

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN
LINGUE, LETTERATURE E CULTURE MODERNE

Ciclo 33

Settore Concorsuale: 10/F4 - CRITICA LETTERARIA E LETTERATURE COMPARATE

Settore Scientifico Disciplinare: L-FIL-LET/14 - CRITICA LETTERARIA E LETTERATURE COMPARATE

IL MONDO LÀ FUORI. NARRAZIONE, ESPERIENZA E SCRITTURA
NELL'AMERICA DI FINE MILLENNIO

Presentata da: Simone Carati

Coordinatore Dottorato

Gabriella Elina Imposti

Supervisore

Federico Bertoni

Esame finale anno 2021

Abstract in English

The present work aims at exploring the relation between storytelling, experience, and narrative writing in three late Twentieth Century American novels: David Foster Wallace's *Infinite Jest* (1996), Don DeLillo's *Underworld* (1997) and Philip Roth's *American Pastoral* (1997). The thesis is divided in three parts. The first one provides a theoretical background, focusing on the debate about world literature and the increasing critical awareness of storytelling as a paradigm. The literary and cultural American context at the end of millennium and its connections with narrativity will be specifically addressed. The second part presents a textual analysis of the novels, dealing with the plot structure and the use of narrative time. In the light of the research findings, the third part offers a precise narrative theory by resorting to Roland Barthes' definition of writing and a philosophical idea of experience recently developed by Silvano Petrosino. In this last section, the relation between reality and fiction is at the core of the analysis, moving from the question of the "return to realism" and the theme of violence. Particular attention, then, is paid to a linguistic clue - the sign of the relation between narrative writing and the world out there.

Abstract

La tesi è dedicata all'analisi della relazione tra narrazione, esperienza e scrittura in tre romanzi pubblicati negli Stati Uniti alla fine del XX secolo: *Infinite Jest* (1996) di David Foster Wallace, *Underworld* (1997) di Don DeLillo e *American Pastoral* (1997) di Philip Roth. La ricerca è suddivisa in tre parti. Nella prima viene delineato il quadro teorico di riferimento, a partire dal dibattito sulla world literature e dalla diffusione interdisciplinare del paradigma narrativo, inquadrando poi uno specifico contesto letterario e culturale, l'America di fine millennio, e le sue connessioni con il tema della narratività. La seconda parte è dedicata all'analisi formale dei romanzi, con un'attenzione specifica alla costruzione del plot e alla gestione della temporalità narrativa. Nella terza parte, alla luce di quanto emerso, viene proposta una specifica teoria del sapere narrativo, ricorrendo alla definizione di scrittura di Roland Barthes e a un'accezione di esperienza di matrice filosofica, su cui Silvano Petrosino ha avanzato recentemente ipotesi suggestive. In quest'ultima sezione è posta al centro la relazione tra realtà e finzione, a partire dal dibattito sul "ritorno al realismo" e dal tema della violenza. Un'attenzione particolare, inoltre, viene data a una spia linguistica, segno della relazione tra la scrittura narrativa e il mondo là fuori.

Ringraziamenti

Grazie a Federico Bertoni. Per le sue lezioni, che mi hanno fatto appassionare sempre più alla letteratura, per la sua generosità intellettuale e umana e per avere seguito la ricerca un passo dopo l'altro con grande attenzione e fornendo suggerimenti preziosissimi. Soprattutto, lo ringrazio perché mi ha insegnato che la letteratura è una cosa viva, capace di interrogarci nel qui e ora delle nostre vite.

Ringrazio le docenti e i docenti del collegio di dottorato dell'Università di Bologna e dell'Università degli Studi dell'Aquila. In particolare, grazie a Massimo Fusillo, sempre disponibile all'ascolto e prodigo di consigli, per le numerose opportunità di crescita culturale e umana che mi ha offerto in questi anni. Grazie anche a Elena Lamberti, per la cura e la premura che ha mostrato verso il mio percorso, e per avermi aiutato a vivere una splendida esperienza, di ricerca e non solo, a New York.

Ringrazio Ulla Haselstein, James Dorson e Thomas Dikant, che mi hanno dato l'opportunità di studiare in una città splendida come Berlino. Ringrazio moltissimo anche Lance Strate, per la sua straordinaria generosità, e per avermi fatto sentire a casa anche oltreoceano.

Grazie di cuore alle colleghe e ai colleghi (o meglio, amiche e amici) che ho avuto la fortuna di incontrare. Un ringraziamento particolare va ad Andrea Suverato, con cui ho condiviso molte avventure dentro l'università e fuori, per la sua amicizia e la sua empatia. Un enorme grazie anche a Totò Renna: non solo per essersi letto uno dopo l'altro tutti i capitoli della tesi, ma soprattutto perché quel giorno in cui sono arrivato carico di valigie a Berlino ad aspettarmi non c'era solo un compagno di studi, ma un vero amico.

Grazie alla mia famiglia, che è un dono, e che non mi ha mai fatto mancare il suo supporto e il suo straordinario affetto. Un pensiero speciale per il nonno Germano: spesso, mentre scrivevo, l'ho sentito proprio lì, vicino a me.

Grazie agli Arroce, amici di una vita, perché hanno la capacità di rendere splendido il mio mondo non scritto.

Grazie di cuore a Giacomo Ciacci, perché quelle lezioni al liceo sono state un po' la causa di tutto. Grazie anche a Lucia Briigliadori, Gabriele Pinto, Fabrizio Mandreoli e Leonardo Caterina, con cui ho condiviso molte riflessioni, e a Wu Ming 2, per la sua gentilezza.

Grazie a Maurice: per i suoi racconti, la sua amicizia, per tutto quello che mi ha insegnato.

Grazie infinite ad Anna, senza la quale sarebbe stata davvero tutta un'altra storia. E io sono felicissimo che la storia, invece, sia proprio questa.

Alla mia famiglia, ad Anna, agli Arroce

Chi ascolta una storia è in compagnia del narratore;
anche chi legge partecipa a questa società.

WALTER BENJAMIN

Indice

Avvertenza.....	9
Introduzione.....	11
PARTE PRIMA CONTESTI.....	25
Capitolo I Uno sguardo da lontano.....	27
1. Un sistema conflittuale	27
2. I sintomi della crisi.....	37
3. Due prospettive sul sapere umanistico.....	43
Capitolo II Homo Narrator	57
1. La storia è una tenia	57
2. Un pensiero ubiquo	67
3. La parola agli scrittori.....	82
4. La scrittura e la vita.....	94
Capitolo III Nell’America di fine millennio.....	101
1. Coordinate.....	101
1.1. Postmodernismo	103
1.2. <i>Storytelling</i>	110
1.3. <i>Creative writing</i>	117
1.4. Grande romanzo americano	121
2. Epica, triadi e tentazioni enciclopediche	125
3. Tre romanzi di fine millennio	137
PARTE SECONDA FORME.....	149
Capitolo IV Trame.....	151
1. Nei meandri del <i>plot</i>	151
2. Alla ricerca del senso perduto.....	158
3. Un sistema di connessioni.....	161
4. Un cerchio perfetto?.....	172
5. Rifiuti nelle storie	176
6. «I was wrong».....	180
7. Racconti senza logica.....	187
8. Il gioco della trama	194
9. Spazi e moltiplicazioni.....	198
10. Storie di rifiuti.....	206

Capitolo V Tempo	213
1. «Un ordine che la vita non offre»	213
2. «Forwards or backwards in time»	219
3. Ripetere, rallentare, ricordare	230
4. Cicatrici.....	243
5. Il senso della fine?	252
PARTE TERZA PROSPETTIVE	259
Capitolo VI «Out there in the world»	261
1. Una questione di vecchia data.....	261
2. Scrivere l'esperienza	264
3. Finzione! Realtà!.....	268
4. «The texture of the world I live in»	272
5. «A sense of intimate knowledge»	278
6. «This is real».....	288
7. Violenza, reale, realtà	294
8. «Out there in the world»	306
9. Il movimento del senso	315
Conclusione	325
Bibliografia.....	331

Avvertenza

Per ragioni di uniformità linguistica, i testi critici e teorici (compresi quelli ad opera degli scrittori e le interviste) sono citati in traduzione. Se non è indicata l'edizione italiana di riferimento nelle note le traduzioni sono mie. Le opere letterarie primarie sono citate in lingua originale, per garantire una maggiore fedeltà al testo, così come gli altri testi letterari in inglese e francese. Quelli scritti in altre lingue, invece, sono citati in traduzione, indicando in nota l'edizione italiana di riferimento; in ogni caso, si tratta perlopiù di passaggi con una funzione discorsiva e non analitica.

Introduzione

“Do you know,” Peter asked “why swallows builds in the eaves of houses? It is to listen to the stories”.

JAMES M. BARRY

Quando Peter Pan cerca di convincere Wendy a unirsi alla compagnia della *Neverland* ricorre a diverse strategie, ma solo un argomento si rivelerà decisivo: non c'è nessuno, in quella terra misteriosa, che sappia cos'è una storia. Sfruttando il favore del buio e appostato fuori dalla finestra, Peter ha ascoltato una dopo l'altra le fiabe della signora Darling e sa che Wendy, la destinataria principale di quei racconti, può fare affidamento su un nutritissimo serbatoio di storie da raccontare a sua volta. La ragazza non resiste a quell'ultima, decisiva lusinga: è pronta a partire, a lasciare casa, a diventare a sua volta, finalmente, una narratrice.

Certo nessuno, al tempo in cui James Barrie passeggiava nei giardini di Kensington e concepiva quel formidabile romanzo che sarà *Peter Pan*, poteva immaginare il successo senza precedenti che avrebbe ottenuto, quasi un secolo dopo, la parola *narrazione*. Oggi tutto sembra essere diventato narrativo: dalla pubblicità ai *talk show*, dai *reality* ai programmi di cucina, dalla formazione aziendale alla comunicazione politica, dai videogiochi alla divulgazione scientifica, il modo narrativo viene indicato di volta in volta come strategia di *problem-solving*, modalità di organizzazione del pensiero e della conoscenza, addirittura come strumento di costruzione identitaria, se è vero che, come ha scritto Donald Polkinghorne, «realizziamo la nostra identità personale e il nostro concetto di sé grazie alla configurazione narrativa»¹. In sostanza, abbiamo fatto il nostro definitivo ingresso, come hanno rilevato alcuni studiosi negli ultimi anni, nell'era della «narratività totale»².

D'altra parte, già Remo Ceserani³, con la sua peculiare attenzione ai fenomeni culturali del nostro tempo, aveva evidenziato come la narrazione ormai da qualche decennio calamiti un interesse diffuso, condiviso da studiosi afferenti alle discipline più diverse: alle scienze umane

¹ Donald E. Polkinghorne, *Narrative Knowing and the Human Sciences*, SUNY Press, New York 1998, p. 150.

² Cfr. Donata Meneghelli, *Storie proprio così. Il racconto nell'era della narratività totale*, Morellini, Milano 2013.

³ Cfr. Remo Ceserani, *Convergenze. Gli strumenti letterari e le altre discipline*, Mondadori, Milano 2010.

(antropologia, psicologia, filosofia, ecc.), ma anche alle cosiddette scienze dure (fisica, biologia, matematica). Un'attrazione per il discorso narrativo che avviene, appunto, nel segno di quelle *convergenze* che lo hanno trascinato prepotentemente al di fuori del campo specifico della letteratura, attirandolo verso gli ambiti più disparati. In altre parole, come afferma Peter Lamarque, ormai «tutti [...] sono d'accordo sul fatto che le narrazioni sono assai rilevanti nelle scienze umane, non solo in ambiti ovvi come la letteratura, la storiografia e la biografia, ma potenzialmente in ogni forma di riflessione cognitiva, dall'educazione dei bambini all'immagine di sé degli adulti»⁴.

In realtà, non proprio tutti sono disposti a sottoscrivere senza riserve una simile tesi. Lo stesso Lamarque, ad esempio, si mostra piuttosto scettico verso questo accordo generalizzato, e sostiene che il formidabile potere riconosciuto alle narrazioni in realtà è spesso il frutto di un (più o meno) consapevole fraintendimento, o quantomeno di una concezione tendenziosa della narrativa. Quello a cui assistiamo è infatti «un interesse intrinseco per *alcune* narrazioni», che secondo Lamarque si traduce in una serie di corollari discutibili. Per esempio,

che tutte le narrazioni sono, *in fondo*, finzionali, che le narrazioni creano gli oggetti o gli eventi che descrivono, che il sé è una creazione narrativa, che le narrazioni sono provviste di inizi, parti centrali e finali (possiedono una 'chiusura'), che non esiste una struttura di eventi indipendente dalla narrazione, che anche quando le narrazioni raffigurano una realtà indipendente inevitabilmente distorcono quella realtà. Se queste tesi fossero corrette allora, alla luce dell'ubiquità accordata alla narrazione, le ripercussioni sarebbero davvero epocali⁵.

Parte dei miti da sfatare di cui parla Lamarque sono legati a una notevole incertezza terminologica. Uno dei sintomi più eloquenti dell'approssimazione con cui diversi studiosi ricorrono al termine "narrazione" è il numero non solo dei fenomeni, ma anche degli aspetti discorsivi e testuali che vengono ricondotti a questa etichetta apparentemente onnicomprensiva. Non solo dietro ogni esperienza, anche la più frammentaria, parziale e minima che viviamo quotidianamente si tende a vedere una narrazione in potenza, una storia da raccontare; la narrazione viene anche spesso confusa con il contenuto - la storia che viene narrata - o con il dispositivo testuale su cui è riportata. Neppure la classificazione chiarificatrice di Genette, che notoriamente distingueva tra *storia*, cioè «il significato o contenuto narrativo», «racconto propriamente detto significante, enunciato, discorso o testo narrativo stesso», e *narrazione*,

⁴ Peter Lamarque, *On Not Expecting Too Much from Narrative*, in «Mind and Languages», vol. 19, n. 4, settembre 2004, p. 393.

⁵ *Ibid.*

ovvero «l'atto narrativo produttore»⁶, sembra fare filtro in modo efficace, limitando gli usi e gli abusi della parola.

D'altro canto, come vedremo meglio, il *narrative turn*, la formula a cui gli studiosi ricorrono per riferirsi a quello che viene considerato un vero e proprio mutamento di paradigma, è un fenomeno congiunturale, calato all'interno di un contesto che ha precise coordinate storiche e culturali. Va detto fin da ora, tuttavia, che l'aspetto che colpisce maggiormente di questa svolta, come ha notato lucidamente Donata Meneghelli, è soprattutto la «valorizzazione senza precedenti»⁷ di cui è oggetto il racconto a partire dagli anni Ottanta del Novecento, con un incremento costante nei decenni successivi. Non è un caso che, all'interno di un quadro composito, un ruolo di primo piano sia giocato dalle scienze cognitive e da studi di carattere evolucionistico, che insistono sul valore primario della narrazione e sull'atto di raccontare storie come risorsa fondamentale per l'essere umano, radicata nella dimensione biologica e decisiva per l'adattamento della specie e per la sua sopravvivenza. Una qualità distintiva, in sostanza, o una "capacità naturale" dell'uomo, che diversi studiosi definiscono a loro volta nei termini di una narrazione che dai primordi arriva fino a oggi⁸.

Senza negare l'importanza delle narrazioni e lo straordinario potenziale mitopoietico delle storie di invenzione, questa ricerca nasce da alcune macro-domande, che si sono moltiplicate via via in una serie di interrogativi ulteriori, e dal desiderio di intervenire criticamente sull'argomento. La prima questione, tanto urgente quanto macroscopica, è: qual è il ruolo della letteratura e della critica letteraria in questo quadro? E in particolare dove si colloca il romanzo, genere instabile e proteiforme per definizione, oggetto per eccellenza di ogni discorso sulla narrativa? Secondo quali strategie e quali soluzioni formali i romanzieri che scrivono a fine millennio, nel cuore di questa svolta, traducono in arte la straordinaria capacità narrativa di cui si parla?

⁶ Gérard Genette, *Figures III* (1972); trad. it. *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1986, p. 75.

⁷ D. Meneghelli, *Storie proprio così*, cit., p. 9.

⁸ Su questo aspetto cfr. *infra*, capitolo II. Anticipiamo fin da ora alcuni testi di riferimenti nel dibattito, su cui torneremo in modo più dettagliato. In Italia, un tentativo di fare il punto sulla nutritissima letteratura in proposito è Michele Cometa, *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Raffaello Cortina, Milano 2017, a cui si aggiunge un altro libro recente, quello di Alberto Casadei, *Biologia della letteratura. Corpo, stile, storia*, il Saggiatore, Milano 2018. Alla relazione tra letteratura e scienze cognitive ha anche dedicato un numero monografico la rivista «Enthymema» (n. 8, 2013), a cura di Stefano Calabrese e Stefano Ballerio. In ambito internazionale, sono soprattutto gli studiosi di area anglosassone e statunitense ad avere mostrato una notevole attenzione alle intersezioni tra neuroscienze, evolucionismo, narrazione e letteratura. Cfr. soprattutto Brian Boyd, *On the Origin of Stories. Evolution, Cognition, and Fiction*, Harvard University Press, Cambridge-London 2009; Jonathan Gottschall, *The Storytelling Animal. How Stories Make Us Human* (2012); trad. it. *L'istinto di narrare. Come le storie ci hanno reso umani*, Bollati Boringhieri, Torino 2014; Edward O. Wilson, *On the Origins of Creativity* (2017); trad. it. *Le origini della creatività*, Raffaello Cortina, Milano 2018.

Per tentare di rispondere a quesiti di questo calibro è stato necessario declinare le varie domande in modo strategico e situato, operando una triplice contestualizzazione. È sintomatico, infatti, che l'interesse per il paradigma narrativo si manifesti con forza in un momento in cui la letteratura (e la critica letteraria soprattutto) perde la propria tradizionale primogenitura nel sistema dei saperi, trovandosi a rinegoziare e a legittimare costantemente il proprio ruolo. È significativo, al contempo, che l'attenzione verso *un* particolare aspetto del discorso letterario come la narrazione affiori con notevole insistenza proprio quando il contesto di riferimento diventa mondiale o globale, con una smisurata estensione del campo di indagine. Da una parte, infatti, il moltiplicarsi delle scuole di pensiero e delle prospettive di studio è il segno più evidente di una riconfigurazione del discorso sulla letteratura; dall'altra, la progressiva marginalizzazione di quest'ultima è testimoniata ampiamente dal fatto che nell'epoca della *narratività diffusa* la letteratura diventa il più delle volte un pretesto, un punto di partenza – nel migliore dei casi – o un serbatoio di contenuti a cui attingere di volta in volta per parlare di identità, cittadinanza, democrazia, compassione, *leadership*. Come ha rilevato Silvano Petrosino, sembra che il discorso sulla letteratura possa esistere solo in forma compromissoria e surrogata, e «forse l'unico tema che potrebbe ancora suscitare qualche tiepida curiosità è quello della “post-letteratura”, una disciplina inesistente ma proprio per questo, come è facile intuire, “estremamente interessante”»⁹. O, ancora, secondo una prospettiva per certi versi opposta ma ugualmente paradigmatica, vi è una notevole insistenza sul valore intrinseco della letteratura, sul suo essere votata alla trasmissione di valori eminentemente positivi. Una postura che si traduce spesso nel ricorso a formule astratte, «nelle quali alcuni sono certi di intravedere la luce stessa dell'evidenza»:

La letteratura non serve a niente; come l'arte in genere essa, alimentandosi di pura gratuità, è al servizio della sola bellezza e in quanto tale non ha altro fine che se stessa; lo scrittore scrive per se stesso e l'unico scopo della sua azione è quello di dare voce a ciò che proviene dal profondo dell'anima; la scrittura creativa non si spiega, così come non si spiega il talento che è all'origine di ogni autentica creazione artistica; la letteratura è una realtà spirituale che rende testimonianza alla superiorità dell'uomo. [...] Non appena si parla di arte ecco che subito [...] si attivano i rassicuranti circuiti che, soprattutto grazie a quel jolly universale che è l'"anima", collegano tra loro gli universi della spiritualità, dell'interiorità e della gratuità¹⁰.

D'altra parte, anche chi si chiama fuori da questa concezione tendenziosa della letteratura, che la vuole al servizio di qualcosa o ne rivendica l'intima purezza, finisce per proporre visioni

⁹ Silvano Petrosino, *Contro la cultura. La letteratura, per fortuna*, Vita e Pensiero, Milano 2017, p. 9.

¹⁰ Ivi, pp. 9-10.

elitarie e sostanzialmente inservibili. È il caso di chi, come Harold Bloom, pur insistendo giustamente sulla centralità della dimensione estetica, liberando la letteratura da implicazioni moralistiche o da una funzione di supporto, finisce per elaborare un canone in gran parte arbitrario e idiosincratico, rinserrando le fila e recidendo ogni possibilità di dialogo col presente.

È dall'osservazione di queste tensioni contraddittorie, tratteggiate qui a grandi linee, che prende le mosse il primo capitolo. Cercare di guardare – con Moretti – le cose *da lontano*, infatti, significa provare a raccogliere gli indizi ed evidenziare le contrapposizioni e le ambiguità che caratterizzano il dibattito teorico nell'epoca della *world literature*. Un dibattito da cui sono emerse posizioni divenute ormai classiche (Casanova, Damrosch, Prendergast, Spivak, lo stesso Moretti), ma che continua a essere fecondo, dal momento che gli avvenimenti della contemporaneità impongono di ragionare sempre più in termini globali. Uno sguardo da lontano, ma che non per questo rinuncia al corpo a corpo con i testi, come avviene nel caso di due saggi, di Martha Nussbaum e Tzvetan Todorov. I libri dei due studiosi sono analizzati in modo approfondito in quanto prese di posizione sintomatiche, in cui in ogni caso viene valorizzata un'idea di letteratura tendenziosa o comunque parziale. O perché viene modellata su una particolare tipologia di testi rifiutandone altri in quanto “scandalosi” (Nussbaum), o perché tende a far coincidere la “grande letteratura” con quella di un particolare momento storico (Todorov). In altri termini, sembra che prevalga una concezione ristretta della letteratura, vittima di «un apparato di critiche [...] di tipo moralistico e teoretico»¹¹ imparentate con quelle forme di platonismo estetico che costituiscono una costante di lunghissima durata nella storia della cultura occidentale¹².

Un avvio di questo tipo risponde sostanzialmente a due ragioni. La prima è quella di affrontare il tema specifico della tesi, le modalità attraverso cui la relazione tra narrazione ed esperienza viene tematizzata e problematizzata all'interno di testi specifici, alla luce di alcune questioni nodali per la letteratura del presente (i rapporti di forza nella letteratura mondiale, la crisi della critica, il ruolo del sapere umanistico). Questa particolare prospettiva teorica spiega anche l'andamento compilativo dei primi capitoli, che tuttavia non si traduce in una semplice ricognizione dello stato dell'arte. Al contrario, la triplice giustapposizione dei contesti, con

¹¹ Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna 2011, p. 123.

¹² Cfr. *ivi*, pp. 123-150. Non è un caso che uno dei molti “turn” teorizzati negli ultimi anni, in cui confluiscono posizioni assai variegata, sia l'*ethical turn*, che fa capo soprattutto agli studiosi della scuola di Chicago. Una “svolta” che mette l'accento sul valore della letteratura a livello etico-sociale, prendendo le mosse da una visione di tipo neo-aristotelico. È una posizione sostenuta soprattutto da Martha Nussbaum e Wayne C. Booth a partire dalla fine degli anni Ottanta. Recentemente, Dorothy Hale ha proposto a sua volta una “nuova etica”, basata su altri modelli (Foucault, Agamben, Adorno, Levinas), riscontrabile in alcuni esiti letterari degli anni Duemila. Cfr. Dorothy J. Hale, *Aesthetics and the New Ethics: Theorizing the Novel in the Twenty-First Century*, in «PMLA», vol. 124, n. 3, maggio 2009, pp. 896-905.

alcuni affondi su questioni specifiche e testi esemplari, è il frutto di un tentativo di sintesi e di connessione di fattori eterogenei, utile anche a motivare (ecco la seconda ragione) la scelta dei romanzi oggetto di analisi.

Proprio a partire da uno sguardo al sistema globale e ad alcune tendenze macroscopiche del campo letterario è possibile osservare con maggiore precisione il fenomeno di cui parlavamo in apertura, che costituisce per certi versi il cuore stesso della tesi e il filo conduttore del percorso. È nel secondo capitolo che si delinea il rapporto tra narrazione ed esperienza che fungerà da raccordo tra le varie parti. Le molteplici prospettive sulla narrazione, che muovono dalle angolature più disparate (biologia, pedagogia, psicologia, scienze cognitive, economia, storiografia) condividono, pur nella loro eterogeneità, un denominatore comune: la convinzione che la narrazione, l'arte di raccontare storie, non sia un mezzo accessorio, ma una particolare forma di pensiero capace di plasmare l'esperienza e di darle senso.

Affiora, a questa altezza, un altro quesito che si rivelerà di centrale importanza: la complessa e sfuggente relazione tra narrazione e costruzione di senso. L'idea, in altre parole, che la narrazione sia uno strumento conoscitivo, il cui raggio d'azione si estende sul mondo della *praxis*, su quell'entità difficilmente definibile che chiamiamo esperienza. Una convinzione che si rivela problematica soprattutto nel momento in cui entra in gioco la scrittura. Se infatti, come sostiene Jerome Bruner, «gli esseri umani danno un significato al mondo raccontando storie su di esso», e ricorrono alla narrazione per «capire il senso delle proprie esperienze»¹³, che cosa succede quando tutto questo viene tradotto in scrittura, con il conseguente e inevitabile ricorso agli stilemi, alle convenzioni, all'invenzione formale? Cosa accade, in sostanza, quando dall'ambito della narrazione, in senso lato, si passa a quello della scrittura romanzesca? È possibile dare un significato o addirittura conferire un senso alla congerie caotica del mondo non scritto narrando una storia?

Per formulare qualche risposta, è meglio dare la parola a coloro che più di tutti hanno imparato a maneggiare gli attrezzi del mestiere. D'altra parte, come ha ricordato Mario Lavagetto, «la più autentica, la più efficace e la più illuminante teoria letteraria è nata spesso nelle officine degli scrittori, di coloro che – giorno per giorno – si sono misurati con una serie di problemi tecnici e di enigmi costruttivi, risolvendoli grazie alla loro consapevolezza artigianale e alla luce della tradizione entro cui hanno lavorato, e di cui in molte occasioni hanno

¹³ Jerome Bruner, *The Culture of Education* (1996); trad. it. *La cultura dell'educazione. Nuovi orizzonti per la scuola*, Feltrinelli, Milano 1998, p.145.

minato consapevolmente i paradigmi»¹⁴. A partire da queste considerazioni ha preso forma una sorta di percorso nel percorso: un cammino scorciatoo e inevitabilmente arbitrario, portato avanti procedendo per tagli intenzionali e muovendosi liberamente all'interno di diverse tradizioni culturali, ma con l'ambizione di mostrare come in realtà non vi sia nulla di "naturale" o automatico nell'atto di narrare. Al contrario, ogni presunta naturalezza svanisce quando si passa alla pratica di accumulare sul foglio una serie di righe ordinate, che solo grazie a un lavoro continuo (e in alcuni casi mai concluso) e talvolta a una serie di riscritture prende la forma di un romanzo, o comunque di un testo narrativo.

Non è un caso che in questa sintetica ricostruzione vengano chiamati in causa soprattutto scrittori del Novecento, il secolo che ha tra i propri rappresentanti letterari coloro che più di tutti hanno minato, per dirla ancora con Lavagetto, i vecchi paradigmi, muovendosi in equilibrio precario tra l'esigenza di raccontare ancora e la consapevolezza di dovere trovare una nuova grammatica per farlo. Autori e autrici, dunque, per cui narrare non è affatto una pratica risolutiva, ma, al contrario, decisamente problematica. È il caso, ad esempio, di Luigi Meneghello e Jorge Semprún, che tornando a diversi anni di distanza sulla propria *Erlebnis* si misurano con una serie di difficoltà inaggirabili, che si presentano quando cercano di scrivere, dandole una forma narrativa, un'esperienza caotica, debordante e drammatica come quella della guerra o della deportazione.

Tuttavia, per garantire una maggiore coesione alla ricerca, dopo avere tracciato il quadro teorico di riferimento viene inquadrato uno specifico campo di indagine. Nel terzo capitolo, infatti, l'attenzione viene rivolta a un contesto culturale (l'America, o meglio gli Stati Uniti, alla fine del millennio) e a un oggetto letterario (il romanzo, o – ci torneremo – una particolare forma di romanzo) specifici. Vi sono diverse ragioni che motivano questa scelta, sia di tipo culturale sia di carattere più marcatamente letterario.

