five faces of modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Duke University Press, Durham 1987.

Carravetta Peter, *Del postmoderno*, Bompiani, Milano 2009.

_, Spedicato Paolo (a cura di), *Postmoderno e letteratura: percorsi e visioni della critica in America*, Bompiani, Milano 1984.

Ceserani Remo, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 1990.

Chiurazzi Gaetano, *Il postmoderno: il pensiero nella società della comunicazione*, Mondadori, Milano 1999.

Cusset François, *French theory: How Foucault, Derrida, Deleuze & co. transformed the intellectual life of United States*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2008.

Daniele Daniela, *Scrittori e finzioni d'America*, Bollati Boringhieri, Torino 2000.

Ercolani Marco, *Il rumore di fondo*, in *Vladimir Nabokov* a cura di M. Sebregondi e E. Porfiri, Marcos y Marcos, Milano 1999.

Federman Raymond, "Surfiction – Four Propositions in Form of an Introduction" in *Surfiction: Fiction Now ... and Tomorrow*, Swallow, Chicago 1975.

Fiedler Leslie A., *Cross the border, close the gap*, Stein and Day, New York 1972.

_, "The new mutants" in «*The Partisan Review*», September 1965, pp. 505-525.

Fulmer James B., *First Person Anonymous: Sartrean Ideas of Consciousness in Barths's Lost in the Funhouse*. in "Critique: Studies in Contemporary Fiction", Vol 41 (issue 4), 2000.

Gado Frank, "Robert Coover" in *First Person: Conversations on Writers and Writing*, Union College Press, Schenectady, NY 1973.

Harvey David, *The condition of postmodernity: an enquiry into the origins of cultural change*, Blackwell, Oxford 1990; trad. it. *La crisi della modernità*, Il saggiatore, Milano 1997.

Hassan Ihab, "POSTmodernISM: A Paracritical Bibliography", in «*New Literary History*», 3, no. 1, Fall 1971.

_, *The dismemberment of Orpheus: toward a postmodern literature*, Oxford University Press, New York 1971.

_, *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*, Ohio State University Press, Columbus 1987.

_, *The Question of Postmodernism*, in «*Performing Arts Journal*», Vol. 6, No. 1 (1981): 30-37.

_, "Toward a Concept of Postmodernism" in *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*, Ohio University Press, Ohio State 1987.

Howe Irving, "Mass Society and Post-Modern Fiction" in «*The Partisan Review*», September 1959: 420-436.

Hutcheon Linda, "The Politics of Postmodernism: Parody and History", «*Cultural Critique*», No. 5, *Modernity and Modernism, Postmodernity and Postmodernism*. (Winter, 1986-1987).

Huysen Andreas, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Indiana university press, Bloomington 1986.

Jameson Fredric, *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism*, Duke University press, Durham 1991 [trad. it. *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi, Roma 2007].

Jencks Charles, *The Language of Post-Modern Architecture*, Academy, London 1977.

Klages Mary, *What is Postmodernism?*, University of Colorado,
<http://evansexperientialism.freewebspace.com/klages.htm>

Klikowitz Jerome, “An Interview with Donald Barthelme”, *The New Fiction: Interviews with Innovative American Writers*, University of Illinois, Urbana 1974.

Kristeva Julia, *La parola, il dialogo e il romanzo* in V. V. Ivanov, J. Kristeva e altri, *Michail Bachtin. Semiotica, teoria della letteratura e marxismo*, Dedalo Libri, Bari 1977.

_, “Postmodernism?” in Harry Garvin, *Romanticism, Modernism, Postmodernism*, Bucknell university press, Lewisburg 1980.

Kurtzleben James, *Reader's Companion to the Short Story in English*, Greenwood, 2000.

La Polla Franco, *Un posto nella mente. Il nuovo romanzo americano: 1962-1982*, Longo editore, Ravenna 1983.

Le Vot André, *Nuovi modi di narrare nella letteratura americana recente. Ovvero lo smantellamento della narrativa contemporanea*, in C. Bacchilega (a cura di), *Narrativa postmoderna in America*, Euroma, Roma 1986.

Levin Harry, “What was Modernism” in «*The Massachusetts Review*» Vol. 1, No. 4 (Summer, 1960).

Lyotard Jean-François, *Il postmoderno spiegato ai bambini*, Feltrinelli, Milano 1987.