Cominciamo dalle prime. Anzitutto, quando si parla di contemporaneità è necessario confrontarsi con una dominante culturale ineludibile, un concetto che, sebbene in America sia stato al centro di formulazioni critiche e scelte di campo maggiormente connotate che altrove (in Italia, ad esempio), rimane comunque scivoloso e ricco di contraddizioni: il postmodernismo. Quello che interessa, in questo caso, non è tanto offrire una formulazione o una definizione specifica del concetto, quanto operare una ricognizione utile per spostare l'attenzione su ciò che viene *dopo* il postmodernismo (se poi quest'ultimo, e in quali termini, sia finito è qualcosa che resta ancora da chiarire). Non è un caso che molti studiosi negli ultimi

¹⁴ Mario Lavagetto, in Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (1961); trad. it. *Retorica della narrativa*, La Nuova Italia, Firenze 1996, seconda di copertina.

anni abbiano cercato in vari modi di definire il campo letterario che si delinea dopo l'epoca postmoderna (ricorrendo a termini come metamoderno, post-postmoderno, esomoderno, ipermoderno), spesso individuando come momento di cesura gli anni Novanta. È così anche per alcuni critici di area statunitense, che sebbene non siano concordi sulle definizioni e mettano l'accento sulla frattura o sulla continuità a seconda delle posizioni (*post-postmodernism*, *late postmodernism*) vedono in qualche modo in questo decennio un punto di svolta, una sorta di trampolino di lancio verso qualcosa di nuovo.

In ogni caso, se c'è un nucleo di minimo accordo tra le varie posizioni è riscontrabile ancora una volta nella rinnovata importanza accordata alla narrazione, all'affabulazione e alla centralità della diegesi dopo un periodo di scetticismo generalizzato, caratterizzato dalla propensione a smascherare appositamente i meccanismi stessi del racconto e il tacito accordo che il lettore sottoscrive quando apre un libro e si immerge in una storia. Non è un caso, d'altra parte, che la modalità narrativa trovi negli Stati Uniti un terreno fecondo su cui innestarsi. Nel campo extra-letterario questo fenomeno è stato studiato soprattutto da Christian Salmon, che si è concentrato in particolare su una forma spesso banalizzata e stereotipata di narrazione, lo *storytelling*, considerato alla stregua di una parola magica risoltrice, che spesso si presta – lo vedremo – a un utilizzo ideologico e tendenzioso. Una modalità comunicativa e di pensiero che ha trovato nella maggiore potenza economica del mondo occidentale un ambiente in qualche modo favorevole, e che non per caso gode di grande attenzione soprattutto nell'ambito del marketing. È vero che Salmon di fatto non si occupa di letteratura, e che il suo uso del termine *storytelling* è forse eccessivamente connotato, piegato secondo un'accezione che la parola di per sé non ha nella lingua inglese. Tuttavia, la sua posizione ha il merito di evidenziare un'ambiguità di fondo, un tratto costitutivo di ogni narrazione, un aspetto perfino ovvio che l'euforia generalizzata verso il racconto rischia di occultare:

Il potere delle parole in generale e della narrazione in particolare è talmente forte ch'esse riescono a mettere in scena un simulacro in grado di produrre degli «effetti d'esperienza». [...] Non per caso la narrazione, il raccontare storie, si configura come efficace strumento politico per ingannare il soggetto ma anche per l'ingannarsi del soggetto; come si usa dire, «gliela raccontano» ma anche «se la racconta», e in questo modo, proprio attraverso simili narrazioni, il soggetto riesce in una qualche maniera a evitare certi interrogativi e soprattutto a sorvolare su alcune verità scomode che lo riguardano¹⁵.

¹⁵ S. Petrosino, *Contro la cultura*, cit., p. 92.

Il secondo aspetto è illustrato in un libro importante, dal taglio sociologico ma che pone al centro la letteratura, in cui Mark McGurl¹⁶ avanza un'intuizione critica dai risvolti molto interessanti: la "Postwar American Fiction", la letteratura statunitense del secondo Novecento, è unita a doppio filo alle scuole di *creative writing* che nascono e si moltiplicano in Nord America a partire dal 1947, e dalle quali passeranno – come insegnanti o come corsisti – molti degli scrittori statunitensi più influenti, dal dopoguerra ai giorni nostri. Il fenomeno dello *storytelling*, nel secondo Novecento, si intreccia in qualche modo alla narrazione letteraria, alla scrittura creativa come pratica e come professione, un modo di concepire l'attività del letterato che negli Stati Uniti ha probabilmente in Hawthorne il primo iniziatore e garante¹⁷.

Emerge, da queste posizioni, il secondo ordine di ragioni che spinge a concentrarsi su alcuni esiti della narrativa americana di fine millennio. La storia letteraria statunitense si può infatti leggere attraverso la lente di un'aspirazione, quella di creare una "grande narrazione" in grado di esprimere l'*ethos* e l'identità di un popolo eterogeneo. Molti scrittori avvertono la necessità di dare corpo a un testo in qualche modo fondativo, che racchiuda lo spirito di una nazione con una storia e una tradizione letteraria piuttosto recenti. Un'aspirazione, come ha mostrato Lawrence Buell¹⁸, naturalmente votata allo scacco, chimerica e irrealizzabile, ma che è stata alla base della realizzazione di veri e propri monumenti letterari.

L'indagine, lo dicevamo, si concentra tuttavia su uno specifico momento della storia letteraria statunitense, al confine cronologico con l'inizio del XXI secolo. In questo periodo, infatti, sembra verificarsi una singolare congiuntura: è come se gli scrittori americani più affermati e importanti del periodo si fossero dati appuntamento e, nel giro di pochi anni, avessero concepito e realizzato uno dopo l'altro una serie di romanzi il cui primato è, verrebbe da dire, nei fatti. Toni Morrison, Philip Roth, Don DeLillo, Thomas Pynchon, Cormac McCarthy, Jonathan Franzen, David Foster Wallace, tanto per citarne alcuni, sembrano mossi dall'ambizione di scrivere, nei modi più diversi e ricorrendo a strategie disparate, il grande romanzo americano di fine secolo. È singolare soprattutto che venga prediletta una particolare forma romanzesca, che negli ultimi anni gli studiosi hanno definito in vario modo, mettendo l'accento su alcune peculiarità e circoscrivendola in base a precise caratteristiche: opere mondo, romanzi massimalisti, *mega-novels*, *master narratives* ecc. sono alcune delle formule con cui è

¹⁶ Cfr. Mark McGurl, *The Program Era. Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing*, Harvard University Press, Cambridge 2009.

¹⁷ Cfr. Massimo Bacigalupo, *America: una cultura etica?*, in «Atti dell'accademia ligure di scienze e lettere», vol. 6, n. 6, 2003, pp. 302-305.

¹⁸ Lawrence Buell, *The Dream of the Great American Novel*, Harvard University Press, Cambridge - London 2014.

stato etichettato il tentativo da parte degli scrittori di dare forma, attraverso romanzi lunghi, complessi e dalla tensione enciclopedica, a un mondo sempre più stratificato e caotico, in continuo mutamento¹⁹. Difficile, alla luce di questa congiuntura, non accordare agli Stati Uniti il ruolo di centro, per dirla con Moretti, del sistema letterario mondiale in quel momento²⁰.

A partire da questa combinazione di eventi (consenso generalizzato verso il paradigma narrativo, relazione dello *storytelling* con il contesto statunitense e particolari esiti letterari), il tentativo è quello di avanzare qualche risposta alle domande formulate in apertura, andando a vedere come, nello specifico di alcuni testi, la straordinaria facoltà umana di narrare storie viene recuperata e tematizzata. Non si tratta, naturalmente, di ipotizzare una relazione deterministica tra *narrative turn* e alcune invenzioni romanzesche: l'obiettivo, che prende corpo nella seconda e nella terza parte del percorso, è invece quello di proporre una particolare teoria del sapere narrativo modellata su testi diversi ma in ogni caso esemplari, mettendoli in frizione con un preciso contesto teorico e culturale.

Da questo intento derivano, lo dicevamo, anche le ragioni della scelta dei romanzi. «Ogni tanto», scriveva David Remnick nel 1997, «un romanzo serio porta con sé un senso di urgenza da appello popolare, e si fa largo a gomitate tra le sciocchezze nella lista dei best seller»²¹. Ora, non è tanto interessante qui sapere cosa intenda Remnick per sciocchezze, quanto il fatto che un testo come *American Pastoral* sia compreso nella lista dei romanzi seri e urgenti, e che lo sarà probabilmente – prevede Remnick con un mese di anticipo rispetto alla pubblicazione – *Underworld*. Oggi sappiamo che è così. Sia il romanzo di Roth sia quello di DeLillo hanno goduto (e godono tuttora) del consenso di un pubblico ampio e hanno ricevuto un'attenzione pressoché immediata nell'accademia, anche se non esistono al momento monografie in italiano sui due autori²². Gerald Howard, in un'altra intervista a DeLillo rilasciata nello stesso anno, individuava nella lunghezza e nell'ambizione due caratteristiche comuni a romanzi alle prese con «la storia sotterranea dell'America del dopoguerra»²³, tra cui *Gravity's Rainbow*, *The*

¹⁹ Un'ambizione riscontrabile anche in diverse trilogie letterarie che vedono la luce negli Stati Uniti tra la fine degli anni Ottanta e la fine degli anni Novanta.

²⁰ Naturalmente è impossibile dire con certezza quale sia il centro del sistema letterario mondiale senza incorrere in un certo grado di arbitrio e di soggettività, senza contare che fattori di ordine extra-letterario (storici, economici e culturali in senso lato) influenzano in modo decisivo l'orizzonte di attesa, la ricezione e la fruizione di determinati prodotti letterari. Così come alcuni studiosi evidenziano, al volgere del millennio, uno spostamento di baricentro, anch'esso difficile da definire con certezza, del romanzo, che avrebbe alcuni dei suoi migliori esiti in Europa (e soprattutto nell'est Europa). Sono questioni che troveranno spazio nel capitolo III.

²¹ David Remnick, *Exile on Main Street: Don DeLillo's Undisclosed Underworld* (1997), in Thomas DePietro (a cura di), *Conversations with Don DeLillo*, University Press of Mississippi, Jackson 2005, p. 132

²² Fa eccezione, per quanto riguarda DeLillo, il libro dal taglio divulgativo di Marco Trainini, *Don DeLillo*, Castelvechi, Roma 2016.

²³ Gerald Howard, *The American Strangeness: An Interview with Don DeLillo* (1997), in Th. DePietro (a cura di), *Conversations with Don DeLillo*, cit., p. 123.

Recognitions e, tra le pubblicazioni più recenti, lo stesso *Underworld* e *Infinite Jest*. Romanzi che, notava DeLillo, portano in qualche modo alle estreme conseguenze la vocazione stessa di un genere proteiforme, in cui si condensano «interi paesaggi dell'esperienza»²⁴.

Affiorano, da queste considerazioni, alcune caratteristiche comuni ai tre romanzi che saranno al centro dell'analisi: *Infinite Jest* (1996), *Underworld* (1997) e *American Pastoral* (1997). Si tratta di opere lunghe, ambiziose, votate in modo diverso alla rappresentazione delle ombre e delle contraddizioni che si celano dietro la facciata di un'America trionfalista come quella degli anni Novanta. Certo, tra le tre opere vi sono differenze sostanziali, così come tra gli scrittori. DeLillo e Roth appartengono a una generazione diversa rispetto a Wallace; i loro romanzi affondano le proprie radici nella storia americana del dopoguerra, mentre *Infinite Jest* è ambientato in un futuro distopico; DeLillo è sicuramente tra i modelli di Wallace (i due hanno intrattenuto anche una fitta corrispondenza), al contrario di Roth; il grado di caoticità di *American Pastoral* è di gran lunga inferiore rispetto a un romanzo come *Underworld* e soprattutto a *Infinite Jest*, uno di quei testi che David Letzler in un recente studio ha definito

[i] tomi estremamente colti ed eruditi intorno a cui pianifichiamo la nostra vita per un mese; i libri che esitiamo ad approcciare senza il supporto di un corso universitario, un circolo di lettura o quantomeno di una guida per il lettore; i libri il cui dorso ci scruta dagli scaffali, dominando sull'intera stanza; i libri che ispirano in parti uguali devozione fanatica e repulsione²⁵.

I libri, in sostanza, che in virtù del proprio eccesso richiedono, come suggerisce il sottotitolo dello studio di Letzler, una soglia di attenzione (e di dedizione) non comune. È chiaro che se *Infinite Jest* e *Underworld* rientrano a pieno titolo in questa definizione, per quanto lungo e ambizioso (specie se considerato come parte di una trilogia) *American Pastoral* è un tipo di testo diverso. Ma è proprio questa diversità e, al contempo, la comune capacità di intercettare le ambiguità del tessuto sociale statunitense di fine millennio a fare di questi romanzi tre esempi paradigmatici per l'indagine. In *Infinite Jest*, *Underworld* e *American Pastoral*, infatti, la relazione tra narrazione ed esperienza e la possibilità di conferire un senso all'esperienza attraverso il racconto costituiscono aspetti di centrale importanza.

Anzitutto, la relazione viene indagata da un punto di vista formale, a partire dalle sofisticate strutture e dalle minuziose ingegnerie dei tre romanzi. Per questo motivo, nella seconda parte ci concentreremo su due elementi in particolare: la costruzione del *plot* e la

²⁴ Ivi, p. 124.

²⁵ David Letzler, *The Cruft of Fiction. Mega-Novels and the Art of Paying Attention*, University of Nebraska Press, Lincoln and London 2017, p. 1. Cfr. anche pp. 3-29.

gestione della temporalità narrativa. Messa in intreccio e uso del tempo costituiscono infatti, secondo l'analisi di Paul Ricoeur, i cardini su cui si fonda la relazione tra la narrazione letteraria e quella particolare predisposizione umana a configurare l'esperienza nella forma di un racconto che ha chiamato «intelligenza narrativa». Proprio alle posizioni di Ricoeur e di Peter Brooks, i due studiosi a cui si devono le analisi più sofisticate della dinamica dell'*emplotment* (o messa in intrigo) calate nella specificità di alcuni testi esemplari, verrà dato ampio spazio. Le considerazioni dei due studiosi sono infatti particolarmente feconde per mettere in evidenza una specificità dei romanzi di Wallace, DeLillo e Roth: il conflitto tra una tensione ordinatrice, che traspare soprattutto dalle calibratissime architetture dei tre romanzi, e un *plot* magmatico, sfuggente, che sembra espandersi in tutte le direzioni. Sullo sfondo, verrà mantenuta una delle peculiarità evidenziate da Stefano Ercolino a proposito del romanzo massimalista: la tensione tra elementi che contribuiscono all'equilibrio interno dell'opera (*funzione-cosmos*) e altri che creano una spinta di segno contrario, determinando frammentazione, disordine, apertura (*funzione-caos*)²⁶.

Anche nella gestione del tempo narrativo, elemento imprescindibile perché si possa dare un racconto, emerge un conflitto analogo. Il tempo viene indagato da due diverse prospettive: da un punto di vista formale, focalizzandosi sulle scelte retoriche e sull'impianto strutturale, e da un punto di vista epistemologico. Nei romanzi trovano infatti spazio due domande fondamentali, che emergono seguendo il movimento di alcuni personaggi: è possibile conoscere il tempo? In che modo? Quesiti che danno vita a riflessioni e congetture di diverso tipo, spesso sviluppate in brani metanarrativi che hanno come oggetto proprio il tempo, e in cui il racconto diventa lo strumento per indagarne la profondità e cercare di dargli una forma. Il tempo, come il *plot*, costituisce dunque un banco di prova fondamentale per vedere se e in che modo la narrazione può diventare uno strumento attraverso cui dare ordine e senso all'esperienza. Questa seconda parte, formata da due capitoli leggermente più lunghi rispetto ai precedenti (in particolare quello dedicato alle trame) per l'esigenza di analizzare approfonditamente i testi, si configura come un *close-reading*. In entrambi i capitoli, in ogni caso, viene operata una ricognizione teorica iniziale, in cui vengono chiariti i presupposti e gli strumenti dell'analisi. Affrontati singolarmente nel capitolo sul *plot*, i tre romanzi vengono poi messi in dialogo e a confronto in quello sul tempo, in modo da evidenziare i punti di connessione e le convergenze.

È nella terza e ultima parte che il rapporto tra narrazione ed esperienza viene declinato secondo un'accezione più specifica. Per formulare una teoria del sapere narrativo modellata

²⁶ Cfr. Stefano Ercolino, *Il romanzo massimalista. Da L'arcobaleno della gravità di Thomas Pynchon a 2666 di Roberto Bolaño*, Bompiani, Milano 2015, pp. 189-195.

sulla letteratura, infatti, è necessario avvalersi di una parola maggiormente connotata rispetto a narrazione: scrittura. La scrittura viene intesa nei termini di Roland Barthes²⁷, ovvero come forma di posizionamento, un gesto storicamente situato che prende corpo attraverso una particolare tessitura formale. Non una pratica universalmente e naturalmente valida, dunque, ma una specifica forma di conoscenza, grazie a cui gli scrittori hanno tradotto in arte un sapere ancestrale come quello narrativo.

Anche l'altro polo intorno al quale ruota l'argomentazione trova una definizione più precisa. L'esperienza non va intesa tanto in termini biografici (un'accezione a cui comunque si fa riferimento nella parte iniziale). È vero che tutti e tre gli scrittori attingono, in maniera più o meno estesa, al proprio vissuto, reinventandolo e riformulandolo attraverso l'artificio della scrittura. Basta pensare alla parte sesta di *Underworld*, ambientata nel Bronx degli anni Cinquanta, il luogo dell'infanzia e dell'adolescenza di DeLillo, o al modo in cui Wallace in *Infinite Jest* riprende situazioni e fatti realmente accaduti. O ancora alla Newark di Roth, che notoriamente nella propria produzione letteraria ha sfruttato il suo alter ego fittizio Zuckerman per giocare abilmente sul confine ambiguo tra fatti e finzione. Un caso emblematico è, ad esempio, *The Facts*, il libro in cui, dichiara lo stesso Roth, «ho delineato la sociologia del mio apprendistato come scrittore»²⁸.

L'accezione che si dà alla parola esperienza, tuttavia, è più ampia, più vicina alla *Erfahrung* di cui parla Benjamin nel suo saggio sul narratore²⁹, ovvero l'esperienza accumulata e resa in qualche modo comunicabile proprio attraverso la narrazione. Per questo, soprattutto nell'ultima parte, *esperienza* viene intesa secondo un'accezione di matrice filosofica, su cui Petrosino ha avanzato proposte interessanti e in larga parte condivisibili a partire dalle considerazioni di Heidegger, Cassirer e Ricoeur. La capacità dei romanzi analizzati, infatti, è quella di suggerire che tra scrittura ed esperienza vi è un rapporto decisivo e irrinunciabile, e che l'esperienza si differenzia dalla nuda vita proprio per il legame che intrattiene con la narrazione, dal momento che esperire implica il «ri-flettere del rispondere, la misura di una parola che, prendendo le distanze dall'immediatezza della sensazione, risponde»³⁰. Al contempo, tuttavia, *Infinite Jest*, *Underworld* e *American Pastoral* mettono sistematicamente in evidenza il fatto che l'esperienza non coincide con il racconto, che la congerie del mondo

²⁷ Cfr. soprattutto Roland Barthes, *Le degré zero de l'écriture* (1953); trad. it. *Il grado zero della scrittura*, Einaudi, Torino 1982, in particolare alle pp. 11-12.

²⁸ Jonathan Brent, *What Facts? A Talk with Roth* (1988), in George J. Searles (a cura di), *Conversations with Philip Roth*, University Press of Mississippi, Jackson and London 1992, p. 230.

²⁹ Cfr. Walter Benjamin, *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolaj Leskovs* (1936); trad. it. *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, Einaudi, Torino 2011, in particolare alle pp. 3-25.

³⁰ S. Petrosino, *Le fiabe non raccontano favole. Credere nell'esperienza*, il melangolo, Genova 2013, p. 12.

non scritto mantiene sempre un'eccedenza inafferrabile e non confinabile nel perimetro ordinato della pagina scritta. In altre parole, ci ricordano che l'esperienza è infinitamente più complessa dell'ordine narrativo a cui cerchiamo di ricondurla, per quanto ricco, articolato e molteplice possa essere il racconto che aspira a darle forma.

A partire da questa preziosa indicazione viene proposta una teoria del sapere narrativo situata e problematica, in attrito con alcune dinamiche del presente. Per questo motivo la parte conclusiva della tesi, costituita da un unico capitolo più ampio, è calata all'interno di un duplice dibattito di centrale importanza negli anni Duemila: quello che ruota intorno a un presunto ritorno al realismo - spesso frutto di una concezione riduttiva se non addirittura tendenziosa del rapporto tra artificio letterario e realtà - e quello sulla violenza. DeLillo, Roth e Wallace ci mostrano che la qualità principale di uno scrittore è quella di reinventare il mondo, e non semplicemente trasporlo (cosa peraltro impossibile) sulla pagina, e che esiste un mondo al di fuori della narrazione, un mondo spesso non consolante e dai tratti violenti, eppure percepito come più autentico rispetto a quello in cui si muovono diversi personaggi. Non è un caso che queste narrazioni siano popolate da figure marginali, da veri e propri *outcasts*, e chiamino in causa ambienti periferici, degradati, spesso teatri di incontri (e scontri) con forme di alterità che mettono in crisi qualunque concezione consolatoria della narrazione. Come ha rilevato Andrea Chiurato, è proprio la figura dell'altro, lo «scomodo intruso» che ci interpella, a costituire uno «specchio rivelatore dei complessi meccanismi attraverso i quali l'identità collettiva si trasforma»³¹, e forse a suggerirci un modo diverso di guardare la realtà che ci circonda.

«Imparare a raccontarsi», ha scritto Ricoeur in un celebre passaggio, «significa anche imparare a raccontarsi altrimenti»³². È proprio a partire da un'idea di alterità, condensata soprattutto in un'indicazione linguistica e spaziale, che questi tre testi, ormai veri e propri classici della contemporaneità, ci suggeriscono una particolare idea di letteratura, e soprattutto ci mostrano che se ha ancora senso scrivere romanzi è perché esistono narratori in grado di dirci qualcosa del mondo là fuori. Le pagine che seguono nascono dal tentativo di ascoltarli.

³¹ Andrea Chiurato, *La metropoli ai margini. Alterità, diversità ed esclusione tra Otto e Novecento*, Mimesis, Milano-Udine 2016, p. 18.

³² Paul Ricoeur, *Parcours de la reconnaissance* (2004); trad. it. *Percorsi del riconoscimento. Tre studi*, Raffaello Cortina, Milano 2005, p. 118.

PARTE PRIMA

CONTESTI

And as he spoke, I was thinking, “the kind of stories that people turn life into, the kind of lives people turn stories into”.

PHILIP ROTH

Capitolo I

Uno sguardo da lontano

1. Un sistema conflittuale

Cominciamo con una precisa scelta strategica, inquadrando la situazione da una visuale che corrisponde a una particolare modalità di conoscenza. Proviamo a osservare il nostro oggetto di indagine «da lontano»¹, secondo una prospettiva che ha fatto scuola nel dibattito sulla *world literature*. Prima di addentrarsi nell'indagine delle strategie formali e delle opzioni stilistiche adottate dagli scrittori, scendendo nel particolare e nel dettaglio linguistico, è necessario infatti consultare la mappa, tracciare le coordinate, delineare il contesto. Sono due le ragioni che giustificano questo posizionamento iniziale. In primo luogo, una ragione di tipo strategico; solo mettendosi momentaneamente a distanza si può prendere consapevolezza della complessità della questione e rendere conto delle molteplici implicazioni che, direttamente o indirettamente, sono connesse a una riflessione sulle modalità della narrazione e sul loro rapporto con l'esperienza in romanzi scritti e pubblicati alle soglie del nuovo millennio in un preciso contesto storico e culturale. Inoltre, in questo modo si delinea un percorso di progressivo avvicinamento ai testi, nella convinzione che costituiscano ancora il banco di prova fondamentale sul quale confermare (o sconfessare) qualunque ipotesi di lavoro e qualunque congettura maturata in una ricognizione iniziale delle problematiche che emergeranno. Come ha scritto Lavagetto, infatti, il testo è «una *datità* originaria che [...] rappresenta una cornice di riferimento e un termine di paragone», un «“luogo di lavoro” [...] su cui vengono compiute molteplici operazioni»².

La seconda ragione è legata invece alla specificità del contesto. Qualsiasi discorso che ruoti intorno a veri e propri classici della contemporaneità, testi dalla ricezione trasversale sia a livello di composizione del pubblico sia a livello geografico, non può prescindere dal «dibattito duemillesco»³ sulla letteratura nell'epoca delle sue implicazioni in un sistema di tipo

¹ Ci si riferisce naturalmente al titolo del saggio di Franco Moretti, *La letteratura vista da lontano*, Einaudi, Torino 2005. Cfr. anche F. Moretti, *Distant Reading*, Verso, London-New York 2013.

² M. Lavagetto (a cura di), *Introduzione a Il testo letterario: istruzioni per l'uso* (1996), Laterza, Roma-Bari 2004, pp. XVIII-XIX.

³ Filippo Pennacchio, *Il romanzo global. Uno studio narratologico*, Biblion edizioni, Milano 2018, p. 13.

globale. Naturalmente, la prospettiva adottata è – lo ribadiamo - inevitabilmente parziale e situata. Come abbiamo anticipato, nella seconda parte l'analisi verterà su romanzi che si collocano in quello che, nel momento storico in cui vengono scritti, letti e tradotti in molte lingue, costituisce, per dirla sempre con Moretti, il cuore del sistema letterario. A questo proposito, per delineare le molteplici implicazioni teoriche legate a un approccio di questo tipo, può essere utile ripartire proprio da uno dei testi cardine del dibattito sulla letteratura al tempo della sua diffusione su scala mondiale.

In *Conjectures on World Literature*, Moretti, prendendo le mosse dalla *world-system theory* di Wallerstein, divide notoriamente il sistema letterario mondiale in tre aree: centro, periferia, e semiperiferia. Un sistema che ha l'ambizione di provare a spiegare i rapporti di forza che si instaurano tra le varie zone della produzione letteraria, ma che allo stesso tempo, specifica subito Moretti, è il segno più evidente della mancata realizzazione degli auspici di chi per primo, molti anni prima, aveva parlato di letteratura mondiale (*Weltliteratur*) al singolare, ovvero Goethe e Marx. Scrive Moretti:

Prenderò in prestito questa ipotesi iniziale dalla world-system school di storia economica, per la quale il capitalismo è un sistema che è simultaneamente *uno e ineguale*: con un centro, e una periferia (e una semi-periferia) che sono legate insieme in una relazione di ineguaglianza crescente. Una, e ineguale: *una* letteratura (*Weltliteratur*, singolare, come in Goethe e Marx), o forse, meglio, un sistema letterario mondiale (di letterature interrelate); ma un sistema che è diverso da ciò che Goethe e Marx avevano sperato, perché è profondamente diseguale⁴.

Per rapportarsi a un sistema dalla crescente complessità come quello moderno, in cui, complici eventi storici dalla portata epocale come l'invenzione della stampa e più tardi la scolarizzazione di massa, il mercato letterario assume proporzioni sempre più imponenti, Moretti sceglie strategicamente di adottare uno sguardo che detta le condizioni di un «modo di lavorare: dove la distanza non è un ostacolo alla conoscenza, bensì una sua forma specifica. La distanza fa vedere meno dettagli [...]: ma fa capire meglio i rapporti, i *pattern*, le forme»⁵.

Anche Hoesel-Uhlig, da parte sua, sembra condividere, seppure indirettamente, le considerazioni espresse da Moretti sulla discrepanza tra l'originario progetto goethiano e i suoi esiti contemporanei, intorno a cui gravita il concetto odierno di *world literature*. Hoesel-Uhlig,

⁴ F. Moretti, *Conjectures on World Literature*, in Id., *Distant Reading*, cit., p. 46. Il termine usato nell'originale da Moretti è *unequal*, che in inglese assume il duplice significato di diseguale e iniquo. Abbiamo preferito adottare la traduzione letterale, ma nel senso in cui ne parla Moretti il termine si carica di entrambe le accezioni.

⁵ F. Moretti, *La letteratura vista da lontano*, cit., p. 3.

tuttavia, più che riferirsi a questioni sistemiche giustifica questa differenza con l'uso che i successori di Goethe hanno fatto del concetto di letteratura mondiale:

Soprattutto, la previsione di Goethe sulla 'world literature' non si riferisce a nessuno della gamma di oggetti che hanno giustificato il lavoro di tipo comparativo fin dalle sue origini. Per definire un nuovo campo, per scrivere la sua storia o proprio per cambiarla, i successori di Goethe hanno usato il termine, tanto quanto i suoi contemporanei, per mettere le mani su quegli scritti che meglio avrebbero supportato i loro piani. E in questa ricerca di una *letteratura* globale, è stato il carico della 'world literature' sia a prescrivere troppe cose da leggere, sia ad essere polemicamente selettivo⁶.

La scelta di Moretti, polemica o meno, va nella seconda direzione. La prospettiva da cui cerca di osservare il sistema letterario moderno nelle *Conjectures* si può riassumere in un celebre aforisma, attraverso cui ribadisce la sua consapevole rinuncia a una lettura ravvicinata dei testi, in quanto strategia insufficiente di per sé a elaborare nuovi modelli esplicativi e a formulare sintesi efficaci sulla letteratura mondiale: «Leggere 'di più' è sempre una buona cosa, ma non è la soluzione»⁷. Le ragioni di questa scelta, spiega Moretti, sono più che mai contingenti:

Penso che sia ora di tornare alla vecchia ambizione della *Weltliteratur*: dopo tutto, la letteratura intorno a noi oggi è, senza possibilità di errore, un sistema planetario. La vera questione non è *che cosa* dovremmo fare – la questione è *come* [...]. Molte persone hanno letto di più e meglio di me, naturalmente, ma, ancora, qui stiamo parlando di centinaia di linguaggi e di letterature. Sembra che leggere 'di più' difficilmente sia la soluzione. Specialmente perché abbiamo appena cominciato a riscoprire ciò che Margaret Cohen ha chiamato il 'great unread'⁸.

Lo sguardo da lontano diventa dunque l'unica modalità possibile per cercare di comprendere i rapporti di forza che si instaurano tra le varie aree del sistema letterario mondiale, e soprattutto domandarsi perché alcune forme e non altre, in determinati momenti storici e culturali, si sono imposte. Sullo sfondo della teoria di Moretti vi è l'idea che orienta gran parte delle sue ipotesi, ovvero la possibilità, ripresa soprattutto da Lukács, che «ogni forma [sia] la risoluzione di una dissonanza fondamentale dell'esistenza»⁹. Osservare i fenomeni dalla

⁶ Stefan Hoesel-Uhlig, *Changing Fields: The Directions of Goethe's Weltliteratur*, in Christopher Prendergast (a cura di), *Debating World Literature*, Verso, London-New York 2004, p. 31.

⁷ F. Moretti, *Conjectures on World Literature*, cit., p. 46.

⁸ Ivi, p. 45.

⁹ Cit. in F. Moretti, *Un paese lontano: cinque lezioni sulla cultura americana*, Einaudi, Torino 2019, p. 8. Il riferimento è a György Lukács, *Die Theorie des Romans* (1916); trad. it. *Teoria del romanzo*, Newton Compton, Roma 1972, p. 74. Moretti specifica di avere lievemente modificato la traduzione.

distanza diventa dunque, paradossalmente, un modo privilegiato per indagare ciò di cui si va in cerca nell'analisi ravvicinata dei testi: la loro composizione formale, l'insieme di strategie retoriche e compositive a cui sono ancorate le motivazioni del loro successo (o insuccesso). E proprio partendo dall'assunto che «le forme sono l'astratto delle relazioni sociali», e che «l'analisi formale è, nella sua modesta maniera, un'analisi del potere»¹⁰, Moretti propone due modelli, due metafore molto suggestive riprese dalla storia della cultura: l'albero e l'onda:

L'albero descrive il passaggio dall'unità alla diversità: un albero, con molti rami: dall'indo-europeo a dozzine di altri linguaggi. L'onda è l'opposto: osserva l'unità, travolgendo un'iniziale diversità [...]. Gli alberi hanno bisogno di *discontinuità* geografica [...]; le onde non amano le barriere, e prosperano nella continuità geografica [...]. Gli alberi e i rami sono ciò a cui gli stati nazionali si aggrappano; le onde, ciò che fa il mercato¹¹.

Uno degli aspetti chiave dell'analisi di Moretti, oltre alla prospettiva straniante che propone, sta nel tentativo di spiegare la trasformazione delle forme letterarie ricorrendo a metafore proprie della teoria evuzionista. Le sue congetture vengono formulate a partire da ipotesi sistemiche che si rifanno al modello darwiniano, in cui il territorio della letteratura diventa un vero e proprio campo di forze, eterogeneo e frastagliato, dove sopravvive la forma più adatta a innestarsi date condizioni determinate. È un punto da tenere in considerazione: la connessione tra evuzionismo e forme letterarie è un aspetto di centrale importanza, uno dei punti di collegamento con il discorso sullo *storytelling* su cui torneremo a più riprese¹².

Abbiamo visto che Moretti assume come dato di fatto l'esistenza di un sistema unico e ineguale, che riflette in qualche modo quello economico di tipo capitalistico, e che diventa il punto di partenza della sua teorizzazione. Il percorso della letteratura, per rimanere nella metafora evuzionista, prevede esiti diversi per specie diverse, a seconda del loro posizionamento nello scacchiere globale. Nelle *Conjectures* Moretti corrobora questa ipotesi con un esempio, riprendendo uno scritto di Jameson:

Lasciate che faccia un esempio della congiunzione tra *distant reading* e *world literature* [...]. Qualche anno fa, nell'introduzione a *Origins of Modern Japanese Literature* di Kojin Karatani, Fredric Jameson notava che [...] 'il materiale crudo dell'esperienza sociale giapponese e i modelli formali astratti propri della costruzione del romanzo occidentale non possono essere tenuti insieme senza soluzione di continuità'; e a questo proposito si

¹⁰ F. Moretti, *Conjectures on World Literature*, cit., p. 59.

¹¹ Ivi, p. 60.

¹² Lo stesso Moretti individua nella sua formazione una motivazione determinante in questo senso: «Le ragioni lontane di questa scelta», scrive, «risalgono alla mia formazione marxista, che fu molto influenzata da Galvano Della Volpe, e comportava dunque (in teoria, se non proprio in pratica), un grande rispetto per il metodo delle scienze naturali». F. Moretti, *La letteratura vista da lontano*, cit., p. 4.

riferiva ad *Accomplices of Silence* di Masao Miyoshi, e a *Realism and Reality* di Meenakshi Mukherjee [...]. Ed è vero, questi libri ritornano piuttosto spesso al complesso ‘problema’ [...] scaturito dall’incontro tra forma occidentale e realtà giapponese o indiana. Ora, che la stessa configurazione dovesse verificarsi in culture così diverse come l’India e il Giappone era curioso; e diventò anche più curioso quando si rese conto che Roberto Schwarz aveva scoperto, in maniera indipendente, proprio lo stesso modello in Brasile¹³.

Troviamo in forma embrionale un’ipotesi che verrà rielaborata in un saggio di qualche anno successivo, *More Conjectures*, in cui Moretti riprende e tenta di rispondere ad alcune delle obiezioni sollevate da diversi studiosi dopo la pubblicazione delle sue prime congetture. Moretti aggiunge infatti un tassello al sistema, a cui inizialmente aveva solo accennato: l’esistenza di formazioni di compromesso, di territori intermedi che si collocano tra il centro e la periferia, zone particolarmente significative per rimarcare la disomogeneità (e i rapporti di forza) che si instaurano nel sistema della letteratura mondiale: le semiperiferie:

Riducendo il sistema letterario mondiale al centro e alla periferia, ho eliminato dalla fotografia l’area di transizione (la semiperiferia) dove le culture si muovono dentro e fuori dal centro; di conseguenza, ho anche sottostimato il fatto che in molte (e forse la maggior parte) delle istanze, l’egemonia materiale e intellettuale sono in effetti molto vicine, ma non proprio identiche¹⁴.

Un sistema letterario, dunque, descritto prendendo come spunto un sistema di tipo socioeconomico. Ma Moretti non è il primo ad affidarsi al linguaggio dell’economia per avanzare delle possibili spiegazioni sulla configurazione del sistema letterario in un’epoca caratterizzata da molteplici processi di «allargamento degli orizzonti e delle esperienze che spesso, con un termine di origine francese, sono chiamati di *mondializzazione*»¹⁵. Prima della pubblicazione di *Conjectures*, infatti, in un libro del 1999, Pascale Casanova elabora la propria complessa teoria sui rapporti di forza in quella che definisce una vera e propria lotta per la sopravvivenza tra le varie compagini del sistema letterario mondiale, ricorrendo proprio alla più esplicita delle metafore economiche. Riprendendo alcune considerazioni espresse da Valéry in un saggio del 1960, Casanova descrive il mondo letterario nei termini di una «borsa valori»¹⁶, di cui si propone di mettere in luce i differenziali e le aporie caratteristiche di un sistema la cui natura conflittuale rischia di venire occultata dall’uso di termini neutri e falsamente consolatori:

¹³ Ivi, pp. 49-50, corsivi miei.

¹⁴ F. Moretti, *More Conjectures*, in *Distant Reading*, cit., p. 114.

¹⁵ Giuliana Benvenuti, Remo Ceserani, *La letteratura nell’età globale*, il Mulino, Bologna 2012, p. 7.

¹⁶ Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, Seuil, Paris 1999, p. 25.

Questo modello di una Repubblica internazionale delle Lettere si oppone dunque alla rappresentazione pacificata del mondo, indicata comunemente con il nome di mondializzazione (o *globalizzazione*). La storia (come l'economia) della letteratura [...] è al contrario la storia di rivalità che hanno come posta in gioco la letteratura e che costituiscono – a forza di smentite, di manifesti, di colpi di forza, di rivoluzioni specifiche, di appropriazioni indebite, di movimenti letterari – la letteratura mondiale¹⁷.

Una borsa valori che, specifica Casanova, ha uno statuto particolare, e che segue logiche ben distinte da quelle della finanza: l'unità di misura di questo particolare tipo di mercato è infatti il valore letterario delle opere:

L'economia letteraria avrà dunque come luogo un «mercato» [...], vale a dire uno spazio dove circolerà e si scambierà il solo valore riconosciuto da tutti i partecipanti: il valore letterario¹⁸.

Casanova insiste sul fatto che il mercato letterario segue regole particolari, diverse da quelle del mercato finanziario. È un'idea ripresa in parte da Bourdieu, che, partendo dall'analisi dell'*Education sentimentale*, aveva elaborato una teoria dell'autonomia del campo letterario, inteso «come mondo a parte, sottoposto alle sue proprie leggi»¹⁹. L'analisi dell'opera di Flaubert, infatti, secondo Bourdieu permette di «situarsi alle origini di un mondo il cui funzionamento ci è diventato così familiare che le regolarità e le regole cui obbedisce ci sfuggono»²⁰; di conseguenza, ci aiuta a comprendere quel sistema di relazioni sociali ed economiche sottese al processo di subordinazione strutturale, la nuova forma di dominio che opprime artisti e scrittori a partire dal XIX secolo, che devono fare i conti con un sistema in cui «il rapporto fra produttori culturali e i dominanti non ha più nulla di ciò che ha potuto caratterizzarlo nei secoli precedenti»²¹.

Anche Moretti in realtà riconosce che il sistema economico e quello letterario non sono sovrapponibili, e le regole di funzionamento del mercato non possono essere applicate *tout-court* a quelle del sistema letterario mondiale. Tuttavia, in *More Conjectures* chiarisce che entrambi sono accomunati da un principio di disuguaglianza: se il sistema letterario «consente una qualche mobilità», questa è «una mobilità interna a un sistema ineguale, non alternativa ad esso»²². Il movimento si configura, tranne qualche eccezione, come uno spostamento dal centro

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ivi*, p. 27.

¹⁹ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art* (1992); trad. it. *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, il Saggiatore, Milano 2005, p. 103.

²⁰ *Ivi*, p. 104.

²¹ *Ibid.*

²² F. Moretti, *More Conjectures*, cit., p. 115.

verso la periferia. È questo il principale punto di divergenza tra i sistemi teorici di Casanova e Moretti; per dirla con Beecroft, «dove il modello di Casanova suggerisce l'autonomia del mercato letterario dalle sfere economica e politica, Moretti insisterebbe su una troppo facile equivalenza tra i due»²³.

A ben vedere, nonostante le differenze evidenziate da Beecroft, entrambi i saggi convergono, partendo da punti di vista differenti, verso una questione cruciale. La domanda che guida entrambe le indagini, infatti, potrebbe essere pressappoco questa: attraverso quali forme si possono classificare le opere nel sistema letterario mondiale? Quali sono i tratti distintivi di un romanzo (il genere privilegiato da Moretti nella sua analisi) che proviene “dal centro” rispetto a uno della periferia o della semiperiferia? Lo sguardo da lontano consentirebbe dunque di prendere consapevolezza in qualche modo delle costanti e delle variabili che caratterizzano, in un determinato momento storico, i rapporti tra le varie parti di un sistema sempre più esteso e variegato, che non può essere indagato se non a patto di rinunciare alla specificità dei singoli testi. È un'idea che aveva guidato Moretti già in precedenza, nelle sue indagini sulla letteratura europea. Prendere le distanze serve a delineare meglio i contorni, e a mettere in dialogo le creazioni artistiche con il contesto storico in cui si situano, individuando le ragioni del prevalere di determinate soluzioni formali rispetto ad altre. Ragioni che non vanno indagate in modo deterministico, ma che spesso sono il frutto di effetti congiunturali. Moretti porta a sostegno della propria tesi un esempio di primo piano, prelevato dal centro del sistema letterario tra la fine del XVIII e il XIX secolo: la grande stagione del realismo europeo:

Come l'economia, la letteratura aveva [...] approntato, a fine Settecento, la condizione necessaria al decollo: il cespuglio dei romanzi nazionali, ben noti gli uni agli altri, e dotati di infinite possibilità combinatorie. Ma [...] perché mai avvenne dunque il decollo? E perché mai le tradizioni nazionali, anziché proseguire ognuna per proprio conto, convergono tutte d'improvviso nel grande appuntamento del realismo europeo? Perché entra in gioco il caso, che offre al romanzo l'occasione giusta al momento giusto: la Rivoluzione francese. Ma non si pensi perciò ad un universo meccanico, dove la biglia della politica colpisce quella della letteratura, e le imprime il proprio effetto. Qui abbiamo a che fare con un sistema vivente, di stimolo e risposta: meglio ancora, con una politica che pone dei problemi, e una letteratura che tenta di risolverli. [...] La sfida dei tempi si configura così come una grande *change* di rinnovamento formale [...]. Il procedere enigmatico della nuova storia, per esempio, viene incanalato nelle tecniche della *suspense*, e risolto con l'istituzione retrospettiva di senso assicurata dal finale²⁴.

²³ Alexander Beecroft, *World Literature Without a Hyphen. Towards a Typology of Literary Systems*, in «New Left Review», n. 54, novembre - dicembre 2008, p. 91.

²⁴ F. Moretti, *La letteratura europea*, Einaudi, Torino 1993, pp. 18-19.

Una particolare tecnica letteraria, dunque, viene vista come risposta attiva a una determinata situazione storico sociale. Gli elementi tecnici della letteratura rimangono i veri protagonisti, nonostante la rinuncia dichiarata al *close reading*, al corpo a corpo con i singoli testi. «Ogni problema», scrive ancora Moretti, «stimola [...] una messa a punto tecnica, che retroagisce su di esso per risolverlo, o quanto meno per contenerlo»²⁵.

Abbiamo accennato al fatto che anche per Casanova, nella particolare borsa valori della letteratura, l'elemento chiave che segna la preminenza di un'opera rispetto all'altra ha a che vedere con la qualità formale. I procedimenti tecnici della letteratura, anche se non indagati in rapporto ai singoli testi, rimangono per entrambi il fattore distintivo determinante in un quadro di rapporti di forza diseguali. L'insistenza sulla costruzione formale delle opere è un punto da tenere in considerazione, specie se si chiamano in causa alcune delle più importanti critiche che le ipotesi di Moretti e Casanova hanno suscitato. Un primo paradosso emerge se si analizzano le posizioni di Prendergast, uno degli studiosi che ha evidenziato con maggiore lucidità i punti deboli di queste teorie. Il principale rimprovero che Prendergast rivolge a Casanova, infatti, oltre al fatto di avere interpretato in modo errato la concezione goethiana del mercato letterario, legittimando in questo modo su basi anacronistiche la propria idea della competitività nel sistema letterario mondiale, ha proprio a che fare con il fattore che Casanova assume come discriminante e indicatore del valore delle opere: la loro letterarietà. Rifacendosi a un saggio di Jakobson, Casanova tenta di definire un concetto più che mai sfuggente e controverso, che tuttavia costituisce uno dei cardini su cui poggia la sua analisi:

La lingua è una delle maggiori componenti del capitale letterario [...]. In ragione del prestigio dei testi scritti in alcuni linguaggi, ci sono, nell'universo letterario, dei linguaggi ritenuti più letterari di altri e deputati a incarnare la letteratura stessa [...]. Una grande letterarietà legata a una lingua presuppone una lunga tradizione che raffina, modifica, elargisce a ciascuna generazione letteraria la gamma di possibilità formali ed estetiche della lingua²⁶.

Le possibilità formali di una lingua diventano un vero e proprio certificato, prosegue Casanova, una garanzia di letterarietà. E aggiunge:

Questo valore specifico deve essere radicalmente distinto da quello che oggi gli analisti politici del «sistema linguistico mondiale» descrivono come gli indici di centralità di una lingua. Dipendente dalla storia della lingua, dalla nazione politica, nonché dalla letteratura e dallo spazio letterario, il patrimonio linguistico-letterario è legato

²⁵ Ivi, p. 19.

²⁶ P. Casanova, *La République mondiale des Lettres*, cit., pp. 32-33.

a un insieme di procedimenti tecnici elaborati nel corso della storia letteraria, di ricerche formali, di forme e di costruzioni poetiche o narrative, di dibattiti teorici e d'invenzioni stilistiche che arricchiscono la gamma delle possibilità letterarie²⁷.

I procedimenti linguistici e formali sono una garanzia di valore (oltre che di autonomia) delle opere letterarie, la motivazione primaria del prevalere di alcune lingue rispetto ad altre in quella che è una vera e propria battaglia per la sopravvivenza, oltre che per il prestigio, in cui i portatori delle istanze minoritarie hanno il proprio bel da fare per non soccombere. È questa, in estrema sintesi, l'ipotesi di Casanova. Ed è proprio da questo aspetto che muove Prendergast nella sua critica, quando scrive che «[Casanova] non fornisce alcuna guida su come dovrebbe essere questa specificità; non c'è *analisi* letteraria»²⁸.

Insomma, secondo Prendergast Casanova tradirebbe le premesse stesse della propria tesi, rinunciando a esplorare e a mostrare, attraverso il riscontro puntuale dell'analisi testuale, che cosa intende per quella marca specifica che definisce il valore delle opere nella letteratura mondiale, ovvero il letterario. Un concetto, tra l'altro, la cui definizione è più che mai complessa, e su cui critici e scrittori si sono arrovellati fornendo, anche a distanza di pochi anni, le risposte più diverse. Come ha fatto notare Lavagetto, è sufficiente, per esempio, «proporre il quesito a Charles Du Bos e a Jean-Paul Sartre per trovarsi di fronte a indicazioni contrapposte: nessuna possibilità di trovare un punto d'intesa e di far combaciare linee che si sovrappongono in un garbuglio indirimibile»²⁹.

D'altra parte, la rinuncia di Moretti a guardare le opere “da vicino”, e quella di Casanova (intenzionale o preterintenzionale che sia) all'analisi testuale rimproverata da Prendergast, non si può biasimare del tutto, specialmente se ci si rifà alla definizione di *world literature* proposta da David Damrosch in un famoso libro sull'argomento:

La mia convinzione è che la letteratura mondiale non sia un canone infinito e inafferrabile di opere, ma piuttosto un modo di circolazione e di lettura, un modo che è applicabile sia a opere individuali sia a corpi di materiale, disponibile alla stessa maniera per la lettura di classici riconosciuti e di nuove scoperte [...]. Un'opera entra nella letteratura mondiale attraverso un duplice processo: prima di tutto, venendo letta *come* letteratura; secondo, circolando in un mondo più ampio, oltre il suo punto d'origine linguistico e culturale. Una data opera può entrare a far parte della letteratura mondiale e poi uscirne di nuovo, se si sposta oltre la soglia seguendo uno degli assi, quello letterario o quello mondiale³⁰.

²⁷ Ivi, p. 33.

²⁸ C. Prendergast, *The World Republic of Letters*, in Id. (a cura di), *Debating World Literature*, cit., p. 22.

²⁹ M. Lavagetto, *Lavorare con piccoli indizi*, Bollati Boringhieri, Torino 2003, p. 48.

³⁰ David Damrosch, *What is World Literature?*, Princeton University Press, Princeton and Oxford 2003, pp. 5-6.

Conciliare l'analisi di classici riconosciuti e nuove scoperte, in un sistema editoriale come quello contemporaneo, è un'impresa titanica. Se poi si allargano i confini del dibattito e il bacino d'utenza diventa la letteratura prodotta e diffusa a livello mondiale, risulta più che mai necessario stabilire un criterio mediante il quale selezionare le opere. A sua volta, Damrosch chiama in causa lo stesso principio di Casanova, quando, nel definire l'approccio alla *world literature* come metodo di conoscenza piuttosto che come parametro su cui valutare singoli testi, auspica che le opere vengano lette anzitutto come letteratura. Ma Damrosch sembra, allo stesso tempo, in linea con Prendergast, quando, nell'avanzare le proprie obiezioni alla visione di Moretti, si chiede come fare fronte alla perdita essenziale che a suo avviso è data dalla rinuncia a «leggere il testo nelle sue molteplici relazioni con l'esperienza vissuta, nelle scelte formali, nella tessitura verbale, nelle tecniche di scrittura che lo caratterizzano»³¹. Il paradosso sembra insolubile: come si può parlare di letteratura rinunciando in partenza alla specificità dei testi? E come si può affrontare un orizzonte come quello della letteratura mondiale pretendendo di leggere un numero di testi sempre più ampio, scritti in una varietà enorme di lingue? Senza contare che il concetto di letterario è qualcosa di estremamente poroso e inafferrabile, i cui confini sono più che mai labili e suscettibili di negoziazioni continue. Come ha scritto sempre Lavagetto,

il letterario si configura come una particolare provincia, retta da leggi specifiche con frontiere non rigide che possono essere sfondate dalla pressione delle province limitrofe: non c'è niente che le garantisca. Nessuna interdizione può scongiurare in maniera definitiva i rischi di una clandestina metamorfosi delle parole³².

In ogni caso, il problema metodologico rimane aperto e, come si è visto sinteticamente, implica questioni di ampia portata, che riguardano lo statuto della comparatistica nell'epoca della letteratura globale³³. Si potrebbe suddividere approssimativamente il campo in due macroaree, sospendendo per un attimo la peculiarità delle singole posizioni. Da una parte troviamo le considerazioni di studiosi come Prendergast e Damrosch, che appaiono senza dubbio legittime: qualunque discorso sulla letteratura non può prescindere da un solido ancoraggio alla specificità dei testi. Dall'altra, Casanova e Moretti hanno il merito di proporre

³¹ G. Benvenuti, R. Ceserani, *La letteratura nell'età globale*, cit., p. 128.

³² M. Lavagetto, *Lavorare con piccoli indizi*, cit., p. 69.

³³ Sui concetti di *world* e *global* nel dibattito sulla letteratura mondiale, cfr. F. Pennacchio, *Il romanzo global*, cit., pp. 13-54. Per il dibattito italiano, rimandiamo di nuovo allo studio di Benvenuti e Ceserani, *La letteratura nell'età globale*, cit.

un approccio più efficace nell'evidenziare la disomogeneità del territorio letterario. Un approccio che allo stesso tempo, com'è stato notato, comporta tuttavia il rischio di un grado di arbitrio anche elevato, se non addirittura implicazioni di tipo positivistico³⁴, proprio perché rinuncia in larga misura alla controprova dei testi. Moretti, in realtà, propone una soluzione a questo problema, auspicando una sorta di collaborazione tra studiosi di *world literature* ed esperti di letterature nazionali. La sua posizione è ben sintetizzata da Benvenuti e Ceserani:

Porre in evidenza il piano della concorrenza sul mercato globale, della lotta tra le nazioni e delle strategie per la conquista della consacrazione, così come studiare le avventure globali della forma romanzo sono operazioni non soltanto legittime, ma senz'altro utili, che restano tuttavia «esterne» al testo. Per ovviare a questo inconveniente, Moretti si richiama alla cooperazione internazionale degli studiosi di «world literature» con quelli delle letterature nazionali o di area. Così come non possiamo conoscere tutte le lingue del mondo, non possiamo avere un'idea di tutte le letterature del mondo [...], quindi [...] dobbiamo fidarci di altri studiosi, degli esperti delle singole letterature, e ragionare a partire dal loro lavoro preparatorio³⁵.

Il panorama è complesso, e in questo quadro qualunque scelta comporta inevitabilmente un posizionamento e la possibilità di essere legittimamente contestata e riformulata. Forse vale la pena raccogliere il suggerimento di chi, davanti a domande di questa portata (che cos'è la letteratura? In base a quali criteri definiamo il letterario? Su quali opere concentrare l'attenzione in un contesto di diffusione e ricezione globale della letteratura?) suggerisce di dare «risposte diverse e “sitate”»³⁶, cercando, più che di individuare principi validi universalmente e necessariamente unificanti, di non farsi sfuggire la pluralità e anche la contraddittorietà del quadro. Per cercare di capire meglio, allora, vale la pena fare un passo di lato.

2. I sintomi della crisi

Il dibattito sulla *world literature* e i molteplici tentativi, diversi e spesso in contrasto reciproco, di fare il punto, sono calati in un contesto culturale preciso. La necessità, avvertita da diversi studiosi, di interrogarsi sullo statuto della critica letteraria e sulle condizioni alle quali è possibile esercitarla risente di un'estensione del campo di indagine mai registrata in precedenza. Ricorrendo a una metafora molto nota di Calvino, ci si trova a constatare che «la

³⁴ Cfr. Maurizio Ascari, *The Dangers of Distant Reading: Reassessing Moretti's Approach to Literary Genres*, in «Genres», vol. 47, n. 1, primavera 2014, pp. 1-20. La critica rivolta a Moretti si basa soprattutto su alcune ipotesi avanzate a proposito della *crime fiction*, che per Ascari sottendono il rischio di una posizione autoconvalidante e dai tratti positivistici.

³⁵ G. Benvenuti, R. Ceserani, *La letteratura nell'età globale*, cit., p. 128.

³⁶ Ivi, p.

biblioteca del conte Monaldo è esplosa»³⁷, per lasciare posto a qualcosa di molto più complesso, ma soprattutto di molto più incerto e provvisorio:

Alla biblioteca del conte Monaldo subentra una labirintica Biblioteca di Babele, [...] emblema della concezione del sapere nel mondo contemporaneo. E quello che era un sistema enciclopedico circoscritto, gerarchico, tendenzialmente verticale, in cui autorità e valore crescevano man mano che si retrocedeva verso l'«alto», cioè i classici e gli antichi, diventa appunto un labirinto, una nebulosa in continua e indefinita espansione, un luogo senza centro che si ramifica nelle infinite connessioni dell'informazione globale³⁸.

È un processo che investe anche lo statuto della critica; le frontiere del letterario, di cui Lavagetto rilevava la mancanza di rigidità, sono state definitivamente abbattute, e «l'opera dei comparatisti, che difendono la capacità critica della loro disciplina, è assediata da un'agguerrita richiesta di rifondazione radicale dei saperi che vede nella nascita dei *Cultural Studies*, dei *Translation Studies*, dei *Post-colonial Studies*, dei *Migration Studies* il sorgere di un'istanza critica delle forme di conoscenza nell'ambito dei saperi umanistici, delle *humanities*»³⁹.