_, *La condizione postmoderna. Il rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano 2002.

McHale Brian, *Constructing Postmodernism*, Routledge, London 1992.

_, *Postmodernist Fiction*, Methuen, New York 1987.

Sontag Susan, “Notes on a camp” in *Against Interpretation and other essays*, Farrar Straus & Giroux, New York 1964.

Swigger Ronald T., “Fictional Encyclopedism and the Cognitive Value of Literature”, *Comparative Literature Studies*, 351-366 (1975).

Trachtenberg Stanley, *Understanding Donald Barthelme (Understanding Contemporary American Literature)*, University of South Carolina Press, South Carolina 1990.

Wagner-Martin Linda, *Studies in Short Fiction*, in “Book Review”, Vol 34 (issue 2), 1997.

Worthington Marjorie, *Done With Mirror: Restoring the Authority Lost in John Barth's Funhouse*, in *Twentieth Century Literature*, vol 47 (issue 1), 2001.

Zavarzadeh Mas'ud, *Mythopoeic Reality: The Postwar American Nonfiction Novel*, University of Illinois Press, Urbana, Chicago, and London 1976.

b. Sullo spazio e la geocritica

Daniele Daniela, *Città senza mappa. Paesaggi urbani e racconto postmoderno in America*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1994.

Dear Michael J., Flusty Steven, *The Spaces of Postmodernity. Readings in Human Geography*, Blackwell, Oxford 2002.

de Fanis Maria, *Geografie letterarie*, Meltemi, Roma 2001.

Michel Foucault, *Des espaces autres. Hétérotopies*, (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n. 5, octobre 1984.

Rodaway Paul, *Sensuous Geographies: Body, Sense and Place*. Routledge, London and New York 1994.

Tuan Yi-Fu, *Space and Place. The Perspective of Experience*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2002.

Virilio Paul, *Lo spazio critico*, Dedalo, Bari 1988.

Westphal Bertrand, *Geocritica Finzionale Spazio*, Armando editore, Roma 2009.

_, *Oltre la torre d'avorio. Genesi della geocritica in Lezioni di dottorato 2007*, a cura di Roberto Baronti Marchiό, Edizioni Spartaco, Santa Maria Capua Vetere 2009.

c. Sulla metafiction

Berta Luca, *Oltre la mise en abyme: teoria della meta testualità in letteratura e filosofia*, Franco Angeli, Milano 2006.

Dällenbach Lucien, *Il racconto speculare. Saggio sulla mise en abyme*, Pratiche Editrice, Parma 1994.

McCaffery Larry, *The Metafictional Muse: The Works of Robert Coover, Donald Barthelme, and William H. Gass*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh 1982.

Waugh Patricia, *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*, Methuen, London 1984.

d. Sulla dipendenza e solitudine

Alexander Bruce K., “The Rise and Fall of the Official View of Addiction”

<http://www.brucealexander.com/articles-speeches/277-rise-and-fall-of-the-official-view-of-addiction-6>

Hari Johann, *Chasing The Scream: The First and Last Days of the War on Drugs*, Bloomsbury Publishing, London 2015.

Dr. Maté, “In The Realm Of Hungry Ghosts”

<http://drgabormate.com/>

Monbiot George, “The age of loneliness is killing us”

<http://www.theguardian.com/commentisfree/2014/oct/14/age-of-loneliness-killing-us>

e. Testi di carattere generale

Auerbach Eric, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, vol. II, Einaudi, Torino 1965.

Bachtin Michail, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1999.

_, *Problemi di teoria del romanzo. Metodologia letteraria e dialettica storica*, Einaudi, Torino 1976.

Barthes Roland, *Critica e verità*, Einaudi, Torino 1971.

_, *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino 1988.

_, *Il grado zero della scrittura*, Lerici, Milano 1960.

_, *La mythologie blanche. La métaphore dans le texte philosophique*, in *Marges – de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, [tr. it. *La mitologia bianca. La metafora nel testo filosofico*, in *Margini della filosofia*, Einaudi, Torino 1997].

Bertoni Federico, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino 2007.

Brooks Peter, *Trame: intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Einaudi, Torino 1995.

Calvino Italo, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milano 1988.

Derrida Jacques, *Della Grammatologia*, Jaca Book, Milano 1968.