Non è un caso che Benvenuti e Ceserani, nel descrivere il panorama sfaccettato e interdisciplinare che si è delineato nell'ambito degli studi letterari negli ultimi decenni, ricorrano a una metafora militare, quella della cittadella sotto assedio. Al di là del loro posizionamento, l'immagine è sintomatica ed esemplifica con notevole immediatezza una serie di prese di posizione che hanno caratterizzato (e continuano a caratterizzare) il dibattito intorno allo statuto della letteratura e della critica letteraria. Accanto agli interrogativi di chi si chiede quale sia la strategia migliore per rapportarsi al vertiginoso moltiplicarsi di testi, contributi artistici e prospettive culturali, e si domanda come scegliere di volta in volta su cosa concentrare la propria attenzione nella galassia in continua espansione della letteratura globale, imperversa un altro dibattito, certo non meno acceso e ricco di contributi: quello sulla crisi della critica, e degli studi letterari in generale. D'altra parte, ci ricorda di nuovo Lavagetto, «non è certo la prima volta che simili preoccupazioni hanno preso forma: si ripresentano ciclicamente, sia pure con periodi irregolari, al punto che, in questo territorio delle scienze umane [...], la crisi può apparire di natura endemica»⁴⁰. Infatti, venuto meno «un programma critico [...] che mirava alla fondazione di una scienza “forte” della letteratura», ci si trova a constatare che «la critica appare così da un lato depauperata di certezze e di paradigmi, dall'altro restituita alle modalità

³⁷ Italo Calvino, *Perché leggere i classici* (1981), in Id., *Saggi 1945-1985* (1995), a cura di Mario Barenghi, Mondadori, Milano 2007, vol. II., p. 1823.

³⁸ Federico Bertoni, *Letteratura. Teorie, metodi, strumenti*, Carocci, Roma 2018, p. 20.

³⁹ G. Benvenuti, R. Ceserani, *La letteratura nell'età globale*, cit., p. 124.

⁴⁰ M. Lavagetto (a cura di), Introduzione a *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso*, cit., p. XI.

e ai limiti di una scienza eminentemente *dialogica*: con i rischi, i dubbi, le avventure, le approssimazioni e le strategie che le sono proprie»⁴¹.

Il dibattito sulla letteratura mondiale, in qualche modo, entra in contatto, rilanciandolo, con il discorso ciclico sulla crisi degli studi letterari, come si evince dalle prese di posizione più significative. C'è chi, come Gayatri Spivak, in questo contesto si fa portavoce di un'idea radicale. Nel 2003 (lo stesso anno in cui Damrosch avanzava le proprie ipotesi sulla *world literature*) la studiosa dava alle stampe un libro dal titolo emblematico, *Death of a Discipline*. In realtà, al di là delle risonanze apocalittiche, Spivak si interroga su come superare l'*impasse* in cui sembra essersi impantanata la comparatistica, prendendo le distanze al contempo sia da alcuni esiti dei *Cultural Studies*, sia dalla rinuncia all'analisi ravvicinata dei testi. La studiosa chiarisce il proprio intento nel primo dei tre capitoli in cui è organizzato il suo libro, significativamente intitolato "Crossing borders". Il monito è quello a non rimanere invischiati nell'egemonia (linguistica e politica) occidentale e in particolare statunitense, ma contemporaneamente a non rinunciare alla prerogativa della comparatistica, ovvero la lettura ravvicinata dei testi in lingua originale. Spivak scrive:

Lavorerei per integrare la tradizionale sofisticazione linguistica delle letterature comparate con gli Area Studies (e la storia, l'antropologia, la teoria politica, la sociologia) [...]. Nel campo della letteratura, abbiamo bisogno di spostarci dall'anglofonia, la lusofonia, la teutofonia, la francofonia eccetera. Dobbiamo considerare i linguaggi dell'emisfero sud come mezzi culturali attivi [...]. Il mio è un invito a un tipo di esercizio linguistico che dischiuderebbe l'irriducibile statuto ibrido di tutti i linguaggi⁴².

L'idea di apertura, di attraversamento dei confini (già presente in Said), senza rinunciare allo stesso tempo al confronto con i testi e con la molteplicità linguistica che si riscontra nella letteratura mondiale, è alla base dell'impresa proposta da Spivak. Per la studiosa è infatti necessario «spogliarsi degli abiti elitari e compiere un atto simile alla *paideia*, cioè rifiutare un'idea statica e identitaria della cultura»⁴³ che la stessa Spivak riscontra in alcuni approcci *cultural*.

Ma quello che forse è più rilevante è l'affiorare di un presagio sintomatico, una sorta di disagio avvertito da molti. Parallelamente all'ampliarsi del dibattito culturale e all'emergere di nuove prospettive, infatti, si moltiplicano le prese di posizione sullo stato di salute della letteratura e sulle condizioni della critica, come se il processo di mondializzazione della

⁴¹ Ivi, pp. XI-XII.

⁴² Gayatri Chakravorty Spivak, *Death of a Discipline*, Columbia University Press, New York 2003, p. 9.

⁴³ G. Benvenuti, R. Ceserani, *La letteratura nell'età globale*, cit., p. 132.

letteratura rappresentasse automaticamente una minaccia per qualcosa di fondamentale. Non è un caso che, nel contesto italiano, uno dei primi a essersi espresso in proposito, Cesare Segre, abbia sottolineato la coincidenza tra lo sgretolarsi di un metodo critico “forte” e la nascita di quella che ha definito una «malattia ancora mal nota»⁴⁴. Il rischio denunciato da Segre è quello di un divorzio definitivo dai testi, intesi come creazioni estetiche dotate di una propria particolare (e irrinunciabile) specificità, che va ricercata prima di tutto nella loro fattura:

Fra le necessità più urgenti della critica, va posta quella di far riferimento a un'estetica. Esaminare com'è fatta, in tutti i sensi, un'opera letteraria, dev'essere operazione iniziale e imprescindibile di un'analisi che punta verso un altro problema: come agisce l'opera sul lettore, e quali criteri egli può usare per rendersi conto di questa azione⁴⁵?

La rivendicazione di Segre, che, mentre denuncia la crisi in cui a suo avviso la critica è incappata dopo la stagione strutturalista, cerca di fare il punto sulla situazione della teoria letteraria raccontandone gli snodi fondamentali nel corso del Novecento, intercetta anche un altro punto di particolare interesse, su cui torneremo a più riprese: quello della ricerca del senso, del significato profondo che si nasconde nell'opera letteraria e che, a ben vedere, è un nodo cruciale nel dibattito sul perché della letteratura e degli studi umanistici nell'età globale. Tra le varie conseguenze dell'allontanamento dal testo, sostiene Segre, vi è la rinuncia più o meno intenzionale alla ricerca di un significato per addentrarsi nel territorio, più problematico e aleatorio, del senso. «Lo spazio del senso – prosegue – è davvero libero a qualunque acrobazia, se non lo si riferisce al testo, di cui il senso è una specie di quintessenza non solo difficilmente formalizzabile, ma perfino difficilmente dimostrabile»⁴⁶.

Il rischio individuato da Segre in realtà non è troppo dissimile da quello messo in luce da Djelal Kadir all'inizio degli anni Zero nel contesto americano, riassumibile nella formula del “whatever”, che indica una progressiva standardizzazione e diluizione dei metodi critici legata alla mancanza di un fondamento teorico solido, che si riflette sugli studi letterari (e sulla comparatistica in particolare). In un articolo dal taglio ironico, in cui contesta una tendenza all'indifferenziazione particolarmente evidente negli Stati Uniti in quella che chiama l'epoca de terrore, Kadir scrive:

⁴⁴ Cesare Segre, *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?*, Einaudi, Torino 1993, p. 3.

⁴⁵ Ivi, p. 18.

⁴⁶ Ivi, p. 9.

Leggiamo, viviamo nell'illusione di leggere dalla e nella distanza dei nostri margini di sicurezza; facciamo congetture e coniughiamo a nostro vantaggio e secondo la nostra convenienza. "Whatever", quindi, apparirebbe come il salvaschermo del nostro momento culturale, della nostra epoca di letteratura comparata, delle nostre prassi come comparatisti nella metropoli globale, sotto la coperta sicura di una sorveglianza ubiqua⁴⁷.

Davanti al "whatever" di cui parla Kadir, le reazioni sono plurime e ancora una volta antitetiche. Harold Bloom, ad esempio, rivendica con intransigenza il primato culturale di una certa letteratura, colonna portante del canone occidentale, l'ultimo pilastro a cui aggrapparsi e garanzia di una primogenitura che non può essere condivisa con nessun'altra disciplina. Bloom, che sostiene con decisione la preminenza dell'estetica e dello stile, propone una visione fortemente elitaria e conservatrice. L'occidente letterario si configura come una vera e propria arena, caratterizzata da un rapporto ambivalente con la tradizione, fatto al contempo di emancipazione e dipendenza, da cui secondo Bloom emergono gli scrittori dei classici imprescindibili, destinati a ritagliarsi il proprio posto nell'olimpico della grande letteratura. «La tradizione», scrive, «non è soltanto un retaggio o un processo di benevola trasmissione: è anche un conflitto tra genio passato e attuale aspirazione, il cui premio è la sopravvivenza letteraria, ovvero l'inclusione nel Canone»⁴⁸. La posizione di Bloom deriva da un sentimento di forte antagonismo verso qualunque tentativo di ridiscutere il canone in nome di una prospettiva pluralistica, che percepisce come minacciosa perché comporterebbe il definitivo abbandono degli autori della grande tradizione: «Dal punto di vista pragmatico», prosegue, «la "dilatazione del canone" ha significato la distruzione del canone»⁴⁹.

A ben vedere, tuttavia, l'allargamento di cui parla Bloom non ha coinciso necessariamente con l'abbandono dei "grandi libri" della letteratura occidentale. Come ha notato Damrosch in un saggio del 2004, se è vero che «le maggiori antologie oggi [...] presentano qualcosa come cinquecento autori nelle loro pagine, spesso includendo dozzine di nazionalità diverse», tuttavia la nostra epoca è «postcanonica allo stesso modo in cui è postindustriale»⁵⁰: non ha reciso completamente il rapporto con il passato schiacciandosi sull'orizzontalità del contemporaneo, ma cerca di misurarsi con un contesto profondamente mutato, ampliando il proprio raggio d'azione senza rinunciare al dialogo con i testi canonici:

⁴⁷ Djelal Kadir, *Comparative Literature in an Age of Terrorism*, in Haun Saussy (a cura di), *Comparative Literature in an Age of Globalization*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 2006, p. 69.

⁴⁸ Harold Bloom, *The Western Canon. The Books of the Ages* (1994); trad. it. *Il canone occidentale*, Bompiani, Milano 2000, p. 7.

⁴⁹ Ivi, p. 6.

⁵⁰ D. Damrosch, *World Literature in a Postcanonical, Hypercanonical Age*, in Haun Saussy (a cura di), *Comparative Literature in an Age of Globalization*, cit., p. 44.

Il numero di ore in un giorno e il numero di settimane in un semestre non si sono espanse insieme al canone della letteratura mondiale, eppure stiamo indubbiamente leggendo ogni sorta di opera che va oltre la soglia dei vecchi “capolavori occidentali”. Dobbiamo leggerli al posto di *qualcosa*. Da qui, il frequente assunto, spesso da parte di chi attacca questa recente espansione, che stiamo abbandonando Shakespeare per Toni Morrison. Ma non è così⁵¹.

La considerazione di Damrosch, volutamente provocatoria, evidenzia un punto importante. Anche se nel contesto della letteratura mondiale inevitabilmente vengono rivisti i parametri in base a cui definire quali autori e quali opere leggere, sembra che i classici godano comunque di ottima salute, e che non rischino in alcun modo di scivolare nell’oblio. Piuttosto, la fase attuale comporterebbe la transizione da un modello duplice a uno triplice, che comprende «un *ipercanone*, un *controcanone* e un *canone in ombra* [*shadow canon*]⁵². L’obiezione di Damrosch a chi, come Bloom, lamenta il definitivo abbandono dei monumenti della letteratura occidentale, prende le mosse da una ricerca condotta da alcuni studiosi sull’*MLA Bibliography*, incentrata sui cosiddetti “Big Six” della poesia romantica inglese. Le statistiche rivelerebbero una «impressionante continuità nell’attenzione critica rivolta a tutti e sei i “Big Six”⁵³. In altre parole, l’estensione del numero di autori e libri letti e pubblicati non coinciderebbe automaticamente con un abbandono dei testi considerati canonici, secondo un meccanismo che ricorda da vicino il funzionamento del libero mercato, in cui «i più ricchi tra i ricchi diventano ancora più ricchi»⁵⁴. Quella che auspica Damrosch, in ultima istanza, è una soluzione di compromesso, una felice combinazione tra grandi classici e opere di scrittori dell’età globale, insieme alla riscoperta di una moltitudine di testi che si nasconde ancora, per usare la sua stessa espressione, nell’ombra. La sfida, in altre parole, più che a instaurare un nuovo canone di autori dell’età globale è quella di cercare di giustapporre e mettere a confronto, diacronicamente o sincronicamente, scrittori dell’*hypercanon*, del *counterocanon*, e dello *shadow canon*.

Ancora una volta, le posizioni divergenti che emergono si fanno spie della complessità del contesto e della non omogeneità che caratterizza il dibattito contemporaneo sullo statuto della letteratura e della critica. Da una parte, vi sono le istanze difensive degli ultimi paladini della cultura umanistica, come Bloom (o lo Steiner di *Real Presences*), autori di appassionante rivendicazioni della necessità di salvaguardare una tradizione che, dopo l’esplosione della

⁵¹ Ivi, p. 45.

⁵² *Ibid.*

⁵³ Ivi, p. 46.

⁵⁴ *Ibid.*

biblioteca di Monaldo, rischierebbe di andare irrimediabilmente perduta. Dall'altra, gli schieramenti di chi vede nel processo di mondializzazione e nel crollo del "vecchio mondo" l'alba di una nuova, liberatoria stagione per gli studi letterari (o per le *humanities*, parola chiave dell'età globale). Come ha scritto Calabrese, «a lungo si sono confrontati due partiti: quello nuovista che inneggiava all'ingresso dei barbari nel vecchio Tempio della Letteratura, e quello conservatore, filomodernista ed elitario che si proponeva come custode dei valori della Parola e della Forma»⁵⁵. Davanti all'ampliarsi delle prospettive e dei confini, poi, vi è chi prova a elaborare nuove strategie per potersi rapportare a un sapere in continua espansione, evidenziando (come nel caso di Casanova e Moretti) le ragioni che porterebbero determinate opere, scritte in particolari contesti storici e geografici, a imporsi rispetto ad altre.

Ma vi è anche un altro sintomo, a cui accennavamo in precedenza, che vale la pena inquadrare più da vicino: mentre i confini del mondo letterario si espandono e la prospettiva da cui si guardano i fenomeni diventa globale, emerge la sensazione di fondo che qualcosa vada perduto, siano essi i pilastri della cultura umanistica o una moltitudine di voci nascoste, che faticosamente lottano per ritagliarsi il proprio spazio. Mentre il dibattito assume proporzioni mondiali e globali, segno, almeno in apparenza, della vitalità e dell'espansione ipertrofica della letteratura, il sapere umanistico, dicono alcuni, viene progressivamente marginalizzato e svalutato, con esiti nefasti a livello collettivo.

3. Due prospettive sul sapere umanistico

«Il critico norvegese che ha scritto il saggio, ottimo, sulla narrativa contemporanea per *Il romanzo*», scrive Moretti nell'introduzione alla *Letteratura vista da lontano*, «ha lasciato qualche mese fa la sua cattedra di letteratura, ed è andato a lavorare in un centro studi sui videogiochi. E io penso che abbia fatto bene»⁵⁶. L'affermazione è senza dubbio sintomatica, ed evidenzia in estrema sintesi un punto cruciale, intorno a cui sono ruotate le nostre considerazioni: il poderoso mutamento, in termini di prospettive, paradigmi e gerarchie, che investe la letteratura e il dibattito critico tra la fine del Novecento e l'inizio del nuovo millennio. Un contesto reso naturalmente ancora più complesso dal mondo del web, con il proliferare di strumenti, mezzi e possibilità che caratterizzano l'Era elettrica. Se il moltiplicarsi delle ipotesi critiche intorno alla letteratura mondiale diventa uno dei segnali più evidenti della complessità del dibattito, gli appelli di chi cerca di difendere strenuamente un sapere che sta attraversando

⁵⁵ Stefano Calabrese (a cura di), *Narrare al tempo della globalizzazione*, Carocci, Roma 2016, p. 9.

⁵⁶ F. Moretti, *La letteratura vista da lontano*, cit., p. 4.

una irreversibile fase di mutazione non sono meno significativi. Ancora una volta, è possibile evidenziare alcuni sintomi, manifestazioni di processi più ampi, indizi che consentono di illuminare almeno in parte i retroscena e le molteplici implicazioni di quel fenomeno conosciuto come *narrative turn*, di cui parleremo ampiamente nel prossimo capitolo.

L'affermazione di Moretti, in particolare, sottolinea un dato di fatto, ovvero il progressivo ridimensionamento del ruolo della letteratura nella costruzione di un'identità collettiva e condivisa. In fondo, come ha scritto Federico Bertoni, ormai «non c'è bisogno di alcun gesto iconoclasta per detronizzare la letteratura o sovvertire una gerarchia “letterariocentrica”»⁵⁷. In un contesto in cui sembra ormai consolidato il processo di marginalizzazione della letteratura nel sistema dei saperi, tuttavia, esistono spinte che vanno in direzione opposta. Vi sono infatti fenomeni che denotano un notevole interesse intorno a un sapere che a molti sembra ormai definitivamente messo al bando, e «dimostrano come la letteratura sia molto più *trendy* di quanto si pensi abitualmente: le scuole di scrittura creativa, i romanzi sfornati da personaggi “famosi” [...], gli “eventi” pubblici che implicano logiche di marketing, spettacolarizzazione e gestione accorta dei media vecchi e nuovi - saloni del libro, festival di letteratura, presentazioni, premi letterari, monologhi televisivi»⁵⁸ sono solo alcuni dei molti segnali in questo senso. È all'interno di questo quadro contraddittorio che le prese di posizione di alcuni studiosi assumono un valore emblematico; Martha Nussbaum e Tzvetan Todorov, ad esempio, pur muovendo da prospettive diverse sono giunti a conclusioni per certi versi analoghe, avvertendo la necessità di ribadire con urgenza il valore irrinunciabile del sapere umanistico per la salute delle democrazie occidentali.

Nell'ultima pagina di *Not for Profit*, al termine di un capitolo emblematicamente intitolato “L'istruzione democratica alle corde”, Nussbaum scrive:

Se l'autentico scontro di civiltà è, come io credo, uno scontro interno all'anima di ciascuno di noi, dove grettezza e narcisismo si misurano contro rispetto e amore, tutte le società contemporanee sono destinate a perdere a breve la battaglia, se continueranno ad alimentare le forze che inevitabilmente portano alla violenza e alla disumanità e se negheranno appoggio alle forze che educano alla cultura del rispetto e dell'uguaglianza. Se non insistiamo sul valore fondamentale delle lettere e delle arti, queste saranno accantonate, perché non producono denaro. Ma esse servono a qualcosa di ben più prezioso, servono cioè a costruire un mondo degno di essere vissuto, con persone che siano in grado di vedere gli altri esseri umani come persone a tutto tondo, con pensieri e sentimenti

⁵⁷ F. Bertoni, *Letteratura*, cit., p. 20.

⁵⁸ Ivi, p. 16.

propri che meritano rispetto e considerazione, e con nazioni che siano in grado di vincere la paura e il sospetto a favore del confronto simpatetico e improntato alla ragione⁵⁹.

Se si vuole costruire un mondo degno di essere vissuto, dice in sostanza Nussbaum, un mondo che ponga al centro la condivisione, l'empatia e il reciproco rispetto, non si può fare a meno della letteratura e delle arti. Il sottotitolo di questa appassionata denuncia della progressiva sottomissione della cultura umanistica alle logiche del profitto non lascia dubbi. Nussbaum parte da due *case studies* specifici, gli Stati Uniti e l'India, per poi muoversi in una prospettiva globale e ribadire con forza che le democrazie hanno bisogno degli studi umanistici, e soprattutto di quell'insieme di strumenti che questo particolare tipo di educazione porta ad acquisire. Creatività, flessibilità, innovazione, parole chiave della contemporaneità, secondo la studiosa sono competenze imprescindibili per chi sostiene un ideale di società libera e democratica, e possono essere veicolate soltanto attraverso la riabilitazione di un sapere frettolosamente marginalizzato e che nelle agende politiche è destinato sempre più di frequente alla voce dei tagli.

Anche un critico come Todorov, da parte sua, nei primi anni Duemila ha avvertito la necessità di denunciare le condizioni in cui versa la letteratura, tenuta sotto scacco dalla minaccia sempre più incombente di un sapere tecnicizzante, in nome del quale si rischierebbe di recidere qualunque possibilità di conoscenza di sé e degli altri:

Siamo tutti figli di ciò che ci donano gli altri: in primo luogo i nostri genitori e poi quelli che ci stanno accanto; la letteratura apre all'infinito questa possibilità d'interazione con gli altri e ci arricchisce, perciò, infinitamente. Ci procura sensazioni insostituibili, tali per cui il mondo reale diventa più ricco di significato e più bello. Al di là dell'essere un semplice piacere, una distrazione riservata alle persone colte, la letteratura permette a ciascuno di rispondere meglio alla propria vocazione di essere umano⁶⁰.

La posta in gioco in entrambe le posizioni è notevole. Difendere l'importanza degli studi umanistici significa salvaguardare un sapere fondativo, una via insostituibile per la comprensione reciproca. Nel mirino di Todorov, che ha ricoperto dal 1994 al 2004 il ruolo di membro del *Conseil national des programmes*, c'è soprattutto la modalità di insegnamento della letteratura nelle scuole francesi, incentrata su programmi che, parafrasando il titolo di uno

⁵⁹ Martha C. Nussbaum, *Not for Profit. Why Democracy Needs the Humanities* (2010); trad. it. *Non per profitto. Perché le democrazie hanno bisogno della cultura umanistica*, il Mulino, Bologna 2011, p. 154.

⁶⁰ Tzvetan Todorov, *La littérature en péril* (2007); trad. it. *La letteratura in pericolo*, Garzanti, Milano 2008, p. 17.

dei capitoli del saggio, stanno impoverendo e riducendo all'assurdo un sapere cruciale per la comprensione di se stessi. Todorov lo ribadisce con fermezza:

La conoscenza della letteratura non è fine a se stessa, ma rappresenta una delle vie maestre che conducono alla realizzazione di ciascuno. Il cammino che ha intrapreso oggi l'insegnamento letterario, voltando le spalle a questo orizzonte [...], rischia infatti di condurci in un vicolo cieco – per non parlare del fatto che difficilmente farà innamorare della letteratura⁶¹.

Alla base delle denunce dei due studiosi c'è un assunto di fondo: la percezione di un pericolo, il sentore di una catastrofe ormai incombente. L'incipit del saggio di Nussbaum è emblematico: la vera minaccia che aleggia sulle società democratiche contemporanee è l'imperversare di una crisi, ancora più temibile e insidiosa di quella economica, perché silenziosa, se non addirittura fantasmatica:

Ci troviamo nel bel mezzo di una crisi di proporzioni inedite e di portata globale. Non mi riferisco alla crisi economica mondiale che è iniziata nel 2008. In quel caso, almeno, tutti si sono resi conto della crisi in atto, e molti governanti nel mondo si sono dati freneticamente da fare per trovare delle soluzioni [...]. Mi riferisco invece a una crisi che passa inosservata, che lavora in silenzio, come un cancro; una crisi destinata ad essere, in prospettiva, ben più dannosa per il futuro della democrazia: la crisi mondiale dell'istruzione⁶².

Un altro aspetto di centrale importanza che emerge da queste analisi è il fatto che la crisi del sapere umanistico coinciderebbe con una progressiva perdita del senso dell'esperienza, mettendo a repentaglio la possibilità di instaurare connessioni empatiche, di rapportarsi in modo fecondo con l'alterità. In opposizione rispetto a una concezione utilitaristica dell'esperienza, incentrata sostanzialmente su rapporti di tipo economico, Nussbaum sostiene l'importanza della «terza competenza del cittadino», dopo la logica e il sapere fattuale, ovvero di «ciò che chiamiamo immaginazione narrativa», intesa come «capacità di pensarsi nei panni di un'altra persona, di essere un lettore intelligente della sua storia, di comprenderne le emozioni, le aspettative e i desideri»⁶³. La capacità di immedesimazione, nella visione della studiosa, deve essere incoraggiata in quanto «parte essenziale delle migliori concezioni di educazione alla democrazia, sia nei paesi occidentali sia in quelli orientali»⁶⁴. Da qui, la necessità di non rinunciare all'educazione artistica e letteraria:

⁶¹ Ivi, p. 25.

⁶² M.C. Nussbaum, *Non per profitto*, cit., p. 21.

⁶³ Ivi, p. 111.

⁶⁴ *Ibid.*

Le scuole devono assegnare un posto di rilievo nel programma di studio alle materie umanistiche [...], coltivando una formazione di tipo partecipativo che attivi e perfezioni la capacità di vedere il mondo attraverso gli occhi di un'altra persona⁶⁵.

Ora, uno dei sintomi più interessanti che emergono da questa vibrante denuncia del progressivo abbandono degli studi letterari è il fatto che ne viene ribadita con sicurezza la necessità come *conditio sine qua non* delle istituzioni democratiche. Nel momento in cui, come abbiamo visto, si alimenta il dibattito intorno alla crisi della letteratura e della critica, si afferma con vigore il bisogno dell'educazione umanistica in quanto strumento le cui conseguenze benefiche si riflettono sulla società civile. Ma nelle analisi di Nussbaum e Todorov viene fatto un passo ulteriore; la letteratura, ci dicono, non ha effetti benefici (o, viceversa, il suo abbandono ha effetti nefasti) solo a livello collettivo, ma è in grado di veicolare proprietà terapeutiche di cui possono godere i singoli individui. Non è affatto un caso che entrambi i saggi convergano sulla vicenda di John Stuart Mill, che nella propria autobiografia racconta della profonda depressione che lo ha colpito quando aveva vent'anni, e da cui guarisce anche grazie alla terza competenza di cui parla Nussbaum, ovvero grazie all'incontro con la poesia, e in particolare con i versi di Wordsworth. Todorov si esprime così in proposito:

Non ho conosciuto le angosce della depressione descritte da John Stuart Mill, eppure non posso fare a meno delle parole dei poeti, dei racconti dei romanzieri. Mi consentono di esprimere i sentimenti che provo, di mettere ordine nel fiume degli avvenimenti insignificanti che costituiscono la mia vita⁶⁶.

La letteratura, prosegue Todorov, ha il compito fondamentale di ricomporre e conferire senso a esperienze frammentarie, caotiche e contraddittorie, individuando un filo conduttore che ha il potere di imprimere una direzione e una coerenza al vivere quotidiano:

La letteratura può molto. Può tenderci la mano quando siamo profondamente depressi, condurci verso gli esseri umani che ci circondano, farci comprendere meglio il mondo e aiutarci a vivere. Non vuole essere un modo per curare lo spirito; tuttavia, come rivelazione del mondo, può anche, cammin facendo, trasformarci nel profondo. La letteratura ha un ruolo vitale da giocare, [...] mentre sta trionfando una concezione assurdamente ristretta. Il lettore comune, continuando a cercare nelle opere che legge come dare un senso alla propria vita, ha ragione

⁶⁵ Ivi, pp. 111-112.

⁶⁶ T. Todorov, *La letteratura in pericolo*, cit., p. 65.

rispetto a insegnanti, critici e scrittori, quando gli dicono che la letteratura parla solo di sé, o che insegna solo a disperare⁶⁷.

Da parte sua, Nussbaum, riguardo alla vicenda di Mill, mette l'accento su una formazione inadeguata perché «non alimentò le sue risorse emotive o immaginative»⁶⁸. Il filosofo, afferma la studiosa riferendosi alla stessa pagina dell'autobiografia citata da Todorov, riuscì in qualche modo ad attribuire un significato alla propria esperienza e a risollevarsi dalla malattia «grazie alla poesia di Wordsworth, che risvegliò le sue emozioni e gli rese possibile cogliere le emozioni negli altri»⁶⁹.

La distanza rispetto a chi, per ragioni diametralmente opposte, sostiene con uguale convinzione la necessità dello studio dei classici non potrebbe essere maggiore. Se si confrontano le posizioni di Nussbaum e Todorov con quelle di Bloom, la cui postura, lo abbiamo visto, può essere considerata paradigmatica di una concezione fortemente conservatrice del sapere umanistico, si può cogliere immediatamente l'inconciliabilità delle prospettive:

Leggere i sommi scrittori – diciamo Omero, Dante, Shakespeare, Tolstoj – non farà certo di noi cittadini migliori. L'arte è del tutto inutile, stando al sublime Oscar Wilde, che aveva pienamente ragione [...]. Se avessi il potere di farlo, ordinerei che queste parole siano incise sopra l'ingresso di ogni università, per modo che ogni singolo studente possa riflettere sullo splendore di quell'intuizione⁷⁰.

È difficile, almeno su questo punto, dare torto a Bloom, quando sostiene che la letteratura non è dotata del potere di rendere chi legge automaticamente in sintonia con i valori imprescindibili della democrazia, né tantomeno i grandi libri della tradizione vanno confusi con buoni manuali di educazione civica. Le cose tuttavia cambiano quando arriva a sostenere che l'unica cosa che può essere trasmessa a chi legge è una rivelazione estetica che è appannaggio di pochi privilegiati. L'obiettivo polemico di Bloom sono in particolare gli studi culturali, e in generale gli esponenti di quella che ha notoriamente definito la «Scuola del Risentimento»⁷¹, tra le cui fila vi sono i più convinti sostenitori della necessità di un'estensione del canone. Gli effetti di tale allargamento, e le rivendicazioni sociali e civili che fanno leva sulla letteratura, non possono che essere considerati nefasti da chi sostiene che «la critica letteraria, in quanto

⁶⁷ Ivi, p. 65-66.

⁶⁸ M.C. Nussbaum, *Non per profitto*, cit., p. 117.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ H. Bloom, *Il canone occidentale*, cit., p. 13.

⁷¹ Ivi, p. 20.

arte, sempre è stata e sempre sarà un fenomeno elitario. Fu un errore credere che la critica letteraria potesse diventare una base per l'educazione democratica o il miglioramento sociale»⁷².

Come ha scritto Ceserani, riferendosi alla posizione di Bloom e di altri critici della sua generazione, «temo che la loro battaglia sia disperata, e che la loro cecità di fronte ai cambiamenti del nostro mondo sia pari solo alla luminosità delle loro visioni nostalgiche»⁷³. Difficile non concordare con una simile presa di posizione. Tuttavia, nonostante la distanza che le separa, si può individuare sia nelle posizioni di Bloom sia in quelle di Todorov e di Nussbaum un denominatore comune. Sono, in modo diverso, posizioni difensive, che, o ribadendo il primato estetico del canone, o cercando di valorizzare gli studi umanistici in relazione al vivere collettivo, si configurano come tentativi di combatterne lo screditamento⁷⁴.

In realtà, il discorso di Nussbaum si carica di un'ambiguità ulteriore. Se infatti l'assunto di base da cui parte è che gli studi umanistici sono «visti dai politici come fronzoli superflui, in un'epoca in cui le nazioni devono tagliare tutto ciò che pare non serva a restare competitivi sul mercato globale», e, in nome del profitto economico, «quelli che potremmo definire come aspetti umanistici della scienza e della scienza sociale – l'aspetto creativo, inventivo, e quello di pensiero critico, rigoroso – stanno perdendo terreno»⁷⁵, d'altra parte ne sostiene l'importanza proprio in funzione di quello stesso sistema responsabile di averli messi al bando. Insomma, educare alle arti sarebbe necessario non soltanto per costruire una società basata su solidi principi democratici, ma anche per coltivare una «sana cultura di mercato»:

I più importanti formatori aziendali hanno capito da tempo che una buona capacità di immaginazione è un pilastro di una cultura imprenditoriale veramente prospera. L'innovazione richiede intelligenze flessibili, aperte e creative; la letteratura e le arti stimolano queste competenze e quando esse mancano la cultura di mercato si indebolisce in fretta. Sempre più spesso, i laureati in materie umanistiche sono preferiti a studenti che hanno avuto un'istruzione più rigidamente tecnica, proprio perché si ritiene che i primi abbiano una mentalità più elastica e creativa per riuscire ad avere successo nell'ambiente dinamico degli affari. Per cui, anche se il nostro obiettivo

⁷² Ivi, p. 14.

⁷³ R. Ceserani, *Guida allo studio della letteratura*, Laterza, Roma-Bari 1999, p. XXVI.

⁷⁴ A questo proposito è interessante evidenziare quanto rileva Bertoni, ovvero il fatto che «certe bibliografie assomigliano ormai a una collezione di sintomi cui la domanda sul *perché?* risuona in modo vagamente ossessivo: *Why Literature Matters: Theories and Functions of Literature* [...]; *Il perché della letteratura* [...]; *Why Does Literature Matter?* [...]; *Lire, interpréter, actualiser: pourquoi les études littéraires* [...]; *Not for Profit: Why Democracy Needs the Humanities* [...]; *Pourquoi étudier la littérature*», e l'elenco prosegue ancora. Cfr. F. Bertoni, *Letteratura*, cit., p. 106.

⁷⁵ M.C. Nussbaum, *Non per profitto*, cit., p. 22.

fosse la pura crescita economica, nazionale, dovremmo difendere l'istruzione progressista basata sulle materie umanistiche e sulle arti⁷⁶.

Quanto affermato da Nussbaum in questo passaggio è decisamente in controtendenza rispetto al principio, evocato fin dal titolo, su cui si incentra la sua tenace argomentazione. Una contraddizione emblematica, perché conferma indirettamente la tesi secondo cui la letteratura non ha autonomia sufficiente nelle sue ragioni specifiche per essere legittimata, ma deve trovarle altrove, nella sua funzione sociale o educativa. In sintesi, chi denuncia, appellandosi alle istituzioni, la svalutazione di un sapere necessario, lo fa muovendosi sul terreno inevitabilmente incerto che caratterizza un'epoca in cui le vecchie gerarchie sono andate in frantumi. Anche i tentativi di prendere le distanze da un sistema di mercato imperante finiscono, in ultima analisi, per collocarsi nell'alveo di quello stesso sistema. È un sintomo, in altre parole, dei meccanismi che regolano gli atti culturali nell'epoca del tardo capitalismo, in cui, come ha scritto Jameson ormai diversi anni fa, sembra impossibile posizionarsi al di fuori dell'«Essere enorme del capitale»⁷⁷. Non è un caso, allora, che Todorov cerchi rifugio in un modello di società passata, in cui la letteratura era in grado di svolgere quel ruolo che adesso non le appartiene più, e che invece ricopriva quando poteva essere considerata «nell'accezione ampia e pregnante che è prevalsa in Europa fino alla fine del XIX secolo e che oggi è stata messa da parte»⁷⁸.

La principale stonatura di queste rivendicazioni è l'emergere di un discorso in qualche modo consolatorio, se non a tratti celebrativo, incentrato su un rapporto di causa ed effetto quasi immediato; l'equazione che trapela è quella tra il recupero dell'educazione umanistica e la possibilità di vivere un'esistenza appagante, o di abitare un mondo più giusto, meno iniquo, più democratico. Individuare una corrispondenza immediata tra espressione artistica e una certa idea di progresso collettivo implica inoltre un ragionamento dai risvolti moralistici e paternalistici, con la conseguente estromissione dei testi più problematici, contraddittori, o semplicemente di quelli che non educerebbero ai valori considerati imprescindibili. Sostenere che «ci sono tante opere d'arte che stimolano simpatie inopportune», e che «i bambini a cui si chiede di allenare l'immaginazione leggendo letteratura razzista, o coltivando l'oggettivazione pornografica della donna, non crescono certo in maniera consona alla cittadinanza

⁷⁶ Ivi, p. 126.

⁷⁷ Fredric Jameson, *Postmodernism. Or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (1991); trad. it. *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi 2007, p. 63.

⁷⁸ T. Todorov, *La letteratura in pericolo*, cit., p. 66.

democratica»⁷⁹, è senza dubbio legittimo se si tiene conto del contesto educativo e della fascia di età del pubblico coinvolto. Tuttavia, se si traspone questo tipo di discorso su un piano più ampio, che riguarda il complesso e articolato rapporto tra la letteratura e i possibili valori che può veicolare, una simile presa di posizione diventa inaccettabile. Se infatti è vero e ampiamente testimoniato nel corso della storia che le narrazioni possono essere distorte in chiave ideologica e propagandistica, e diventare uno strumento di diseducazione, dall'altra bisogna fare attenzione ad affermare che un certo tipo di arte sia da escludere automaticamente in quanto nocivo alle possibilità del vivere democratico. Il rischio è quello di ridurre i testi letterari a un particolare contenuto, a un messaggio o una morale che deve essere assorbita da chi legge.

In altre parole, anche se questi saggi sono animati da intenzioni fondamentalmente apprezzabili, quello che non convince è la visione armonizzante che trapela dalle loro prese di posizione in difesa del sapere umanistico, i cui presunti effetti benefici vengono estesi a tutti gli ambiti del sapere:

Essendo oggetto della letteratura la stessa condizione umana, chi la legge e la comprende non diventerà un esperto di analisi letteraria, ma un conoscitore dell'essere umano. Quale migliore introduzione alla comprensione dei comportamenti e dei sentimenti umani, se non immergersi nell'opera dei grandi scrittori che si dedicano a questo compito da millenni? E allora, quale migliore preparazione per tutte le professioni basate sui rapporti umani? Se si intende così la letteratura e si orienta in tal modo il suo insegnamento, quale aiuto più prezioso potrebbero trovare il futuro studente di diritto, o di scienze politiche, il futuro operatore sociale o chi si occupa di psicoterapia, lo storico, o il sociologo⁸⁰?

Indubbiamente, quando scrive queste pagine, Todorov ha in mente un sistema di misurazione della conoscenza in cui il sapere dei grandi scrittori, impendibile e irriducibile a qualunque test a risposta multipla, non trova più spazio. Davanti alla presunta minaccia che incombe sulla letteratura, per tutta risposta cerca di allargare il dominio di quest'ultima, di dimostrare che la sua marginalizzazione provocherebbe, di riflesso, un danno che andrebbe a innescare una sequenza di conseguenze catastrofiche. Se così non fosse, «gli studi letterari troverebbero [...] posto in seno agli studi umanistici, accanto alla storia dei fatti e delle idee», di tutte «le discipline umanistiche che fanno progredire il pensiero nutrendosi tanto delle opere

⁷⁹ M.C. Nussbaum, *Non per profitto*, cit., p. 123.

⁸⁰ T. Todorov, *La letteratura in pericolo*, cit., pp. 81-82.

quanto delle dottrine, delle azioni politiche come dei mutamenti sociali, della vita dei popoli e di quella degli individui»⁸¹.

Non si può non constatare la differenza rispetto alle dichiarazioni di Calvino, quando, molti anni prima, in una sorta di manifesto in cui a sua volta si interrogava sulle potenzialità della letteratura scriveva:

Le cose che la letteratura può insegnare sono poche ma insostituibili: il modo di guardare il prossimo e se stessi, di porre in relazione fatti personali e fatti generali, di attribuire valori a piccole cose o a grandi, di considerare i propri limiti e vizi e gli altrui, di trovare le proporzioni della vita, e il posto dell'amore in essa, e la sua forza e il suo ritmo, e il posto della morte, il modo di pensarci o non pensarci; la letteratura può insegnare la durezza, la pietà, la tristezza, l'ironia, l'umorismo e tante altre di queste cose necessarie e difficili. Il resto lo si vada a imparare altrove, dalla scienza, dalla storia, dalla vita, come tutti noi dobbiamo continuamente andare ad impararlo⁸².

È un saggio, presentato per la prima volta in forma di conferenza nel 1955, di uno scrittore che, con la consueta lucidità, avvertiva con tempismo lo sgretolarsi progressivo della primogenitura del sapere letterario. Naturalmente, rispetto al dibattito che caratterizza gli anni a cavallo tra i due millenni la differenza è palpabile, e le riflessioni sul ruolo del sapere umanistico nei decenni si sono accumulate, moltiplicandosi vertiginosamente, lo abbiamo visto, quando lo studio della letteratura ha iniziato a misurarsi con il nuovo contesto globale. Tuttavia, in questo discorso di Calvino si avverte già una posizione difensiva, la presa d'atto di chi si rende conto del mutare delle gerarchie, e cerca di ritagliare per la letteratura uno spazio, riprendendo le sue parole, circoscritto ma insostituibile. Una posizione ancora più esplicitamente minimalista viene assunta dallo stesso Calvino in un altro saggio famoso, *Perché leggere i classici*, in cui, a partire da una serie di possibili definizioni di che cos'è un classico, procede per sottrazione, per scomposizione e riduzione ai minimi termini. «Non si creda che i classici», scrive, «vadano letti perché “servono” a qualcosa. La sola ragione che si può addurre è che leggere i classici è meglio che non leggere i classici»⁸³.

Una simile presa d'atto rivela in controluce con maggiore evidenza le aporie delle argomentazioni su cui ci siamo concentrati. Partendo dalla analoga constatazione di una situazione di impotenza, anziché cercare di estendere il dominio della letteratura al di fuori del suo ambito di pertinenza, brandendo il valore della cultura umanistica come una sorta di

⁸¹ Ivi, p. 82.

⁸² Italo Calvino, *Il midollo del leone* (1955), in Id., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società* (1980), Mondadori, Milano 2011, pp. 17-18.

⁸³ I. Calvino, *Perché leggere i classici*, cit., p. 1824.

antidoto universale, Calvino, con lungimiranza e una certa cautela, invita invece a compiere l'operazione opposta, e, anziché sull'estensione ad altri domini, insiste sulla specificità dell'oggetto. Come ha scritto Paolo Giovannetti in un saggio lucido e disincantato, riferendosi a posizioni analoghe a quelle appena viste, «quello che non funziona in questi atteggiamenti è la loro fisionomia soprattutto residuale, l'idea che la letteratura sia *minacciata* dall'esterno e debba rafforzare la propria identità per spiegare al mondo che – a ben vedere – la Tradizione serve ancora a qualcosa»⁸⁴.

In sintesi, Calvino rinuncia a proclamare qualunque utilità dell'inutile, si potrebbe dire parafrasando il fortunato titolo di un libro⁸⁵. Una scelta strategica che induce a una riflessione ulteriore, e pone implicitamente una domanda che sembra impossibile evadere quando ci si trova a riflettere sulla crisi della critica. Uno degli interrogativi più urgenti, lo dicevamo, sembra essere quello che ruota intorno al senso, un ulteriore sintomo della preoccupazione di rivendicare uno statuto fondante e insieme una garanzia di necessità alla pratica della letteratura. Ma in questo modo, come ha notato Daniele Giglioli, la domanda rischia di apparire terribilmente mal posta; forse bisognerebbe riformularne i termini, e, ribaltando la prospettiva, trasformare la minaccia in possibile risorsa:

Di fronte alle opere letterarie, non dovremmo forse più chiederci quale sia il loro vero senso, e quanto oggettivamente valgano più di altre, ma piuttosto che cosa possiamo o non possiamo fare con esse: quale mondo ci aprono, e quale mondo abbiamo intenzione di fabbricare per adempiere alla loro promessa di felicità. Dissolte le sue funzioni istituzionali, venuta meno la sua autorevolezza e dunque il suo ambiguo e contraddittorio connubio con il principio di autorità, che a rigore dovrebbe costituire il suo opposto, alla critica si offre oggi l'opportunità di riavvicinarsi alla sua essenza (che è storica anch'essa, beninteso): un discorso a mani nude, senza tutele, senza garanzie, sorretto solo dalla sua tenuta interna (e cioè dal sapere, dall'immaginazione e dalla capacità argomentativa del critico)⁸⁶.

Più che trovare «una “verità” univoca e stabilita una volta per sempre», il compito della critica dovrebbe allora essere quello di «accettare l'esistenza di un riferimento certo e che permette di verificare il potere conoscitivo delle singole, successive costruzioni e interpretazioni»⁸⁷. Non si tratta dunque di andare in cerca di valori universali veicolati dalla letteratura, rendendola una sorta di talismano dai poteri terapeutici, grazie a cui istituire una

⁸⁴ Paolo Giovannetti, *La teoria della letteratura al tempo dello storytelling*, in Laura Neri, Stefania Sini (a cura di), *Il testo e l'opera. Studi in ricordo di Franco Brioschi*, Ledizioni, Milano 2015, p. 254.

⁸⁵ Il riferimento è a Nuccio Ordine, *L'utilità dell'inutile: manifesto*, Bompiani, Milano 2013.

⁸⁶ Daniele Giglioli, *Oltre la critica*, in «Enciclopedia Treccani», XXI secolo (2009), <http://www.treccani.it/enciclopedia/oltre-la-critica> (ultimo accesso febbraio 2020).

⁸⁷ M. Lavagetto, *Eutanasia della critica*, Einaudi, Torino 2005, p. 83.

società salda e democratica *perché* fondata su una serie di abilità e attitudini che solo i frequentatori della cultura umanistica sarebbero in grado di padroneggiare. In un contesto in cui le prospettive si ampliano, i metodi si moltiplicano e le disparità vengono evidenziate, forse diventa ancora più importante ripartire dall'ambiguità costitutiva dei testi, dalla loro polisemia, collocandoli sullo sfondo di un orizzonte storico ma senza rinunciare anche a guardarli da vicino, a interrogarli senza rimuoverne le contraddizioni, per evitare «di ridurre la letteratura a un conforto domestico e rassicurante, a uno psicopompo che accompagna premurosamente le anime nel regno dei morti e lì le abbandona»⁸⁸, trasformando i libri «in certificati di buona e conforme condotta»⁸⁹.

È proprio la complessa relazione tra narrazione, senso ed esperienza che sarà mantenuta sullo sfondo nelle pagine successive. È sintomatico, infatti, che il dibattito sulla *world literature* proceda in qualche modo di pari passo con quello sulla crisi della critica, sulla ridefinizione dei canoni e la necessità di individuare nuove strategie per mappare e analizzare le forme letterarie nel contesto globale. Nel ricostruire uno sfondo teorico multiforme, senza pretese di esaustività, ma con l'obiettivo di mettere in evidenza alcuni snodi di centrale importanza, gli indizi più significativi in cui ci siamo imbattuti sono quelli che rimandano all'ambiguità e alla contraddittorietà di fondo che traspare confrontando le prese di posizione di diversi studiosi. La letteratura è mondiale, ma diseguali sono gli statuti delle diverse aree di produzione e ricezione; la critica letteraria è in crisi, ma allo stesso tempo vi sono una serie di fenomeni che certificano lo stato di salute invidiabile della letteratura; sul sapere umanistico incomberrebbe una minaccia, davanti a cui alcuni si trincerano nella roccaforte del canone, altri reagiscono rivendicando l'imprescindibilità delle *humanities* in ambito educativo, politico e addirittura esistenziale. È in questo contesto che si moltiplicano i discorsi su narrazione e narratività, e che il paradigma narrativo, come modo per dare forma e senso all'esperienza, trova un terreno fertile su cui innestarsi. La facoltà umana di raccontare storie, insieme esigenza e modalità atavica di rapportarsi al mondo, non è mai stata al centro dell'attenzione come negli ultimi quarant'anni, spia del fatto che, alla ridefinizione di canoni e gerarchie e all'emergere di nuovi paradigmi, si accompagna una diffusa riflessione sullo statuto della narrativa, anche (e soprattutto) come veicolo di senso e di organizzazione dell'esperienza, come nuovo modello forte, non a caso spesso fondato sui presupposti della narratologia.

⁸⁸ Ivi, p. 89.

⁸⁹ *Ibid.*

Se, come è stato scritto, «uno degli effetti della globalizzazione è che ci stiamo muovendo verso un mercato mondiale della letteratura»⁹⁰, l'esigenza primaria di storie come fattore universale è un aspetto su cui si sta focalizzando ormai da qualche anno l'attenzione di diversi studiosi. La propensione a raccontare, a lasciarsi assorbire dalle storie diventa una sorta di filo rosso che legherebbe i nostri più antichi antenati ai romanzieri contemporanei (per limitarsi all'ambito della letteratura), e intorno al fenomeno oggi gravita l'interesse di un gran numero di discipline. Le ragioni, in parte, sono note; come ha scritto De Blasio, «nella nostra cultura da decenni è presente l'idea di una narrativa "aumentata", ma oggi la natura ecumenica di internet ha potenziato ulteriormente l'idea di immersività»⁹¹, parola chiave, come ha rilevato Marie-Laure Ryan, nell'epoca della moltiplicazione tecnologica del testo⁹². La «poetica dell'immersività» trova il proprio corrispettivo metaforico nell'immagine della finestra: «Nella metafora del testo come mondo, il testo viene compreso come una finestra che si apre su qualcosa che esiste al di fuori del linguaggio, e si estende nel tempo e nello spazio ben al di là della cornice»⁹³.

È in un contesto espanso e frammentato al contempo che, mentre da una parte la letteratura viene sospinta verso i margini, dall'altra le storie proliferano e si moltiplicano, e il sapere narrativo viene chiamato in causa come strumento di conoscenza e di spiegazione della realtà. Sarà proprio il complesso rapporto tra esperienza e narrazione il protagonista delle prossime pagine; al centro manterremo la scrittura letteraria, con il suo peso specifico e le sue problematicità. Sullo sfondo, forse, rimane l'intuizione di chi, prendendo lucidamente coscienza delle trasformazioni che investivano la letteratura, qualche anno fa si interrogava proprio sulla possibilità del suo senso:

Rimane da chiedersi quali possano essere ancora, oggi, il valore e l'ufficio della letteratura, in un tempo dominato dai nuovi linguaggi mediatici digitali e di massa, con il trionfo dell'immagine e della sua reificazione virtuale. Di qui, certo, viene alla letteratura un nuovo limite, quasi un obbligo di revisione del proprio statuto e delle sue fragili speranze o certezze residue. Ma è poi vero, come afferma Fuentes, che se nel sistema culturale contemporaneo la letteratura è divenuta periferica, essa può tuttavia trarre nuova forza precisamente dalla sua marginalità, dall'ardua consapevolezza di non essere al centro⁹⁴.

⁹⁰ Antonella De Blasio, *Gli Autori*, in Stefano Clabrese (a cura di), *Narrare al tempo della globalizzazione*, cit., p. 15.

⁹¹ Ivi, p. 19.

⁹² Cfr. Marie-Laure Ryan, *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 2001, in particolare alle pp. 89-171.

⁹³ Ivi, p. 91.

⁹⁴ Ezio Raimondi, *Il senso della letteratura*, il Mulino, Bologna 2008, p. 41.

Una consapevolezza, prosegue Raimondi, che al contempo «esige il riconoscimento del nostro essere sempre in itinere alla ricerca di un senso, di una figura ove anche il disordine si trasformi in un presagio di ordine»⁹⁵.

⁹⁵ Ivi, p. 42.

Capitolo II

Homo Narrator

1. La storia è una tenia

«Il romanzo», ha scritto Forster, «racconta una storia. Questo è l'aspetto fondamentale, senza il quale non potrebbe esistere»¹. Le eventuali rimostranze a questa constatazione sembrano destinate inevitabilmente a soccombere, se anche uno scrittore raffinato come Forster si è trovato costretto a riconoscere che alla base di ogni racconto abita una curiosità ancestrale, «una bassa espressione atavica»² che rende secondari tutti gli altri aspetti del romanzo. L'immagine archetipica chiamata in causa da Forster è quella dell'antico narratore delle caverne, intento a raccontare davanti a «un uditorio primitivo [...] di teste scarruffate, a bocca spalancata intorno a un falò da campo»³, raccolte in uno spazio intimo per soddisfare un'esigenza primaria e rituale.

Anche Calvino, diversi anni più tardi, ha evocato uno scenario simile, ricorrendo a un registro quasi fiabesco:

Tutto cominciò con il primo narratore della tribù. Già gli uomini scambiavano tra loro suoni articolati, riferendosi alle necessità pratiche della loro vita; già esisteva il dialogo e le regole che il dialogo non poteva non seguire; questa era la vita della tribù: un codice di regole molto complicate cui doveva modellarsi ogni azione e ogni situazione. Il numero delle parole era limitato: alle prese con il mondo multiforme e innumerevole gli uomini si difendevano opponendo un numero finito di suoni variamente combinati⁴.

L'azione nominativa, attività creatrice per eccellenza, come ricorda il primo capitolo della *Genesis*, accompagna l'uomo mentre si confronta con situazioni dalla complessità crescente, davanti alle quali avverte la necessità di trovare parole nuove. È da questa esigenza di esplorazione dell'ignoto, di portare nel regno del linguaggio ciò che non era stato ancora nominato che nasce l'attività narrativa; non è tanto in risposta a una necessità di comunicazione,

¹ Edward M. Forster, *Aspects of the Novel* (1927); trad. it. *Aspetti del romanzo*, Garzanti, Milano 1991, p. 40.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ I. Calvino, *Cibernetica e fantasmi. (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)* (1967), in Id., *Una pietra sopra*, cit., p. 201.

ma di creazione che «il narratore cominciò a profferire parole», per «sperimentare fino a che punto [...] potevano combinarsi l'una con l'altra, generarsi una dall'altra»⁵. L'atto di raccontare interrompe una stasi, moltiplica le possibilità, veicola nuovi significati. Dall'immobilità di un «mondo fisso, che costellava l'uomo della tribù, di segni di labili corrispondenze tra parole e cose, s'animava la voce del narratore, si disponeva nel flusso d'un discorso-racconto, all'interno del quale ogni parola acquistava nuovi valori e li trasmetteva alle idee e alle immagini da essa designate»⁶.

Le intuizioni di Forster e di Calvino, che, narratori a propria volta, sfruttano la loro straordinaria inventiva per immaginare situazioni archetipiche di atto narrativo, hanno ricevuto numerose attestazioni di garanzia. In un libro recente, il biologo Edward O. Wilson, nel tentativo di indagare scientificamente le origini della creatività, ha affermato che «le discipline umanistiche non sono nate insieme ai poemi epici tramandati oralmente dai Greci micenei o dagli antichi testi sumeri impressi nell'argilla, né con le divinità scolpite dell'Egitto predinastico»; né «con le pitture rupestri della grotta di Chauvet o dell'isola di Sulawesi o con i flauti ricavati dalle ossa d'uccello delle alpi sveve». L'arte narrativa affonda le proprie radici in un tempo molto più remoto, «quasi un milione di anni fa», e la sua nascita «è avvenuta in un luogo e in un contesto che, riflettendoci su, appare il più ragionevole: al bagliore del fuoco notturno nei primi accampamenti umani»⁷. È in questo rituale atavico che, secondo l'intuizione di Wilson, andrebbero ricercate le ragioni profonde del percorso evolutivo dell'uomo; e, come tutti gli antichi rituali, anche quello narrativo necessita di una condizione eccezionale, di una situazione comunitaria di raccoglimento e di sospensione che permetta l'innescarsi, per rimanere nella metafora, di una vera e propria scintilla:

L'organizzazione di accampamenti e il controllo del fuoco tengono unito il gruppo nelle lunghe ore notturne che precedono il sonno. Non si caccia né si raccoglie e non ci sono ragioni per avventurarsi nel buio circostante. Le persone si avvicinano e comunicano nell'unico luogo possibile. Questo, nell'arco della giornata, è il momento giusto per raccontare, innalzare il proprio status, stringere alleanze e regolare i conti. Il fuoco dona la vita. Riscalda e nutre le persone. Crea un rifugio di luce intorno al quale si muovono i predatori notturni, che però non osano entrare. La luce del fuoco è Prometeo, che illuminò l'umanità portandola più vicina agli dei⁸.

⁵ Ivi, p. 202.

⁶ Ivi, pp. 202-203.

⁷ E.O. Wilson, *Le origini della creatività*, cit., p. 9.

⁸ Ivi, p. 17.

Non è un caso, date queste premesse, che vi sia chi ha sottolineato il valore primigenio dell'atto narrativo in relazione alla nascita di una forma antichissima di spiegazione del mondo come la religione, facendo leva proprio sulla potenzialità creatrice del racconto. La funzione fabulatrice, scriveva Bergson nel 1932, branca della facoltà immaginativa dell'uomo, è ciò da cui dipendono «il romanzo, il dramma, la mitologia con tutto ciò che la precedette». Ma mentre «romanzieri e drammaturghi non sono sempre esistiti [...] l'umanità non ha mai fatto a meno della religione. È dunque verosimile che poemi e fantasie siano arrivate in aggiunta, approfittando di ciò che lo spirito sapeva fare con le favole, ma che la religione fosse la ragione d'essere della funzione fabulatrice»⁹. Anche Robert Scholes, da parte sua, pur riconoscendo che «la natura della narratività è in certa misura vincolata alla cultura», ha ammesso che «è basata su una predisposizione o una potenzialità insita nella specie umana ad acquisire questo particolare tipo di comportamento»¹⁰. Insomma, la disponibilità a sottoscrivere che la capacità di raccontare storie risponde a un bisogno intimo e primitivo, in qualche modo insito nella natura stessa dell'essere umano, viene da studiosi di discipline diverse, scrittori, filosofi, critici, semiotici, letterati, scienziati. D'altra parte è stato proprio un biologo, Stephen Jay Gould, a proporre addirittura una nuova definizione tassonomica:

Siamo creature che raccontano storie [*storytelling creatures*], e la nostra specie avrebbe dovuto essere chiamata *Homo narrator* (o forse *Homo mendax* per riconoscere l'aspetto fuorviante che c'è nella narrazione di storie) anziché con il termine spesso non appropriato di *Homo sapiens*. La modalità narrativa ci riesce naturale, come uno stile per organizzare pensieri e idee¹¹.