_, *Il gusto del segreto*, Laterza, Roma-Bari 1997.

_, *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris, 1967 [trad. it. *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino 1971].

_, “La pharmacie de Platon” in *Tel Quel* (32-33), 1968, [trad. it. *La farmacia di Platone*, Jaca Book, Milano 2007].

_, *Positions*, Minuit, Paris 1972 [trad. it. *Posizioni*, Bertani Editore, Verona 1975].

Iser Wolfgang, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1980.

Jonathan Culler, *Literary Theory: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford 1997.

_, *On Deconstruction: Theory and Criticism After Structuralism*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1983, p. 124.

de Man Paul, *Allegories of Reading, Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, Yale University Press, New Haven, Conn.-London 1979.

_, "Anthropomorphism and Trope in the Lyric" in *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia university press, New York 1984.

_, *Autobiography As De Facement*, in *The Rhetoric of Romanticism*, UP, Columbia 1986.

Doležel Lubomír, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, Bompiani, Milano 1999.

Fish Stanley, *Is there a text in this class? The Authority of Interpretive Communities*, Harvard University Press, Massachusetts 1980.

_, "Interpreting the Variorum", in *Critical Inquiry* Vol. 2, No. 3 (Spring, 1976), The University of Chicago Press, pp. 465-485.

_, *Self-Consuming Artifacts*, University of California press, Berkeley and Los Angeles 1972.

Genette Gerarld, *Figure III. Discorso nel racconto*, Einaudi, Torino 2006.

Klinkowitz Jerome, *The Life of Fiction*, University of Illinois Press, Urbana IL 1977.

Lukács Gyorgy, *Saggi sul realismo*, Einaudi, Torino 1970.

_, *Teoria del romanzo*, SE, Milano 2004.

Mendelson Edward, *Encyclopedic narrative: from Dante to Pynchon*, in *MLN* n. 91, The Johns Hopkins University Press, 1976.

Moretti Franco, *Opere mondo*, Einaudi, Torino 2003.

Nabokov Vladimir, *Lezioni di letteratura*, Garzanti, Milano 1995.

_, *Lezioni di letteratura russa*, Garzanti, Milano 1995.

Pavel Thomas G., *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, Einaudi, Torino 1992.

Viktor Sklovskij, “L’arte come procedimento” in Tzvetan Todorov, *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Einaudi, Torino 1968.

4. Testi filosofici e matematici

Baudrillard Jean, *Il delitto perfetto: la televisione ha ucciso la realtà?*, R. Cortina, Milano 1996.

_, *L’illusione della fine: o lo sciopero degli eventi*, Anabasi, Milano 1993.

_, *La società dei consumi: i suoi miti e le sue strutture*, Il Mulino, Bologna 1976.

_, *Lo specchio della produzione*, Multhipla, Milano 1979.

_, *Simulacri e impostura*, Cappelli, Bologna 1980.

Bodei Remo, “Filosofia della storia”, in Rossi P., *La filosofia I. Le filosofie speciali*, Torino 1995.

Cantoni Remo, *La coscienza inquieta: Sören Kierkegaard*, Il Saggiatore, Milano 1976.

Carroll Noël, *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*, Routledge, New York 1990.

Deleuze Gilles, Guattari Felix, *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino 1996.

Fischbach Franck, *La Privation de monde, Temps, espace et capital*, Vrin, Paris 2011.

Fornero Ezio, *L'infinito matematico: una breve introduzione*

<http://www.superzeko.net>

Foucault Michel, “Che cos'è l'Illuminismo?”, in *Archivio Foucault 1978-1985*.

_, *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, Paris 1969; trad. it. *L'archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano 1969.

_, *La volontà di sapere*, Feltrinelli, Milano 1988.

_, *Microfisica del potere*, Einaudi, Torino 1978.

_, “Nietzsche, la généalogie, l'histoire,” *Hommage à Jean Hyppolite*, ed. S. Bachelard, Presses Universitaires de France, Paris 1971 [trad. it. *Il discorso, la storia, la verità*, Einaudi, Torino 2001]. http://works.bepress.com/r_gould/49.

_, *Sorvegliare e punire: la nascita della prigione*, Einaudi, Torino 1976.

Freud Sigmund, *Introduzione al narcisismo e Inibizione sintomo e angoscia*, Bollati Boringhieri, Torino 2012.

_, “Lutto e melanconia”, in *Opere 1915-1917: Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti*, Boringhieri, Torino 1985.

Goodman Nelson, *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano 1976.

_, *Realism, Relativism, and Reality in New Literary History*, Vol. 14, No. 2, *On Convention: II* (Winter, 1983).

_, *Ways of Worldmaking*, Hackett, Indianapolis 1978.

Kierkegaard Sören, *Aut aut: estetica ed etica nella formazione della personalità*, Mondadori, Milano 2012.

_, *Il concetto dell'angoscia. La malattia mortale*, Sansoni, Firenze 1965.

Korzybski Alfred, *Science and Sanity: An Introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics*, Institute of General Semantics, New York 1962.

Lacan Jacques, "L'istanza della lettera nell'inconscio o la ragione dopo Freud", in *Scritti*, vol. I, Einaudi, Torino 1974.

_, "Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io", in *Scritti*, vol. II, Einaudi, Torino 1974.

Lamarque Peter, *How Can We Fear and Pity Fictions?*, «British Journal of Aesthetics» 21.4, 1981.

Merleau-Ponty Maurice, *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano 1980.

_, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 1969.

Natalini Roberto, *Verso l'infinito e oltre*, Festival della letteratura, Mantova, 12 settembre 2009.

Paskow Alan, *The Paradoxes of Art: A phenomenological investigation*, Cambridge University Press, Cambridge 2004.

Rauch Angelika, "Post Traumatic Hermeneutics: Melancholia in the Wake of Trauma", «Diacritics», 28.4 (Winter 1998).

Rorty Richard, *Objectivity, Relativism, and Truth: Philosophical Papers Vol 1*, Cambridge University Press, Cambridge 1991.

_, *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton University Press, Princeton 1979; [trad. it *La filosofia e lo specchio della natura*, Bompiani, Milano 1986].

Shannon Claude, “Mathematical Theory of Communication” in *The Bell System Technical Journal*, Vol. 27.
<http://cm.bell-labs.com/cm/ms/what/shannonday/shannon1948.pdf>.

Wallace David Foster, *Everything and More. A Compact History of Infinity*, W. W. Norton & Company, New York 2003 [trad. it. *Tutto e di più. Storia compatta dell'infinito*, Codice, Torino 2005].

_, *Rhetoric and the Math Melodrama in Both Flesh and Not*, Little, Brown, New York 2012.

Walton Kendall, *Fearing Fictions*, *Journal of Philosophy* 75.1, 1978, pp. 5-27.

White Hayden, *Metahistory: the historical imagination in nineteenth-century Europe*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1973.

_, *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1987.

Wittgenstein Ludwig, *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 1967.

_, *Tractatus logico-philosophicus*, Einaudi, Torino 1989.

5. Altri testi narrativi

Barth John, *Autobiography: A Self-Recorded Fiction*,
<http://www.thinkingtogether.org/rcream/archive/Old/S2000/BarthAutobiography.pdf>

_, *Chimera*, Mariner books, New York 1972.

_, *Lost in the Funhouse* in *Lost in the Funhouse: Fiction for Print, Tape, Live Voice*, Bantam Books, New York 1972.

_, *The Floating Opera*, Doubleday, New York 1955.

Barthelme Donald, *Florence Green is 81* in *Come Back, Dr. Caligari*, Little Brown, New York 1964.

_, *Snow White*, Atheneum, New York 1967.

_, *The Balloon* in *Sixty Stories*, G. P. Putnam's Sons, New York 1981.

_, *Unspeakable practices, unnatural acts*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1968.

_, *View of my father weeping* in *Sixty stories*, Putnam's Sons, New York 1981.

Coover Robert, *The Babysitter* in *Pricksongs & Descants: Fictions*, Grove press, New York 1969.

Fowles John, *The French Lieutenant's Woman*, Vintage, London 1969.

Nabokov Vladimir, *Lolita*, Penguin Classic, London 2000.

_, *The Gift*, Penguin Classic, London 2000.

_, *The Real Life of Sebastian Knight*, Penguin books, London 2001.

Pynchon Thomas, *The Crying of Lot 49*, Bantam Books, New York 1967.

Vonnegut Kurt, *Breakfast of Champions*, Dell Publishing, New York 1973.