Da diversi fronti si manifesta dunque un notevole interesse per la capacità umana di generare storie, tessere intrighi, creare nuovi orizzonti attraverso la facoltà affabulatrice. Ma, oltre che verso l'atto narrativo in sé, l'attenzione viene spesso rivolta alle origini di questa misteriosa qualità, e alle modalità della sua evoluzione fino ad arrivare ai giorni nostri. Insomma, in qualche modo si moltiplicano i tentativi di individuare un filo conduttore, una trama, a sua volta, che dai primi narratori delle tribù si dipana fino a oggi, incentrata su quella che sembra essere riconosciuta all'unanimità come un'inclinazione naturale, un vero e proprio istinto:

⁹ Henri Bergson, *Les deux sources de la moral e de la religion* (1932), Puf, Paris 2008, p. 111-212.

¹⁰ Robert Scholes, *Semiotics and Interpretation* (1982); trad. it. *Semiotica e interpretazione*, il Mulino, Bologna 1985, p. 85.

¹¹ Stephen Jay Gould, *So Near and Yet so Far*, in «The New York Times Review of Books», XLVI, 17 ottobre 1994, p. 24.

Decine di migliaia di anni fa, quando la mente umana era giovane e i nostri progenitori ancora poco numerosi, ci raccontavamo storie. E ora, decine di migliaia di anni dopo, ora che la nostra specie domina tutto il pianeta, la maggior parte di noi ancora discute energicamente intorno ai miti sull'origine delle cose e ancora ci emozioniamo per una sbalorditiva quantità di racconti di finzione che leggiamo sui libri, vediamo a teatro o sugli schermi: storie di crimini, storie di sesso, storie di guerra, storie di intrighi, storie vere e storie false. Abbiamo, come specie, una vera dipendenza dalle storie. Anche quando il nostro corpo dorme, la mente sta sveglia tutta la notte, narrando storie a se stessa¹².

Impossibile non pensare alle parole che Peter Brooks scrive quasi trent'anni prima:

Le nostre vite sono incessantemente intrecciate alle narrazioni, alle storie che raccontiamo o che ci vengono raccontate, a quelle che sogniamo o immaginiamo o vorremmo poter narrare; e tutte vengono rielaborate nella storia della nostra vita, che noi raccontiamo a noi stessi in un lungo monologo – episodico, spesso inconsapevole, ma virtualmente ininterrotto. Noi viviamo immersi nelle narrazioni, ripensando e soppesando il senso delle nostre azioni passate, anticipando i risultati di quelle progettate per il futuro, e collocandoci nel punto d'intersezione di varie vicende non ancora completate. L'istinto narrativo è antico in noi quanto la più remota delle forme letterarie¹³.

O, ancora prima, all'intuizione di Roland Barthes, contenuta in una pagina citata molto spesso dell'*Introduction à l'analyse structurale des récits*:

Innumerevoli sono i racconti nel mondo [...] Il racconto è presente in tutti i tempi, in tutti i luoghi, in tutte le società; il racconto comincia con la storia stessa dell'umanità; non esiste, non è mai esistito in alcun luogo un popolo senza racconti; tutte le classi, tutti i gruppi umani hanno i loro racconti e spesso questi racconti sono fruiti in comune da uomini di culture diverse, talora opposte: il racconto si fa gioco della buona e della cattiva letteratura: internazionale, trans-storico, transculturale, il racconto è là come la vita¹⁴.

La figura del narratore ci accompagna sempre e da sempre, affacciandosi all'esperienza umana nei modi più svariati: che si tratti del narratore delle tribù primitive impegnato a parlare a una folla di fedeli illuminata dal fuoco, di uno scrittore dei nostri tempi, oppure di noi stessi, quando riflettiamo, facciamo congetture tra noi e noi, ci lasciamo trasportare dal flusso dei

¹² Jonathan Gottschall, *The Storytelling Animal. How Stories Make Us Human* (2012); trad. it. *L'istinto di narrare. Come le storie ci hanno reso umani*, Bollati Boringhieri, Torino 2014, pp. 9-10.

¹³ Peter Brooks, *Reading for the Plot* (1984); trad. it. *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Einaudi, Torino 2004, p. 3. Parole che Gottschall, più interessato agli aspetti evolutivisti e biologici dell'atto narrativo e ai loro riflessi sulla vita sociale che a quelli prettamente letterari, curiosamente non cita.

¹⁴ Roland Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits* (1961); trad. it. *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, in AA.VV., *L'analisi del racconto*, Bompiani, Milano 1969, p. 7.

nostri pensieri o sogniamo, sembra che non possiamo in alcun modo farne a meno. L'arte del racconto ha attraversato la storia, plasmandola, modificandola, andando a modellarne la struttura. Il ruolo delle storie, sostengono diversi studiosi, non è esclusivamente decorativo, un *surplus* a cui si può rinunciare senza conseguenze, ma influisce in modo sostanziale sull'esistenza degli individui, così come sembra avere determinato almeno in parte il percorso dell'uomo come specie. Gottschall, nel tentativo di avvalorare questa ipotesi, ricorre a propria volta alla forma narrativa, immaginando un ipotetico conflitto tra due tribù:

Immaginiamo che vi siano soltanto due tribù umane che vivono fianco a fianco in qualche valle dell'Africa. Sono in competizione per le stesse risorse, non infinite, dunque una tribù gradualmente si estinguerà e l'altra erediterà il pianeta. Una si chiama Tribù della Pratica, l'altra Tribù delle Storie [...]. La maggior parte delle attività della tribù delle Storie ha una chiara spiegazione biologica. I suoi membri lavorano, cacciano, raccolgono, si cercano un compagno o una compagna, li proteggono gelosamente [...]. Come quasi tutti i cacciatori-raccoglitori, hanno un'enorme quantità di tempo libero, che riempiono con il riposo, i pettegolezzi e le storie, storie che fanno volare la loro mente e danno loro grande piacere. Anche i membri della Tribù della Pratica lavorano per mettere cibo nello stomaco, accoppiarsi e crescere i figli. Ma quando gli appartenenti alla Tribù delle Storie tornano al villaggio per divertirsi a inventare strane fantasie [...], quelli della Tribù della Pratica continuano a lavorare [...]. E quando sono allo stremo non sprecano il loro tempo a raccontarsi storie: si stendono e si riposano, rigenerando le proprie energie per attività utili¹⁵.

L'esito, prosegue Gottschall, è noto: «La Tribù delle Storie ha prevalso»¹⁶, a dimostrazione del fatto che l'arte del racconto non è qualcosa di accessorio, che rischia di interferire con le attività più utili per lo sviluppo di una comunità; al contrario, è il racconto stesso, e le sue successive rielaborazioni nelle discipline artistiche e nelle forme scritte, la spina dorsale che ha sostenuto l'uomo nel suo percorso evolutivo. Non è improprio individuare un'analogia, almeno parziale, con la tesi di fondo di Nussbaum, che metteva in relazione le discipline umanistiche e artistiche con i valori fondamentali della vita associata democratica, insistendo sulla necessità delle prime per il mantenimento dei secondi. In fondo, alla domanda sul «perché gli esseri umani raccontano storie» si potrebbe rispondere con un'altra domanda, a cui si riduce «l'enigma dell'attitudine a narrare»: «l'evoluzione è implacabilmente utilitaristica; come mai l'apparente lusso rappresentato dalla finzione narrativa non è stato eliminato dalla vita umana?»¹⁷.

¹⁵ J. Gottschall, *L'istinto di narrare*, cit., pp. 36-37.

¹⁶ Ivi, p. 38.

¹⁷ Ivi, p. 41.

Non è un caso che da un quesito analogo prenda le mosse uno degli studi più ambiziosi e approfonditi sulla narrazione e la creazione di *fiction*, e il percorso di adattamento umano all'ambiente. Fin dal titolo, *On the Origin of Stories. Evolution, Cognition, and Fiction*, Brian Boyd ammette il proprio debito con la teoria evolutiva darwiniana e conferisce alla sua ricerca l'impianto di una grande narrazione, volta a indagare, analizzando una serie di aspetti di centrale importanza per la vita sociale - come la capacità di adattamento, la cooperazione, il gioco, l'attenzione e altri processi cognitivi - l'arte stessa di inventare storie. «La scrittura», afferma Boyd, «è molto più giovane delle pitture rupestri, ma il racconto di storie di invenzione [*fictional storytelling*] è molto più vecchio, ed è un universale umano [...]. È questo ciò che voglio spiegare in termini evolutivisti: il nostro impulso a fare appello alla nostra stessa mente e a offrire agli altri il puro piacere di percepire ciò che possiamo condividere»¹⁸. In sostanza, la tenia di cui parlava Forster rimane protagonista: è a questo piacere atavico che si è legata la scrittura letteraria, spingendo romanzieri e poeti a elaborare di volta in volta strategie diverse per mantenere accesa la fiamma del racconto. È da questo nucleo generatore, secondo Boyd, che deve ripartire la teoria letteraria, ponendo al centro «il piacere, la vita e l'arte della letteratura»¹⁹.

D'altra parte, lo sottolineava lo stesso Forster, l'arte di raccontare storie ha stretto un'alleanza con la vita fin dai tempi delle *Mille e una notte*, grazie alla straordinaria abilità della più illustre delle narratrici:

E poi, che sarebbe successo? Il romanziere continuava a parlare con il suo tono monotono e il pubblico, non appena indovinava cosa sarebbe successo in seguito, si addormentava o lo uccideva. I pericoli che i narratori correvano possiamo valutarli pensando alla carriera di Sharazade [...]. Sharazade evitò il suo destino perché seppe maneggiare l'arma della *suspense*: l'unico strumento letterario che abbia qualche effetto su tiranni e selvaggi. Per quanto fosse un grande romanziere, squisita nelle descrizioni, tollerante nei giudizi, ingegnosa negli episodi, moderna nella morale, efficace nel disegno dei personaggi, con una conoscenza approfondita di tre capitali d'Oriente non si affidò a nessuna di queste doti per tentare di sottrarsi alla condanna del suo insopportabile marito²⁰.

Non è un caso, dunque, che vi siano diversi studiosi interessati ad andare in cerca delle origini delle storie, a esplorarne gli abissi più profondi per carpire il segreto del loro fascino; «noi», infatti, «siamo tutti come il marito di Sherazade, in quanto pretendiamo di sapere che

¹⁸ B. Boyd, *On the Origin of Stories*, cit., p. 10.

¹⁹ Ivi, p. 11.

²⁰ E.M. Forster, *Aspetti del romanzo*, cit., p. 40.

cosa succederà poi. È un fatto universale e per questo la spina dorsale del romanzo deve essere una storia. Parecchi fra noi non vogliono sapere altro: non c'è in noi che una curiosità ancestrale, e di conseguenza gli altri nostri giudizi letterari sono ridicoli»²¹.

In fondo, un libro, scriveva a sua volta uno scrittore raffinato e attento alla dimensione retorica del racconto come Manganelli, «non si legge; vi si precipita»²². La narrazione è innegabilmente un'esperienza immersiva, che trascina il lettore (o l'uditore) nei suoi meandri, e l'esigenza di narrare e ascoltare storie sembra in qualche modo trovare un terreno fertile proprio nel contesto globale di cui si è discusso; la frammentazione e l'incertezza caratteristiche dello scenario mondiale e l'attenzione sempre maggiore rivolta a contesti culturali e letterari extra europei sembra infatti avere trovato nelle *life narratives* una nuova pratica di significazione, come ha rilevato Maurizio Ascari:

In un'epoca di rapida evoluzione, in cui l'atlante Europeo è stato profondamente ridisegnato e in cui lo spazio Europeo è segnato dalla proliferazione di micro-zone di contatto tra culture intra – ed extra – europee portate in contatto dalla migrazione, le *life narratives* costituiscono uno strumento fondamentale per comprendere il nostro presente e pianificare il nostro futuro. Le *life narratives* esplorano non solo il nostro mondo, ma anche il modo in cui lo guardiamo. Esplorano l'atto di narrare come ricerca di senso [*as an act for meaning*], come un tentativo di venire a patti con ciò che ci colpisce come tragico o incomprensibile e imperscrutabile, con il nostro senso di sconfitta e la nostra incapacità di reagire. Queste narrazioni spesso indagano il presente attraverso il passato, dal momento che senza memoria non c'è identità e non c'è futuro. Questo naturalmente è vero non solo a un livello individuale, ma anche a livello collettivo, in quanto le memorie divise – quelle delle persone che hanno vissuto l'esperienza di un conflitto dai lati opposti – rischiano di riprodurre, se non vengono rielaborate, il circolo vizioso della distruzione²³.

Da parte sua Stefano Calabrese, in un libro incentrato sulle modalità del racconto di sé in occidente e in oriente, che prende spunto da ricerche condotte nell'ambito della psicologia sociale, suggerisce che «il senso di appartenenza collettiva e l'autodefinizione degli individui possono prendere forma [...] attraverso una narrazione: con l'espressione life-narrative account si intende appunto il modo in cui gli individui costruiscono la propria storia esistenziale secondo intrecci pre-formattati, che siano in grado di dare un significato a ciò di cui hanno fatto e faranno esperienza»²⁴. Sia nella prospettiva di Ascari sia in quella di Calabrese viene dunque ribadito

²¹ Ivi, p. 41.

²² Giorgio Manganelli, *Pinocchio: un libro parallelo*, Einaudi, Torino 1982, p. 101.

²³ M. Ascari, *Literature of the Global Age. A Critical Study of Transcultural Narratives*, McFarland, Jefferson and London 2011, p. 20.

²⁴ S. Calabrese, *Storie di vita. Come gli individui si raccontano nel mondo*, Mimesis, Milano-Udine 2018, p. 27.

un punto di centrale importanza: la relazione profonda tra narrazione ed esperienza, e la fiducia nel ruolo del racconto in quanto strumento in grado di ricomporre i pezzi di esistenze frammentarie e caotiche, rese particolarmente incerte dalle dinamiche del contesto globale e significativamente evidenti nei racconti di coloro che, come i migranti, si sono misurati in modo drammatico con vicende di perdita, separazione e allontanamento dai luoghi di origine²⁵.

Ma c'è anche un altro aspetto che va tenuto in considerazione, e che riguarda esclusivamente il contesto occidentale: il potere redentivo delle storie, il loro costituirsi come potenziali strumenti di riscatto. Lo spiega sempre Calabrese, riassumendo una ricerca di McAdams:

Dopo secoli di laceranti conflitti, radicati nella memoria collettiva, la storia europea più recente e in parte quella nordamericana sembrano potersi riassumere in un Racconto Originario che McAdams chiama *redemption narrative*, fondato sull'idea di un riscatto progressivo dell'individuo da un passato difficile. Le storie che ci raccontiamo o che ascoltiamo, il modo in cui tendiamo a raffigurare la nostra esistenza di cittadini euro-nordamericani passerebbero sostanzialmente attraverso alcuni stadi: da quello in cui, durante l'infanzia, il protagonista ha vissuto in prima persona o ha potuto essere testimone delle ingiustizie subite da altri individui, a quello in cui, nell'età adulta, l'insorgere di ulteriori eventi negativi viene affrontato dal protagonista come "azione di riscatto e redenzione", in una prospettiva di fiducia nel futuro soprattutto per le generazioni future²⁶.

Calabrese, poi, si spinge ancora oltre le considerazioni di McAdams, individuando nelle *life narratives* il nutrimento di cui si ciba in modo particolare la forma romanzesca per eccellenza del mondo globale, quella dei bestseller, «narrazioni che si nutrono di realtà per poi alimentare a propria volta enormi platee di lettori, e in grado di riprodursi con straordinaria facilità perché, darwinianamente, si adattano meglio agli ambienti culturali in cui si trovano ad agire»²⁷.

Non è un caso che sia proprio la storia, come la intendeva Forster, ovvero «la narrazione di avvenimenti esposti secondo il loro ordine cronologico»²⁸, a costituire il perno su cui si reggono i bestseller, libri aperti dal lettore con il desiderio di trovarvi avvenimenti sensazionali, intrighi e vicende misteriose; «la tenia», quel «nudo verme del tempo»²⁹ evocato all'alba della storia umana dagli antichi narratori sembra essersi trasformato, negli ultimi decenni, in uno strumento di spiegazione e sintesi della storia occidentale, e i romanzi «sono divenuti di volta

²⁵ Cfr. *ivi*, pp. 20-26.

²⁶ *Ivi*, p. 27. Sulla ricerca citata da Calabrese cfr. Daniel P. McAdams, *The Redemptive Self: Stories Americans Live By*, Oxford University Press, Oxford 2006.

²⁷ *Ivi*, p. 28.

²⁸ E.M. Forster, *Aspetti del romanzo*, cit., p. 41.

²⁹ *Ivi*, pp. 40, 41.

in volta talismani imprescindibili, strumenti terapeutici, attrattori neurocognitivi e fonti di un impareggiabile piacere»³⁰.

L'assunto di fondo, il filo conduttore che in qualche modo sembra collegare queste diverse prospettive sulla facoltà narrativa è il suo profondo radicamento nell'essere umano, il configurarsi della sua stessa storia nei termini di una narrazione, grazie alla quale siamo stati capaci di immaginare, supporre e creare, adattandoci al mondo e trovando in esso il nostro posto. Il fatto che il racconto sia uno strumento per conferire senso all'esistenza sembra assunto pacificamente come dato di fatto, come condizione indiscutibile: è solo attraverso una narrazione ben fatta che possiamo ritrovare i pezzi, fare chiarezza e ricomporre le nostre frammentarie vicende in un quadro dotato di senso. Il desiderio di conoscere che cosa succederà poi e poi, di cui parlava Forster, il bisogno di avvenimenti e di sapere come andrà a finire ha dato vita a uno strumento dagli ineguagliabili poteri benefici. La tenia - il parassita, l'ospite indesiderabile e allo stesso tempo ineliminabile che alberga in ogni essere umano - si è trasformato in un essere straordinariamente benigno.

D'altra parte, le potenzialità terapeutiche del racconto, l'esigenza tipicamente umana di narrare le proprie vicende e soprattutto la necessità che qualcuno ascolti e raccolga le nostre storie erano già state intuite con grande lucidità da coloro che, quotidianamente, si sono misurati con il problema di tradurre tutto questo in arte. Čechov, ad esempio, in un racconto del 1886, *Angoscia*, aveva tematizzato l'urgenza di raccontare in modo paradigmatico attraverso la vicenda di un vetturino a cui è morto il figlio da una settimana, che prova timidamente a condividere il proprio dolore con i passeggeri che salgono nella sua carrozza. Il sottotitolo del racconto, posto in forma di domanda, è emblematico, e va al cuore della questione: «A chi confesserò la mia tristezza?»³¹, si chiede Jona, il protagonista. Sul fare della sera e nel cuore di una tempesta di neve, dopo una giornata inoperosa, arrivano in tutta fretta i primi clienti. Jona è spaesato e distratto, guida lentamente e cerca più volte di parlare ai passeggeri del proprio strazio, l'unica ragione per cui è importante che ci sia qualcuno a bordo, come chiarisce il narratore restringendo il punto di vista all'interiorità del vetturino:

Jona dà uno strappo alle redini e fa schioccare le labbra. Quattro soldi non sono un prezzo conveniente, ma a lui il prezzo non importa...O un rublo, o un soldo - per lui è tutto lo stesso, purché ci siano dei passeggeri³²...

³⁰ S. Calabrese (a cura di), *Narrare al tempo della globalizzazione*, cit., p. 9.

³¹ Anton Čechov, *Toska* (1886); trad. it. *Angoscia*, in Id., *Racconti e Novelle*, a cura di Giuseppe Zamboni, Sansoni, Firenze 1955, vol. I, p. 458.

³² Ivi, p. 460.

Nessuno degli uomini che sale a bordo, tuttavia, è intenzionato a dargli ascolto, a prestare attenzione alla sua confessione. Al contrario, spesso replicano con una buona dose di cinismo, come nel caso di un gobbo acquattato proprio dietro alla sua nuca:

Jona sente alle sue spalle il corpo che si agita e il tremito di voce del gobbo. Ode gli impropri indirizzati a lui, vede della gente, e il senso di solitudine a poco a poco comincia a gravare meno sul suo petto [...]. Cogliendo una breve pausa, si volta ancora una volta e borbotta:

- A me questa settimana... ecco... è morto il figlio.

- Tutti dobbiamo morire... - sospira il gobbo, asciugandosi dopo la tosse le labbra. – Via, caccia avanti il tuo cavallo, via! Signori miei, non ce la faccio proprio più a andare di questo passo! Quando ci porterà a destinazione?

- Cerca di incoraggiarlo un po'... dagliene una nella nuca³³!

Finché un altro passeggero gli urla brutalmente:

Mi senti, disgraziato? O te ne infischi delle nostre parole³⁴?

Il paradosso rende ancora più evidente il presupposto da cui si è partiti: il vetturino ha bisogno di condividere il proprio tormento, di qualcuno che ascolti la sua storia. Perché il lutto possa venire a poco a poco rielaborato, Jona avverte la necessità di soffermarsi sui dettagli, di narrare l'antefatto, costruire una trama, introdurre altri personaggi, insomma, di ricorrere a una vera e propria messa in intreccio per trasformare il proprio dolore:

Fra poco è una settimana che il figlio è morto, e non gli è riuscito di intrattenersi con nessuno a modo... Bisognerebbe parlare lentamente, spiegando tutto... bisogna raccontare, come il figlio si è ammalato, come si è tormentato, che cosa ha detto prima di morire, come è morto... Occorre descrivere i funerali e la corsa all'ospedale per ritirare il vestito del defunto. Nel suo villaggio è rimasta la figlioletta Anisja... Anche di lei bisognerebbe parlare... Ma di quante cose mai potrebbe ora discorrere? E l'ascoltatore dovrebbe gemere, sospirare, lamentarsi³⁵...

Alla fine del racconto di Čechov, Jona, in preda all'angoscia, decide di raccontare tutto al proprio cavallo, l'unico dei personaggi che sembra poter raccogliere la sua confessione. Il testo, nella sua concisione, si configura come un esempio di (mancata) *life narrative*. Ma *Angoscia*, a un livello più immediato, mette a nudo ancora una volta quella facoltà primaria che

³³ Ivi, p. 461.

³⁴ Ivi, p. 462.

³⁵ Ivi, pp. 463-464.

ha origini antichissime, l'esigenza del racconto e di un pubblico coinvolto che lo mantenga in vita. Altrimenti, diceva sempre Forster, il fuoco viene spento e il narratore ucciso. Come noterà Primo Levi in tutt'altro contesto, «il bisogno di raccontare agli altri» può assumere «il carattere di un impulso immediato e violento, tanto da rivaleggiare con gli altri bisogni elementari», diventando primo per «ordine di urgenza»³⁶. Alcuni dei suoi libri, infatti, prenderanno corpo proprio da questa «carica narrativa patologica»³⁷, dalla necessità atavica e ineludibile di raccontare agli altri la propria tragica esperienza. È solo narrando e scrivendo che Levi ha la sensazione di poter prendere le distanze dalle «cose viste e sofferte», di vivere un'esperienza di terapeutica – anche se drammaticamente provvisoria – liberazione: «Mi pareva che mi sarei purificato raccontando, e mi sentivo simile al Vecchio Marinaio di Coleridge, che abbranca in strada i convitati che vanno alla festa per infliggere loro la sua storia di malefizi»³⁸.

2. Un pensiero ubiquo

La narrazione è dunque un fatto primordiale, atavico, presente da sempre nella storia dell'uomo. Ma come mai proprio negli ultimi decenni l'attenzione e il consenso nei confronti del racconto hanno raggiunto livelli mai registrati in precedenza? Senza dubbio uno degli aspetti determinanti del poderoso ritorno alla narrazione a cui assistiamo è il fatto che avvenga nel segno di quelle convergenze di cui ha parlato Ceserani, prendendo atto di una situazione paradossale:

Da una parte si deve constatare che la letteratura tende a perdere la tradizionale posizione di prestigio goduta a lungo nelle nostre società (e nei nostri programmi scolastici); che la teoria letteraria sembra aver sostituito a concezioni rigide e assolute concezioni più sfumate e relativistiche; che la critica letteraria ha perso molte delle sue certezze mettendo in discussione i quadri di valore (e i canoni tradizionali); che lo stesso concetto di letteratura si va trasformando in altri meno rigidamente delimitati [...]. Per contro, si assiste a un notevole, a volte azzardoso, interesse per i testi e le modalità della letteratura da parte degli studiosi di parecchie altre discipline: gli storici non esitano a usare i testi letterari come documenti per la ricostruzione delle società del passato e prestano una nuova attenzione all'impianto retorico e narrativo dei loro racconti; i filosofi [...] si avvicinano sempre di più alle scritture tipiche della letteratura [...]; gli scienziati non disdegnano di ricorrere a metafore e immagini per rappresentare metodi e risultati dei loro esperimenti e delle loro ricerche; gli studiosi di diritto ricorrono agli strumenti

³⁶ Primo Levi, Prefazione a *Se questo è un uomo* (1947), Einaudi, Torino 2005, pp. 9-10.

³⁷ Giuseppe Grassano, *Conversazione con Primo Levi*, in P. Levi, *Conversazioni e interviste 1963-1987*, a cura di Marco Belpoliti, Einaudi, Torino 1997, p. 177.

³⁸ P. Levi, *Il sistema periodico*, Einaudi, Torino 1975, p. 155.

dell'indagine retorica e narratologica per ricostruire avvenimenti, analizzare testimonianze, o agli strumenti della psicologia per comprendere motivazioni e azioni dei personaggi sotto giudizio e valutare colpe e punizioni³⁹.

Se, come ricorda sempre Ceserani, nel 1959 Charles P. Snow denunciava «il distacco abissale fra la cultura umanistica e quella scientifica»⁴⁰, accusando i letterati di non conoscere la seconda legge della termodinamica, oggi si assiste a una curiosa inversione di rotta, per cui proprio la termodinamica viene chiamata in causa come metafora esemplificativa di un'esigenza diffusa di storie e narrazioni. È il caso del collettivo Wu Ming, che nel tracciare le coordinate di quella che ha chiamato una *New Italian Epic* ha parlato di una “Termodinamica della Fantasia”, come recita il titolo di uno dei capitoli del volume, in omaggio a Gianni Rodari. Nel saggio, che prende spunto da una serie di riflessioni sull'informazione e la narrativa ai tempi del web, viene denunciata l'ambivalenza insita nelle storie, ma allo stesso tempo ne viene rivendicata l'importanza; se infatti «una buona storia, raccontata bene, è sufficiente a nascondere la trappola, [...] una buona storia, raccontata bene, può essere anche l'antidoto che ci serve»⁴¹:

Primo, perché quando si tratta di narrazioni, il nostro cervello è più incline alla complessità. Così per comprendere non siamo forzati a comprimere. Molti dubbi sopravvivono, e la fede si allontana. Secondo, perché i fatti non ci toccano, se sono corpi inanimati. Ma le storie sono macchine per la trasfusione di sangue, dispositivi per riattivare emozioni. Terzo, perché i fatti non vanno a picco, se c'è un intreccio che li tiene ormeggiati. Quarto, perché abbiamo bisogno di leggere il mondo con la profondità e lo spazio che riserviamo ai romanzi⁴².

Le parole d'ordine, dunque, sono trasformazione e diffusione. E senza dubbio la narrazione negli ultimi quarant'anni ha conosciuto una diffusione e ricevuto un'attenzione senza precedenti, non solo da parte degli “addetti ai lavori”, ma, forse soprattutto, da un gran numero di studiosi afferenti alle discipline più diverse. Non è un caso che tutto questo, come ha messo in luce Ceserani, avvenga in un momento di ripensamento profondo e di progressiva marginalizzazione degli studi umanistici, come se fosse la manifestazione particolare di un fenomeno più ampio. Oltre alle rivendicazioni, come abbiamo visto, sulla necessità della letteratura e delle arti per le società democratiche si assiste a un ricorso sempre più massiccio agli strumenti e alle strategie proprie della letteratura:

³⁹ R. Ceserani, *Convergenze*, cit., p. 1.

⁴⁰ Ivi, p. 3. Il noto saggio a cui si riferisce Ceserani è di Charles Percy Snow, *The Two Cultures and the Scientific Revolution*, Cambridge University Press, Cambridge 1959.

⁴¹ Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo, ritorno al futuro*, Einaudi, Torino 2009, p. 165.

⁴² Ivi, pp. 165-166.

Se ci si chiede quali sono gli aspetti della scrittura letteraria che hanno attirato l'attenzione delle altre discipline e forme di scrittura, e che spiegano il sorprendente interesse per la letteratura da parte di filosofi, scienziati, storici, geografi e praticanti di varie professioni, credo che si possa trovare la risposta in due elementi caratteristici del testo letterario e della sua organizzazione retorica: l'uso funzionale della metafora e il ricorso diffuso alla narrazione⁴³.

È soprattutto su questo secondo aspetto che cercheremo di focalizzare l'attenzione. È innegabile, tra le altre cose, che la diffusione trasversale dell'interesse per la narrazione nasca almeno in parte dalla difficoltà di trovare una definizione adeguata⁴⁴. D'altra parte, nota Lamarque, si potrebbe dire banalmente che «narrare significa raccontare una storia», dal momento che «le condizioni minimali per lo storytelling sono, appunto, minimali»⁴⁵. Forse è proprio l'automatica familiarità della parola, la facilità con cui si presta alle generalizzazioni del senso comune a renderla una specie di asso pigliatutto, un concetto straordinariamente plastico e adattabile alle esigenze più disparate. Più che avventurarsi in un pulviscolo infinito di implicazioni, allora, è meglio fare nostra una definizione sintetica e operativa, che ne evidenzia i tratti salienti: con Samantha Vice, possiamo dire che «essenziale al concetto di narrazione è il fatto di mostrare connessioni tra i suoi elementi costitutivi e di tracciare elementi di continuità e cambiamenti attraverso il tempo»⁴⁶. La narrazione, in sostanza, è uno strumento modellizzante, che ci consente di creare collegamenti tra gli eventi, rielaborandoli a posteriori. Ma anche davanti a questa semplice constatazione ci troveremmo in ogni caso a dovere esprimere una serie di cautele, e aggiungere che, naturalmente, non tutte le storie di finzione condividono questi tratti⁴⁷. Quando si parla di letteratura – ci torneremo - le cose si fanno più complicate.

Insomma, anziché cercare cocciutamente una definizione condivisa è meglio ripartire dalle nostre domande, e tentare di metterle in prospettiva: da dove nasce, e soprattutto cosa comporta questa esigenza di narratività? Perché il racconto sembra diventato un fenomeno universale e un punto di raccordo tra molte discipline diverse? Quali sono, in altre parole, i presupposti culturali di quel fenomeno conosciuto come *narrative turn*? Proviamo anzitutto a

⁴³ R. Ceserani, *Convergenze*, cit., p. 12.

⁴⁴ Cfr. *supra*, "Introduzione".

⁴⁵ P. Lamarque, *On Not Expecting Too Much from Narrative*, cit., p. 394.

⁴⁶ Samantha Vice, *Literature and the Narrative Self*, in «Philosophy», vol. 78, n. 303, gennaio 2003, p. 95. Per una discussione approfondita sul concetto di connessione si rimanda a Noël Carroll, *On the Narrative Connection*, in Id., *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*, Cambridge University Press, Cambridge 2001, pp. 118-132.

⁴⁷ S. Vice, *Literature and the Narrative Self*, cit., p. 96.

storicizzare questa svolta, soffermandoci su alcuni degli effetti che ha sortito e continua a sortire; proviamo a metterla in relazione, evidenziando le convergenze più significative, con le riflessioni che abbiamo maturato osservando la situazione da lontano. In realtà, come ha notato Donata Meneghelli, che raccontare storie sia una pratica antichissima e ancestrale, una facoltà umana comune a tutti i popoli, sono in diversi a sottoscriverlo, e non costituisce di per sé una novità; quello che cambia, tuttavia, è il fatto che i racconti «adesso noi li notiamo, li osserviamo, ne registriamo la presenza con una sensibilità inedita e con strumenti di rilevazione particolarmente affinati. In altre parole, non si tratta solo della pervasività ma anche della *visibilità* che il racconto ha acquisito»⁴⁸. E allora, si chiede Meneghelli, «perché *adesso* vediamo con tanta chiarezza il racconto? Perché *adesso* siamo portati così frequentemente a tradurre i fenomeni in strutture narrative?»⁴⁹. Indubbiamente un ruolo di primo piano è dato dall'assetto che le società, e non solo quelle occidentali, hanno assunto negli ultimi decenni, e dai mutamenti radicali che si registrano rispetto a solo pochi anni prima:

Certo, è quasi banale ricordarlo, la cosiddetta società dell'informazione, la società plasmata dal primato delle *information technologies* e investita dall'impatto del digitale, ha moltiplicato in maniera prima impensabile i canali e i supporti attraverso e grazie ai quali le storie possono circolare, essere comunicate e scambiate, proiettarsi a velocità inedite lungo gli assi dello spazio e del tempo [...]. Ma non si tratta solo di trasformazioni tecnologiche, di circolazione, di canali e di supporti. I processi in atto nel mondo globale sono ben più radicali e ben più violenti, e comportano un destabilizzarsi di tutti i punti di riferimento tradizionali [...]. La pervasività del racconto risponderebbe allora a una necessità sociale, quella di fare i conti con una realtà sempre più frantumata, dislocata e disomogenea che chiede in qualche modo di essere formattata, ricondotta entro schemi di classificazione e di comprensione accettabili, addomesticata e resa più prevedibile⁵⁰.

Meneghelli mette in evidenza un punto cruciale: uno dei fattori che hanno risvegliato questo formidabile appetito per la narrazione è un senso di spaesamento, di mancanza di senso, non legato a un vuoto ma, al contrario, a un *troppo*, un eccesso di informazioni e una pervasività della comunicazione che rischiano di far perdere qualunque possibile filo conduttore, di condannare in partenza ogni tentativo di sintesi.

Ma proviamo a fare un passo indietro. Le convergenze evidenziate da Ceserani sembrano avere una data di nascita, più o meno convenzionale, che diversi studiosi collocano nel 1981, anno in cui, in seguito a un convegno tenutosi alla University of Chicago nel 1979, viene pubblicato un libro che raccoglie, in forma ampliata e modificata, gli interventi di coloro che vi

⁴⁸ D. Meneghelli, *Storie proprio così*, cit., p. 16.

⁴⁹ Ivi, p. 18.

⁵⁰ Ivi, p. 15.

avevano preso parte. Il testo, *On Narrative*, curato da Thomas W.J. Mitchell, è particolarmente significativo per due ragioni: la prima, come si evince dal titolo, è il fatto che propone una riflessione ad ampio spettro sui temi della narrativa e della narratività; la seconda è il suo carattere composito, dal momento che nel volume confluiscono le riflessioni di studiosi che afferiscono a un ventaglio di discipline diverse: storici (White), filosofi (Derrida, Goodman, Ricoeur), critici letterari (Chatman, Kermode, Scholes), psicologi (Schafer), scrittori (Le Guin), antropologi (Victor Turner). A individuare nella pubblicazione di *On Narrative* la data simbolica di inizio della svolta narrativa, tra gli altri, è Jerome Bruner, che in un saggio di dieci anni dopo avrebbe parlato di un vero e proprio cambiamento di paradigma⁵¹.

In realtà c'è chi, come Louis O. Mink, già nel 1972 si era interrogato su un problema di centrale importanza per l'approccio narrativista, una questione sostanziale poi ripresa, come si vedrà, da diversi studiosi, ovvero la relazione tra interpretazione e comprensione narrativa⁵². La riflessione di Mink proseguirà poi in un saggio molto più articolato del 1978, *Narrative Form as a Cognitive Instrument*, in cui lo studioso affronta il complesso legame tra narrazione ed esperienza, individuando nella prima uno strumento privilegiato per dare forma e ordine alla seconda⁵³. Anche in ambito italiano, nei primi anni Ottanta, in un manuale ricco e articolato di teoria della letteratura, Brioschi e Di Girolamo si soffermavano sui modi della narrativa, partendo da considerazioni analoghe (e in diversi casi precedenti) a quelle che abbiamo visto finora:

Raccontare è una delle principali attività a cui l'uomo si dedica per mezzo del linguaggio, tanto che una parte considerevole della produzione linguistica può essere considerata racconto: raccontare delle proprie personali esperienze, di quelle altrui di cui siamo stati testimoni, di quelle che ci sono state riferite. Il racconto è un'attività comune a bambini e adulti, a persone istruite come a analfabeti, ed è presente nelle più diverse culture. E il fatto che una parte cospicua, forse la parte quantitativamente maggiore della letteratura e della poesia orale sia narrativa è un segno dell'importanza che la narrativa ha nella società. La narrativa è inoltre quasi sempre stata, tra i generi letterari, quello che ha goduto di maggiore e più durevole popolarità: basti pensare al romanzo e alla novella, e

⁵¹ Cfr. Jerome Bruner, *The Narrative Construction of Reality*, in «Critical Inquiry», vol. 18, n. 1, autunno 1991, p. 5. Concorde con questa tesi è Martin Kreiswirth, curatore della voce "narrative turn" nella *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Cfr. David Herman, Jahn Manfred, Marie-Laure Ryan (a cura di), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Routledge, London 2005, e Martin Kreiswirth, *Merely Telling Stories? Narrative and Knowledge in the Human Sciences*, in «Poetics Today», vol. 21, n. 2, estate 2020, pp. 239-318.

⁵² Cfr. Louis O. Mink, *Interpretation and Narrative Understanding*, in «The Journal of Philosophy», vol. 69, n. 20, 9 novembre 1972, pp. 735-737.

⁵³ Cfr. L.O. Mink, *Narrative Form as a Cognitive Instrument*, in Robert H. Canary, Henry Kozicki (a cura di), *The Writing of History. Literary Form and Historical Understanding*, University of Wisconsin Press, Madison 1978.

inoltre all'epica classica e medievale, e alla sterminata tradizione orale di favole, leggende, racconti mitologici, ecc.⁵⁴.

Emerge di nuovo un dato che è affiorato ripetutamente in questa scorciata ricognizione sull'atto di raccontare: la "naturalità" della narrativa, la sua presenza ubiqua legata alla disponibilità immediata dei materiali che chiamiamo storie nell'immaginario collettivo; è principalmente per questo motivo che «la stessa forma del racconto [è] per certi aspetti comune alla narrativa letteraria e a quella che viene chiamata narrativa naturale, cioè al racconto orale e improvvisato, che si può registrare negli ambienti più disparati»⁵⁵.

I contributi che tra la fine degli anni Settanta e nel corso degli anni Ottanta ruotano intorno al racconto e alla narrazione, e alla possibilità (o impossibilità) di raccontare la realtà e l'esperienza umana, si moltiplicano: da Lyotard, al Jameson di *The Political Unconscious*, a Ricoeur, sembra che il paradigma narrativo attiri l'attenzione soprattutto di filosofi e teorici della letteratura, ma non solo⁵⁶. Senza dubbio uno degli apporti più significativi al dibattito è proprio quello di Bruner, un pedagogista. Nel saggio menzionato in precedenza, poi rielaborato e confluito in una raccolta del 1996, *The Culture of Education*, Bruner parte dal presupposto che «organizziamo la nostra esperienza e la nostra memoria degli avvenimenti umani principalmente in forma narrativa – storie, giustificazioni, miti, ragioni per fare e non fare, e così via»⁵⁷. Si tratta di una strategia, prosegue, che risponde ancora una volta a una necessità:

I racconti [*narratives*], dunque, sono una versione della realtà la cui accettabilità è governata dalla convenzione e dalla "necessità narrativa" piuttosto che dalla verifica empirica e dall'esigenza di logica, anche se ironicamente non ci facciamo scrupoli a chiamarle vere o false [...]. Ho qualcosa da dire riguardo alle caratteristiche della narrativa [...]. L'interesse principale non è il modo in cui la narrazione è costruita in quanto testo, ma piuttosto il modo in cui opera come strumento della mente nella costruzione della realtà⁵⁸.

La tesi di Bruner è che, a differenza dell'analisi empirica, le storie consentono l'accesso a una realtà ulteriore, nascosta, che non può essere conosciuta soltanto attraverso l'osservazione, ma la cui spiegazione è ancorata a una serie di conoscenze pregresse e, soprattutto, alla possibilità di essere narrata. È il racconto, secondo Bruner, il modo privilegiato

⁵⁴ Franco Brioschi, Costanzo Di Girolamo, *Elementi di teoria letteraria*, Principato, Milano 1984, p. 163.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Per una ricognizione degli "indizi" dell'interesse manifestato in quegli anni per il racconto e la "narratività", cfr. D. Meneghelli, *Storie proprio così*, cit., pp. 19-22.

⁵⁷ J. Bruner, *The Narrative Construction of Reality*, cit., p. 4.

⁵⁸ *Ivi*, pp. 4-6.

a cui gli esseri umani ricorrono per spiegare gli avvenimenti della vita di tutti i giorni, per «capire il senso delle proprie esperienze»⁵⁹. Vi sono questioni, in sostanza, che

richiedono una storia. E le storie devono avere alla base un'idea sui rapporti umani, delle ipotesi sul fatto che i protagonisti si capiscano o meno fra loro, delle pre-concezioni circa gli standard normativi. Sono questi i presupposti che ci permettono di capire cosa intendeva dire una certa persona, di non fermarci alle apparenze, ma di arrivare a capire quello che è “realmente”⁶⁰.

Il racconto viene dunque proposto come strumento conoscitivo che permette di accedere a livelli non evidenti dell'esperienza, un mezzo per fare congetture, inferire, spiegare. Non si tratta di un'abilità accessoria per l'essere umano, ma di una prerogativa indispensabile:

È consuetudine della maggior parte delle scuole trattare le arti narrative – la canzone, il dramma, il romanzo, il teatro e via dicendo – come qualcosa più “decorativo” che necessario, qualcosa con cui ingentilire le ore di svago, a volte come qualcosa di moralmente esemplare. Ciò non toglie che noi costruiamo in forma narrativa l'analisi delle nostre origini culturali e delle credenze che ci sono più care, e non è solo il “contenuto” di quei racconti ad affascinarci, ma anche l'abilità con cui vengono narrati. Anche la nostra esperienza immediata, quello che ci è successo ieri o l'altro ieri, la esprimiamo sotto forma di racconto. Cosa ancora più significativa, rappresentiamo la nostra vita (a noi stessi e agli altri) in forma di narrazione. Non è sorprendente che gli psicoanalisti oggi riconoscano che la personalità individuale implica una narrazione, la “nevrosi” essendo un riflesso o di una storia personale insufficiente e incompleta o di una narrazione inadeguata. Forse ricordate che quando Peter Pan chiede a Wendy di ritornare con lui nell'Isola che non c'è, per convincerla le spiega che potrebbe insegnare come si raccontano storie ai Ragazzi perduti che vi si trovano. Se essi imparassero come si organizza un racconto, i Ragazzi perduti sarebbero forse in grado di crescere⁶¹.

Secondo questa visione, il racconto non è solo uno strumento di senso, che ci permette di mettere in relazione gli eventi della nostra esistenza, di spiegarla e di trovare delle motivazioni a quello che ci succede o ci è successo; la narrazione è anche uno strumento terapeutico, risolutore, grazie al quale, per rimanere nella metafora, siamo in grado di acquisire le competenze necessarie per crescere. La relazione tra storia raccontata e realtà è una questione di centrale importanza per il pensiero narrativo di cui parla Bruner, che non a caso formula le proprie congetture a partire dall'impossibilità per la scienza di soddisfare tutti i requisiti della conoscenza. È proprio in questo slittamento di prospettiva e nell'esplicitazione del profondo

⁵⁹ J. Bruner, *La cultura dell'educazione*, cit., p.145.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ivi*, p. 53.

legame tra racconto, realtà e identità che Clifford Geertz ha individuato un «potenziale esplosivo»:

Sostenere che la cultura è socialmente e storicamente costruita; che quella narrativa è una modalità conoscitiva primaria, negli esseri umani probabilmente quella primaria; che noi mettiamo insieme le identità dentro cui viviamo con materiali che raccogliamo nella società attorno a noi e sviluppiamo una “teoria della mente” per poter comprendere le individualità degli altri; che assembliamo le identità dentro cui viviamo con materiali che raccogliamo nella società intorno a noi e sviluppiamo una “teoria della mente” per comprendere le identità degli altri; che non agiamo direttamente sul mondo ma sulle convinzioni che prendiamo dal mondo; che fin dalla nascita siamo tutti attivi, appassionati “creatori di significato” in cerca di narrazioni plausibili; e che “la mente non può essere assolutamente considerata come un elemento ‘naturale’ e nudo, in relazione al quale la cultura sia da pensare come un’aggiunta” – una simile visione arriva a qualcosa di più di una correzione di rotta. Nel complesso, si arriva a una presa di posizione che può essere definita tranquillamente radicale, per non dire sovversiva⁶².

Tra i fatti, l’esperienza vissuta e la conoscenza si palesa quindi una sorta di vuoto gnoseologico, che può essere colmato solo da un racconto ben fatto, in grado di raccogliere e distribuire tutti i particolari in una sequenza narrativa. La realtà a cui si riferisce Bruner, in sostanza, è una sorta di forma in potenza che ha bisogno del contributo di un narratore per diventare effettiva. D’altra parte, del pensiero narrativo come modo di conoscenza opposto e per certi versi complementare a quello logico-razionale, Bruner si era già occupato alla fine degli anni Ottanta. In un saggio del 1986 scriveva che questo modo di pensare

si occupa delle intenzioni e delle azioni proprie dell’uomo o a lui affini, nonché delle vicissitudini e dei risultati che ne contrassegnano il corso. Il suo intento è quello di calare i propri prodigi atemporalmente entro le particolarità dell’esperienza e di situare l’esperienza nel tempo e nello spazio⁶³.

Ancora più radicale è un linguista come Mark Turner, che individua nel pensiero narrativo nientemeno che la sorgente da cui scaturiscono tutte le attività umane:

L’immaginazione narrativa – la storia – è lo strumento fondamentale del pensiero. Le capacità razionali ne sono dipendenti. È il nostro mezzo privilegiato per guardare nel futuro, per fare previsioni, per pianificare e spiegare. È una facoltà letteraria indispensabile per la cognizione umana in generale. Questo è il primo modo in cui la mente è essenzialmente letteraria⁶⁴.

⁶² Clifford Geertz, *Learning with Bruner*, in «The New York Review of Books», XLIV, 10 aprile 1997, p. 24.

⁶³ J. Bruner, *Actual Minds, Possible Worlds* (1986); trad. it. *La mente a più dimensioni*, Laterza, Roma-Bari 1998, p. 18.

⁶⁴ Mark Turner, *The Literary Mind*, Oxford University Press, New York 1996, pp. 4-5.

Ma non tutti, naturalmente, concordano con una simile visione della facoltà narrativa, soprattutto quando si chiama in causa la narrazione come strumento di costruzione identitaria. Quello che non funziona, commenta Vice, è l'idea che dobbiamo *necessariamente* pensare a noi stessi secondo le modalità della narrazione (ricercando coerenza interna, creazione di significato, chiusura e senso di completamento) per potere dare un senso alle nostre esperienze. Al massimo «alcuni di noi possono pensare a se stessi e alle proprie vite» in questi termini, e non è detto che sia per forza un bene. Il rischio, infatti, è quello di ignorare «l'irriducibile individualità» e, in definitiva, «l'impenetrabilità» di noi stessi e degli altri, ricoprendole con «il velo consolante del nostro bisogno di unità e di significato»⁶⁵. Già Galen Strawson, d'altro canto, in un famoso saggio metteva in guardia dal proporre la narrazione come strumento di spiegazione universalizzante:

Alcuni vivono in profondità in modo narrativo: fanno esperienza della propria vita nei termini di qualcosa che ha una forma e una storia, una traiettoria narrativa. Alcuni sono narratori di sé in senso forte: ripetono regolarmente e rivedono le loro interpretazioni delle proprie vite. [...] Altre persone sono piuttosto diverse⁶⁶.

Non tutti gli esseri umani, in sostanza, sono narratori. Non tutti (e non sempre) pensano a se stessi e alle proprie esperienze in una modalità narrativa. Senza contare che, come ha rilevato sempre Strawson, quando viene sradicato dal proprio terreno di coltura – lo studio della letteratura e delle arti – per essere trapiantato in altri domini, il concetto di narrazione, specie se viene sovrapposto a quello di esperienza, rischia di prestare il fianco a una serie di truismi e tautologie, se non a veri e propri equivoci: mentre infatti la narrazione è essenzialmente un resoconto o una rappresentazione di qualcosa, la vita umana non è in sé, né tanto meno essenzialmente, una rappresentazione di nulla⁶⁷. Molto meglio – lo vedremo nella terza parte – ricorrere a termini maggiormente connotati.

Al di là delle divergenze, in ogni caso, rimane un dato di fatto: sono in molti, negli ultimi decenni del Novecento, a ricorrere alle potenzialità della narrazione come strumento per concettualizzare e conoscere. E questo vale non solo per pedagogisti, antropologi, filosofi e

⁶⁵ S. Vice, *Literature and the Narrative Self*, cit., pp. 97, 108.

⁶⁶ Galen Strawson, *The Self*, in «Journal of Consciousness Studies», vol. 4, n. 5-6, 1997, p. 419.

⁶⁷ Cfr. G. Strawson, *Narrababble: On the Use of the Notion of Narrative in Ethics & Psychology*, https://www.academia.edu/41285646/Narrababble_on_the_use_of_the_notion_of_narrative_in_ethics_and_psychology (ultimo accesso aprile 2021). Si tratta di una versione più estesa del saggio *On the Use of the Notion of Narrative in Ethics & Psychology*, in Eddy Nahmias, Thomas W. Polger, Wenquing Zhao, *The Natural Method: Essays on Mind, Ethics and Self in Honor of Owen Flanagan*, The Massachusetts Institute of Technology Press, Cambridge Massachusetts 2020.

linguisti; una prospettiva almeno in parte narrativista è stata adottata anche da chi di mestiere si occupa di fatti e fonti, ponendosi il problema di ricostruire gli avvenimenti del passato. La relazione tra racconto storico e narrazione è ovviamente macroscopica e assai dibattuta, ma vale comunque la pena – nel delineare il contesto della nostra indagine - di offrirne un assaggio attraverso alcuni casi esemplari, che emergono con particolare forza tra una moltitudine di materiali e contributi. Prendiamo ad esempio un testo fondamentale per la messa a punto del paradigma microstorico. Nel 1976 Carlo Ginzburg, dava alle stampe la storia di Menocchio, la vicenda nascosta, dimenticata e subalterna di un mugnaio del Cinquecento mandato al rogo dall’Inquisizione. La scelta, oltre che una serie di implicazioni storiografiche e politiche, intercetta naturalmente anche il piano della costruzione narrativa; a testimoniare sono soprattutto le opzioni retoriche adottate, in particolare la gestione del punto di vista e la relazione tra una “macro-trama”, che si muove nello spazio dei grandi eventi storici, e una microstoria, appunto, che li va ad illuminare, e che offre una prospettiva alternativa a quella delle fonti “ufficiali”. Lo stesso attacco è di carattere narrativo: «Si chiamava Domenico Scandella, detto Menocchio. Era nato nel 1532 [...] a Montereale, un piccolo paese di collina del Friuli, 25 chilometri a nord di Pordenone, proprio a ridosso delle montagne»⁶⁸.

Ma il primo ad affrontare in modo sistematico la relazione tra narrazione e racconto storico è naturalmente Hayden White, che in *Metahistory* (1973), proponendo un metodo di studio ampiamente debitore dei modelli dell’analisi letteraria, dichiarava di considerare «l’opera storica come ciò che è manifestamente – vale a dire una struttura verbale nella forma di un discorso narrativo in prosa [*narrative prose discourse*] che si propone come un modello, o un’icona, di strutture e procedimenti del passato nell’interesse di *spiegare che cos’erano rappresentandoli*. Il mio metodo, in breve, è formalista»⁶⁹. Le parole di White sulla narrazione come strumento epistemologico e modalità di conoscenza della realtà anticipano per certi versi quelle di Bruner:

Proporre la questione della natura della narrazione significa riflettere sulla natura profonda della cultura e, forse, sulla natura dell’umanità stessa. L’impulso a narrare è così naturale, così inevitabile è la forma narrativa per qualsiasi resoconto veritiero sul modo in cui avvennero le cose, che la narrazione potrebbe apparire problematica soltanto in una cultura in cui fosse assente o programmaticamente rigettata [...]. Lungi dal costituire un problema, allora, la narrativa può ben essere ritenuta una soluzione a un problema di natura prettamente umana, cioè il

⁶⁸ Carlo Ginzburg, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Einaudi, Torino 1976, p. 3.

⁶⁹ Hayden White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (1973), The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1975, p. 2-3.

problema che riguarda come tradurre il sapere nel dire, il problema di modellare l'esperienza umana in una forma assimilabile a strutture di significato che sono genericamente umane piuttosto che specifiche di una cultura⁷⁰.

Trascurare una simile risorsa, insomma, può avere effetti catastrofici, dal momento che «l'assenza di capacità narrativa o un rifiuto di essa comporta un'assenza o un rifiuto del significato stesso»⁷¹. Non è un caso, alla luce di queste affermazioni, che le intuizioni di White siano riprese, e per certi versi portate alle estreme conseguenze, da chi ha dedicato molte delle proprie energie proprio allo studio della messa in intreccio come modalità di spiegazione degli eventi, e all'uso degli strumenti narrativi da parte della storiografia. «Solo una metastoria», scrive Ricoeur, «può ardire di considerare i racconti storici come finzioni verbali, vicine, per il loro contenuto e la loro forma, ai corrispondenti racconti letterari»⁷². Le tesi di White, e sulla sua scorta, almeno per quanto riguarda la messa in intreccio del racconto storico, quelle di Ricoeur⁷³, rappresentano senza dubbio il segno di un profondo mutamento di paradigma. Uno degli aspetti che accomuna le diverse teorie narrative passate in rassegna finora, infatti, è l'insistenza sulla relazione tra racconto e fatti, tra narrazione e *praxis*. La vera posta in gioco è l'anello di congiunzione tra narrazione ed esperienza, tra finzione e mondo esterno; uno dei segni più evidenti delle convergenze di cui parla Ceserani è proprio il fatto che il racconto viene concepito come qualcosa di sostanziale, come una modalità di conoscenza distinta – ma altrettanto efficace – rispetto all'indagine empirica.

Naturalmente, si tratta di un confine problematico e labile, soprattutto quando si ha a che fare, lo dicevamo, con la letteratura, che «è anche una provincia dell'immaginario»⁷⁴. Una frontiera che si fa ancora più porosa nell'epoca dello *storytelling*, in cui tracciare una linea di demarcazione diventa particolarmente complesso, con la finzione che guadagna terreno a scapito dei fatti fino a generare una sovrapposizione per cui, come ha rilevato lucidamente Françoise Lavocat, si dà «generalmente per acquisita l'indifferenziazione tra fatti e finzione, in un'ottica panfinzionalista che dissolve le frontiere della finzione, e la nozione stessa di finzione»⁷⁵. Considerata infatti secondo una definizione “stretta”, che Lavocat riprende da

⁷⁰ H. White, *The Value of Narrativity in the Representation of Reality*, in Id., *The Content and the Form: Narrative Discourse and Historical Representation* (1987); trad. it. *Il valore della narrazione nella rappresentazione della realtà*, in *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, Carocci, Roma 2006, p. 37.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² P. Ricoeur, *Temps et récit. Tome I* (1983); trad. it. *Tempo e racconto. Volume primo*, Jaca Book, Milano 1986, p. 243.

⁷³ Cfr. P. Ricoeur, *Temps et récit III. Le temps raconté* (1985); trad. it. *Tempo e racconto: volume terzo. Il tempo raccontato*, Jaca Book, Milano 1988, in particolare il quinto capitolo della seconda parte, “L'incrocio tra storia e finzione”, pp. 279-295.

⁷⁴ M. Lavagetto, *Lavorare con piccoli indizi*, cit., p. 66.

⁷⁵ Françoise Lavocat, *Fait et Fiction. Pour une frontière*, Seuil, Paris 2016, p. 33.

Schaeffer e Genette, ovvero di «artefatto culturale prodotto dall'immaginazione e non sottoposto alle condizioni di verità basate sulla referenza con il mondo empirico»⁷⁶, la *fiction* si trova al centro di un paradosso: «la nozione di finzione è onnipresente, ma la finzione in quanto tale [...] è – quasi – sparita»⁷⁷, diluita all'interno di un racconto continuo e pervasivo.

È probabilmente nel connubio tra letteratura e neuroscienze, tuttavia, che si possono rintracciare i sintomi più evidenti di un trasversale interesse per il racconto, unito al tentativo di recuperare l'antico sapere dei narratori delle caverne in chiave evoluzionista. Non a caso David Herman, uno degli studiosi più affermati in questo campo, ha definito il racconto come «una strategia di organizzazione e di problem-solving in vari contesti»⁷⁸, mentre Michele Cometa ha parlato di un gioco dagli impareggiabili effetti benefici:

Una prova [...] della naturale artisticità dell'*Homo sapiens* è [...] data da queste sue abilità eminentemente performative. Il *pretend play* [...] e il *make-believe* [...] sono infatti prima di tutto forme di gioco che coinvolgono palesemente ed esplicitamente il corpo in movimento, oltre che la mente, e sono indiscutibilmente presenti in tutte le culture e in tutte le epoche [...]. In particolare la capacità di finzione che sta alla base di ogni comportamento ludico ha una duplice funzione: da un lato riduce lo stress, smaterializzando la realtà e rendendola meno invadente psicologicamente; dall'altro consente di pre-vedere esiti altrimenti inimmaginabili sulla base dell'esperienza individuale e di trasmetterli direttamente attraverso il linguaggio o altre forme di comunicazione⁷⁹.

Alla base delle teorie di stampo cognitivista vi è un assunto fondamentale: il legame inscindibile tra racconto e vita, tra la modalità narrativa e la stessa capacità umana di ritagliarsi un posto nel mondo. «La *narrazione*», in sostanza, è «un fenomeno che serve il bios e presumibilmente continuerà a servirlo nonostante ogni trasformazione: dall'oralità alla scrittura, dalla medialità alla multimedialità»⁸⁰, in una prospettiva in cui il pensiero narrativo viene declinato ancora una volta come strumento epistemologico dal carattere universale. In sostanza, viene posto l'accento su quello che ormai sembra un dato di fatto, ovvero il radicamento biologico delle capacità messe in atto nei processi che riguardano la costruzione

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ivi*, p. 41.

⁷⁸ D. Herman, M. Jahn, M.L. Ryan (a cura di), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, cit., p. 349.

⁷⁹ M. Cometa, *Perché le storie ci aiutano a vivere*, cit., pp. 90-91. Il dibattito sulla relazione tra letteratura (soprattutto, ma non solo, di carattere narrativo) e neuroscienze è particolarmente vivace, ed è impossibile riassumerlo qui. Si rimanda all'aggiornatissima bibliografia del libro di Cometa, che nel 2017 ha provato a fare il punto, tracciando una sintesi dei fenomeni più rilevanti del campo eterogeneo delle *cognitive poetics*. Un altro libro molto importante nel dibattito è David Herman, *Storytelling and the Sciences of Mind*, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge 2013. Cfr. anche, sempre di D. Herman, *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative* (2002), University of Nebraska Press, Lincoln 2004. Una panoramica generale, anche se ormai di qualche anno fa, è quella offerta da Marco Bernini, Marco Caracciolo, *Letteratura e scienze cognitive*, Carocci, Roma 2013.

⁸⁰ M. Cometa, *Perché le storie ci aiutano a vivere*, cit., p. 33.

di finzioni e le strategie della narrazione, intendendole come attività bio-culturali. Da qui la *necessità* delle narrazioni, come spiega Cometa: se «la necessità della letteratura è la necessità del superfluo e dell'inutile e persino dell'insensato, come del falso, dell'illusorio, dell'effimero, ci accorgeremo ben presto [...] che gran parte della sua necessità biologica si basa proprio su queste “funzioni”»⁸¹. Il rischio, dall'altra parte, è quello di uno smarcamento dalle situazioni storicamente determinate che questi processi biologici intercettano, e in particolare dal secolo che più esplicitamente ha messo in discussione i presupposti e la possibilità stessa del racconto, come vedremo a breve⁸².

Vi è poi chi, come Gallagher e Zahavi, muovendo da una prospettiva fenomenologica ha parlato di una competenza narrativa nell'organizzazione non solo dell'esperienza personale, ma anche e soprattutto nelle dinamiche relazionali:

È importante notare che la capacità di comprendere la narrativa, che comincia a svilupparsi attorno all'età di due anni, fornisce una comprensione degli altri più modulata. La presenza pervasiva della narrativa nelle nostre vite quotidiane e lo sviluppo della competenza narrativa [...] spiegano meglio la comprensione (e l'incomprensione) degli altri [...]. Avere competenza sui tipi diversi di narrative ci rende capaci di comprendere gli altri in svariati modi [...]. Vedo gli altri inquadrati in una storia, nella quale posso avere un ruolo oppure no. La narrativa principalmente non riguarda quello che “sta avvenendo dentro le loro teste”, bensì ha per oggetto ciò che sta accadendo nel mondo che condividiamo e il modo in cui gli altri lo comprendono e reagiscono a esso. In questo senso, la comprensione di senso comune degli altri non consiste in una teoria psicologica di senso comune, ma in un abile ragionamento pratico che dipende da una sviluppata competenza narrativa⁸³.

Si potrebbe proseguire oltre in questa ricognizione, ma ci ritroveremmo sostanzialmente a raccogliere ulteriori conferme di un fatto che pare ormai assodato: «il racconto non è solo diffuso, ubiquo, onnipresente, interstiziale: è assiologicamente egemone». È concepito «non solo come una risorsa concettuale, una risposta a innumerevoli questioni, un dispositivo che attiva o sviluppa le più svariate capacità, ma addirittura come qualcosa *in sé* di benigno, curativo, terapeutico, etico»⁸⁴. Il racconto, ha scritto Duccio Demetrio, è uno strumento indispensabile per la cura di sé, e «il pensiero autobiografico in un certo qual modo ci cura; ci

⁸¹ Ivi, p. 41.

⁸² Su questo aspetto si veda il contributo di Alberto Casadei, che, muovendo a sua volta da una prospettiva bio-culturale, ha cercato di mettere in dialogo le intuizioni emerse nel campo eterogeneo delle *cognitive poetics* e le acquisizioni della teoria letteraria novecentesca (e in particolare dalle questioni stilistiche) per «ripensare i processi artistici letterari su nuove basi, che permettano di inserirli in un *continuum* biologico e storico», partendo da «presupposti emotivi e cognitivi». Cfr. Id., *Biologia della letteratura. Corpo, stile, storia*, il Saggiatore, Milano 2018, p. 21, e anche le pp. 19-32.

⁸³ Shaun Gallagher, Dan Zahavi, *The Phenomenological Mind* (2008); tra. it. *La mente fenomenologica. Filosofia della mente e scienze cognitive*, Raffaello Cortina, Milano 2009, pp. 295-296.

⁸⁴ D. Meneghelli, *Storie proprio così*, cit., p. 28.

fa sentire meglio attraverso il raccontarci e il raccontare che diventano quasi forme di liberazione e di ricongiungimento»⁸⁵:

Il pensiero autobiografico, anche laddove si volga verso un passato personale doloroso di errori o occasioni perdute, di storie consumate male o non vissute affatto, è pur sempre un ripatteggiamento con quanto si è stati. Tale riconciliazione – un’associazione talvolta certo difficile – procura all’autore della propria vita emozioni di quiete⁸⁶.

Non tutti, però, come anticipavamo, vedono con entusiasmo il dilagare delle storie. È il caso di Christian Salmon, uno degli studiosi che ha analizzato con maggiore lucidità l’affermazione e gli effetti dello *storytelling*, indagandolo come paradigma nato in seno al *narrative turn* e di cui propone una data di nascita alternativa rispetto a quella ipotizzata da Bruner. Salmon, che colloca la svolta narrativa nel 1995⁸⁷, definisce lo *storytelling* come un fenomeno di matrice statunitense:

Lo storytelling, a lungo considerato come una forma di comunicazione riservata ai bambini, praticata esclusivamente nelle ore di svago e analizzata solo da studi letterari [...], sta conoscendo in effetti negli Stati Uniti, dalla metà degli anni Novanta, un successo sorprendente, che è stato definito come un trionfo, una rinascita o ancora un revival. È una forma di discorso che si impone in tutti i settori della società e trascende i confini politici, culturali o professionali, realizzando quello che i sociologi hanno chiamato il *narrative turn*, poi paragonato all’ingresso in una nuova epoca, l’epoca narrativa⁸⁸.

Il successo dello *storytelling*, dunque, non solo sembra situarsi nell’alveo di quella fuoriuscita della modalità narrativa dal proprio ambito di pertinenza originario (quello letterario) evidenziata da Ceserani, ma provoca un effetto ancor più paradossale: rischia di trasformarsi in un vero e proprio antidoto (o quantomeno un antagonista) alle grandi narrazioni letterarie, che «da Omero a Tolostoj e da Sofocle a Shakespeare, raccontavano miti universali e trasmettevano le lezioni delle generazioni passate, lezioni di saggezza, frutto dell’esperienza

⁸⁵ Duccio Demetrio, *Raccontarsi. L’autobiografia come cura di sé*, Raffaello Cortina, Milano 1996, p. 11.

⁸⁶ Ivi, pp. 10-11. Va detto, cosa che in parte si evince anche da questo passaggio, che Demetrio, pur proponendo una visione fiduciosa della scrittura di sé (e dunque del racconto della propria vita) come esperienza terapeutica, non nasconde, in una prospettiva non unilaterale ma dialettica, le problematiche e i cortocircuiti che questo stesso processo può provocare.

⁸⁷ In questo Salmon trova d’accordo Calabrese, propenso a sua volta a situare il *narrative turn* a metà degli anni Novanta, mettendolo in relazione con la poderosa affermazione del digitale. Cfr. S. Calabrese, Introduzione a Id. (a cura di), *Neuronarratologia. Il futuro dell’analisi del racconto*, Archetipolibri, Bologna 2009, p. 1.

⁸⁸ Christian Salmon, *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits* (2007); trad. it. *Storytelling. La fabbrica delle storie*, Fazi, Roma 2008, p. 6.

accumulata». Lo *storytelling*, invece, spesso diventa il generatore di un'esperienza posticcia, che pareggia le differenze e le annacqua in un *unicum* indistinto:

Incolla sulla realtà racconti artificiali, blocca gli scambi, satura lo spazio simbolico di sceneggiati e di *stories*. Non racconta l'esperienza del passato, ma disegna i comportamenti, orienta i flussi di emozioni, sincronizza la loro circolazione. Lontano da questi «percorsi del riconoscimento», che Paul Ricoeur decifrava nell'attività narrativa, lo *storytelling* costruisce ingranaggi narrativi seguendo i quali gli individui sono portati a identificarsi in certi modelli e a conformarsi a determinati standard⁸⁹.

L'avanzare del pensiero narrativo, che va sempre più spesso a ricoprire le funzioni tradizionalmente affidate a quello logico deduttivo, impone allora di mettere a fuoco ulteriormente il rapporto tra la narrazione e la costruzione della realtà: se è vero, come dice Bruner, che diamo un senso al mondo creando storie su di esso e che costruiamo la realtà facendo appello alla nostra abilità di narratori, è altrettanto vero che lo *storytelling* può prestarsi a usi strumentali, diventare un mezzo di dominio e di manipolazione delle coscienze, un generatore di consenso che fa leva sulle straordinarie capacità narrative radicate nel nostro corredo biologico, come ci dicono i neuroscienziati. A questo scopo, scrive Salmon, «ho dovuto studiare le industrie produttrici di emozioni che ci propinano favole collettive: Hollywood e la Disney naturalmente, ma anche la Nike, la Coca-Cola, la Adobe o la Microsoft, le officine Rank Xerox e le torri di vetro della Banca Mondiale, dove è stata elaborata la prima esperienza di *storytelling management*»⁹⁰.

Se il mondo, in particolare quello occidentale, va configurandosi sempre più nei termini di un *nuovo ordine narrativo*, le conseguenze sembrano essere in certi casi ambivalenti. Ma, soprattutto, il ricorso massiccio ed entusiasta al concetto di narrazione, che spesso finisce per coincidere con quello di *story*, di contenuto narrativo dell'enunciato, rischia di far passare in secondo piano il rapporto, complesso, articolato e più che mai problematico, che si instaura tra la scrittura e l'esperienza, tra l'arte e la vita. Un quesito su cui la letteratura e la cultura occidentale si interrogano da millenni, e con cui moltissimi scrittori si sono confrontati, nel tentativo di elaborare le strategie più efficaci per far fronte alla sfida inesauribile di tradurre l'esperienza in parole.

⁸⁹ Ivi, p. 13.

⁹⁰ Ivi, p. 14.

3. La parola agli scrittori

Proviamo allora a interpellare gli scrittori, a farci strada nei laboratori dove hanno messo a punto le loro opere, ingegnandosi nel tentativo di trasformare in arte la complessità del mondo non scritto. «Non c'è effetto più smagante», diceva Stevenson, «del mettere a nudo le molle e i meccanismi di qualunque arte. Ogni nostra arte o mestiere svolge il proprio incantamento in superficie: è in superficie che ne percepiamo la bellezza, la pregnanza, il significato. A grattar sotto, restiamo sempre sgomenti del vuoto»⁹¹. Ma proprio Stevenson, in realtà, nello stesso saggio e nelle sue favolose macchine narrative, si è mostrato spesso incline a mettere in mostra i retroscena, ad accompagnare il lettore nella bottega in cui hanno preso forma le sue sofisticate narrazioni. Proviamo dunque ad addentrarci in questa esplorazione, e, al contempo, a fare un passo indietro.

Ciò che più sorprende del *narrative turn* è che si impone alla fine di un secolo in cui mai come in precedenza la possibilità stessa di raccontare, di dare forma all'esperienza per mezzo della narrazione, e perfino l'idea di romanzo, il genere letterario che per eccellenza è deputato a farsi veicolo di storie, sono state messe in discussione. «È un fatto», ha notato con la consueta lucidità Ceserani, «che dà molto da pensare»:

Dopo tante dichiarazioni di morte del romanzo, dopo l'impegno quasi eroico posto da molti scrittori [...] per portare la forma romanzo fino ai confini estremi della tensione linguistica, narrativa e conoscitiva, fino quasi alla sua dissoluzione, dopo tante sperimentazioni e frantumazioni e suicidi autodistruttivi, tentati ormai per tutto un secolo dai più diversi esponenti delle più diverse avanguardie letterarie, ecco che il romanzo, quasi a voler dare un'estrema dimostrazione della straordinaria plasmabilità e adattabilità attribuitagli da Michail Bachtin, ritorna, più vivo e vitale di prima, fra noi, come un gatto sornione dalle sette vite, e si comporta come se fosse tutto nuovo e splendente, come se nessuna crisi o minaccia di morte l'avesse sfiorato⁹².

Il celebre interdetto di Robbe-Grillet, che nel 1957, con un certo oltranzismo, aveva dichiarato che «raccontare è diventato propriamente impossibile»⁹³, è stato ampiamente superato, e «proprio come le erbacce più ostinate, il romanzo ha trovato ugualmente il terriccio adatto alla sua natura, sopravvivendo grazie a una vitalità esuberante e incontrollabile»⁹⁴. Un

⁹¹ Robert Louis Stevenson, *On Style in Literature: Its Technical Elements* (1884); trad. it. *Alcuni elementi tecnici dello stile nella letteratura*, in Id., *Romanzi, racconti e saggi*, a cura di Attilio Brilli, Mondadori, Milano 2012, p. 1879.

⁹² R. Ceserani, *Romanzi di Neandertal*, in A. Casadei (a cura di), *Spazi e confini del romanzo. Narrative tra Novecento e Duemila*, Pendragon, Bologna 2002, p. 95.

⁹³ Alain Robbe-Grillet, *Sur quelques notions périmées*, in *Pour un nouveau roman*, Minuit, Paris 1961, p. 31.

⁹⁴ Andrea Battistini, *Premessa: Esistono confini per il romanzo?* In A. Casadei (a cura di), *Spazi e confini del romanzo*, cit., p. 7.

paradosso che si fa ancora più acuto se si apre quello che è probabilmente il più celebre saggio dedicato alla figura del narratore, che inizia proprio con una presa di distanza: «l'arte di narrare», scrive Benjamin, «si avvia al tramonto», ed è «come se fossimo privati di una facoltà che sembrava inalienabile, la più certa e sicura di tutte: la capacità di scambiare esperienze»⁹⁵. Ovviamente sulle considerazioni di Benjamin grava l'ipoteca di un periodo storico in cui la vita, drammatica e indicibile, era tutto fuorché raccontabile, al cospetto del quale si trovava ad affermare che «le quotazioni dell'esperienza sono crollate. E sembrerebbe che si tratti di una discesa senza fondo»:

Con la guerra mondiale cominciò a manifestarsi un processo che da allora non si è più arrestato. Non si era notato che, dopo la fine della guerra, la gente tornava dal fronte ammutolita, non più ricca, ma più povera di esperienza comunicabile? Ciò che poi, dieci anni dopo, si sarebbe riversato nella fiumana dei libri di guerra, era stato tutto fuorché esperienza passata di bocca in bocca⁹⁶.

Naturalmente, Benjamin ha in mente una figura precisa di narratore, che non coincide con lo scrittore. Anzi, puntualizza, fra quelli che hanno messo per iscritto le loro storie «i più grandi sono proprio quelli la cui scrittura si distingue meno dalla voce degli infiniti narratori anonimi»⁹⁷. Il narratore è infatti colui che, mercante viaggiatore o agricoltore sedentario, ha accumulato esperienza ed è in grado di trasmetterla agli altri per mezzo di un racconto orale. Il romanzo, per Benjamin, procede in direzione opposta, si frappone tra noi e quelle voci, è il segno, alle soglie della modernità, del tramonto dell'arte di narrare:

Il romanzo si distingue da tutte le altre forme di letteratura in prosa – fiaba, leggenda, e anche dalla novella – per il fatto che non esce da una narrazione orale e non ritorna a confluire in essa. Ma soprattutto dal narrare. Il narratore prende ciò che narra dall'esperienza – dalla propria o da quella che gli è stata riferita -; e lo trasforma in esperienza di quelli che ascoltano la sua storia. Il romanziere si è tirato in disparte. Il luogo di nascita del romanzo è l'individuo nel suo isolamento, che non è più in grado di esprimersi in forma esemplare sulle questioni di maggior peso e che lo riguardano più da vicino, è egli stesso senza consiglio e non può darne ad altri⁹⁸.

Non è un caso, allora, che se nel corso del Novecento il romanzo entra in crisi a rilevarlo in modo tempestivo siano proprio gli scrittori, coloro che più di tutti si sono cimentati nel caparbio tentativo di raccontare l'esperienza, ritrovandosi non di rado davanti alla constatazione

⁹⁵ W. Benjamin, *Il narratore*, cit., p. 3.

⁹⁶ Ivi, pp. 3-4.

⁹⁷ Ivi, p. 9.

⁹⁸ Ivi, p. 19.

dell'impossibilità di ridurre la complessità del mondo a una sequenza narrativa. Proviamo a vedere, seguendo un percorso inevitabilmente arbitrario e rapsodico, il modo in cui di volta in volta hanno risposto, partendo dal caso più celebre. Se nel 1930 Musil, ben prima di qualunque svolta narrativa, riconosceva che «nella relazione fondamentale con se stessi, quasi tutti gli uomini sono dei narratori», non era disposto ad accettare con lo stesso entusiasmo di oggi la possibilità di dare un senso all'esistenza attraverso il racconto:

Quel che ci tranquillizza è la successione semplice, il ridurre a una dimensione, come direbbe un matematico, l'opprimente varietà della vita; infilare un filo, quel famoso filo del racconto di cui è fatto anche il filo della vita, attraverso tutto ciò che è avvenuto nel tempo e nello spazio! Beato colui che può dire 'allorché', 'prima che', 'dopo che'! Avrà magari avuto tristi vicende, si sarà contorto dai dolori, ma appena gli riesce di riferire gli avvenimenti nel loro ordine di successione si sente così bene come se il sole gli riscaldasse lo stomaco⁹⁹.

Il problema di narrare, scrive sempre Musil in una lettera del 26 gennaio 1936, è prima di tutto una questione temporale. «Lei dice questo», afferma in risposta a un critico, che «il primo volume rinuncia alla dimensione del tempo, del suo scorrere, dell'evoluzione temporale (e voglio subito aggiungere: dunque anche di quella causale). Lei giustamente vede che tutto ciò presuppone la rinuncia allo "stile narrativo"»¹⁰⁰. Se dunque il filo del racconto è perduto è principalmente per il fatto che sono cambiati vertiginosamente i paradigmi, i riferimenti esterni, le coordinate. Chi si misura con le trame romanzesche non può ignorare le profondissime trasformazioni che si manifestano in tutta la loro portata nei primi decenni del XX secolo, portando Musil a constatare che «gli avvenimenti del nostro mondo attuale sono perlopiù soltanto qualcosa di schematico ("le stesse cose"), vale a dire di tipico, di concettuale e per giunta esangue [...]. Non vi sono motivazioni sufficienti». Le esperienze del protagonista «straripano da tutte le parti»¹⁰¹, e lo scrittore è destinato inevitabilmente allo scacco nel tentativo di trasferirle sulla pagina.

Musil naturalmente non è l'unico tra gli scrittori della sua generazione a cogliere la portata del cambiamento. «Vita o spirito, verità o realtà, chiamiamola come si vuole, questo contenuto, che è essenziale, si è dissolto o è andato troppo oltre, e rifiuta di lasciarsi imbrigliare nella veste inadatta che sola sappiamo fornirgli»¹⁰², ha scritto Virginia Woolf in un saggio che

⁹⁹ Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930-33); trad. it. *L'uomo senza qualità*, Einaudi, Torino 1957, pp. 756-757.

¹⁰⁰ R. Musil, *Saggi e lettere*, vol. II, a cura di Bianca Cetti Marinoni, Torino, Einaudi 1995, p. 724.

¹⁰¹ Ivi, pp. 726.

¹⁰² Virginia Woolf, *Modern Fiction* (1919), in *The Common Reader* (1923); trad. it. *La narrativa moderna*, in *Il lettore comune*, vol. I, il melangolo, Genova 1995, p. 169.

è anche una dichiarazione di poetica come *Modern Fiction*. La percezione dell'esperienza è mutata radicalmente, e le convenzioni per tradurla in scrittura all'improvviso si rivelano obsolete. Anche se la narrazione funziona in modo impeccabile, sembra dire la Woolf, rimane altro rispetto alla vita:

È come se lo scrittore fosse costretto, non dalla sua libera volontà ma da un tiranno potente e senza scrupoli del quale è schiavo, a provvedere all'intreccio, alla commedia, alla tragedia, alla storia d'amore e a un'atmosfera di probabilità capace di imbalsamare l'insieme in modo tanto perfetto che, se tutti i personaggi dovessero acquistare vita, si troverebbero vestiti fino all'ultimo dettaglio secondo la moda del momento. Il tiranno è ubbidito; il romanzo scritto a regola d'arte. Ma a volte, e sempre più spesso col passar del tempo, mentre le pagine si riempiono veloci nel solito modo, intuiamo un dubbio fugace, uno spasimo di ribellione. È così la vita? È così che devono essere i romanzi¹⁰³?

La Woolf si interroga, in sostanza, su quella rivoluzione in seno al romanzo che verrà sintetizzata magistralmente da Auerbach a proposito di *To the Lighthouse*; cambiano le coordinate, gli eventi esteriori diventano solo punti d'appoggio occasionali, l'esperienza che la scrittura esplora è tutta interna al soggetto e il senso, ammesso che ci sia, rimane nascosto tra le pieghe dell'intimità. «È come se», ha scritto Lavagetto,

lungo un arco molto ampio - che va dalla musica alla filosofia, dalla fisica al romanzo - fossero stati piazzati in sequenza dei detonatori che, in rapida sequenza, innescheranno rapide esplosioni destinate a rivoluzionare i presupposti, i riferimenti e le condizioni stesse di lavoro; a trasformare il modo in cui i singoli pensano se stessi e il mondo che li circonda¹⁰⁴.

In sintesi, «non sembra esistere fuori dal romanzo stesso nessun punto dal quale vengono osservati gli uomini e gli avvenimenti e neanche una realtà obiettiva diversa da quella soggettiva della coscienza dei personaggi»¹⁰⁵. Lo ha sottolineato sempre la Woolf in un celebre passaggio:

La vita non è una serie di lanterne disposte in modo simmetrico; la vita è un alone luminoso, un involucro trasparente che ci avvolge da quando cominciamo ad avere coscienza fino alla fine. Non è forse compito del romanziere trasmettere questo spirito mutevole, sconosciuto e irriducibile, senza preoccuparsi di eventuali sue aberrazioni o complessità, contaminandoli il meno possibile con quanto gli è estraneo, esterno¹⁰⁶?

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ M. Lavagetto, *Svevo e la crisi del romanzo europeo*, in Alberto Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, Einaudi, Torino 2000, p. 251.

¹⁰⁵ Eric Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (1946); trad. it. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, vol. II, Einaudi, Torino 2000, pp. 317-318.

¹⁰⁶ V. Woolf, *La narrativa moderna*, cit., p. 170.

Non importa, in ogni caso, scomodare i protagonisti di una stagione del romanzo indubbiamente sperimentale e oltranzista; non c'è bisogno di chiamare in causa Proust, Joyce o Kafka per mettere in evidenza le difficoltà in cui incorrono gli scrittori quando si tratta di mettere nero su bianco l'inafferrabile brulicare dell'esperienza; che tra vita e narrazione è impossibile un travaso l'aveva già notato Stevenson, secondo il quale il compito dell'arte non può essere in nessun caso quello di «competere con la vita», come voleva invece Henry James:

La vita si distende davanti a noi, infinita nella sua complessità, visitata dalle più svarianti e sorprendenti meteore, rivolgendosi contemporaneamente all'occhio, all'orecchio, alla mente dove risiede la capacità della meraviglia; al tatto, così squisitamente delicato; al ventre, così imperioso quando è famelico [...]. «Competere con la vita»? Ma se non riusciamo neanche a guardare il sole, se le sue passioni e le sue malattie ci distruggono e ci uccidono! Competere con il gusto del vino, la dolcezza dell'aurora, il calore della fiamma, l'amarrezza della morte e del distacco, è un progetto folle come quello di dare la scalata al paradiso¹⁰⁷.

Stevenson mette in evidenza, oltre un secolo prima delle teorie narrative e dell'idea del racconto come possibilità di costruzione della realtà, la differenza costitutiva che vi è tra l'opera dello scrittore e l'esperienza che configura. La letteratura, ci ricorda, è prima di tutto artificio, rielaborazione, strategia, e «quando imita qualcosa [...] non imita la vita, ma il discorso»¹⁰⁸. Se la narrazione è una facoltà primaria dell'essere umano, l'arte di raccontare non può aspirare a misurarsi con la vita stessa, competere con quel garbuglio indirimibile nell'illusione di poterne offrire una simulazione fedele. L'arte di narrare può tutt'al più offrire una continuità illusoria a ciò che nell'esperienza non è dato *in sé* come consequenziale. Qualcosa, rispetto agli antichi narratori delle tribù, è cambiato irrimediabilmente:

Vera arte direttamente legata alla vita poteva essere quella degli uomini primitivi che si raccontavano storie intorno al fuoco dell'accampamento. L'arte come noi la concepiamo si occupa invece, e questo è appunto il suo compito, non tanto di rendere vere le storie quanto di renderle tipiche; non tanto di riprodurre esattamente i dettagli di ogni evento quanto di convogliarli tutti verso uno scopo preciso. Alla congerie di impressioni che la vita presenta – vigorose ma separate – sostituisce una serie di impressioni artificiali, rappresentate in modo debole e sommo,

¹⁰⁷ R.L. Stevenson, *A Humble Remonstrance* (1887); trad. it. *Un'umile rimonstranza*, in Guido Almansi (a cura di), *Robert Louis Stevenson. L'isola del romanzo*, Sellerio, Palermo 1987, p. 44. Le considerazioni di James a cui Stevenson risponde erano state espresse, a loro volta in risposta a una conferenza di Sir Walter Besant, in un saggio dal titolo *The Art of Fiction*. Una traduzione italiana del testo si può trovare in Sergio Perosa (a cura di), *Teorie inglesi del romanzo 1700-1900: da Fielding a Dickens, da Stevenson a Conrad, una grande tradizione narrativa nell'interpretazione dei suoi protagonisti*, Bompiani, Milano 1983, e in S. Perosa (a cura di), *Teorie americane del romanzo 1800-1900: da Poe a Melville, da Cooper a James, un'antologia e uno studio critico dei grandi precursori del modernismo*, Bompiani, Milano 1986.

¹⁰⁸ R.L. Stevenson, *Un'umile rimonstranza*, cit., p. 45.

ma tutte convergenti verso il medesimo effetto, e tutte tese a significare la medesima idea [...]. La vita è mostruosa; la vita è infinita, illogica, improvvisa, acuta e penetrante; l'opera d'arte, al confronto, non può non apparire nitida, finita, autosufficiente, razionale, scorrevole, esangue. La vita s'impone con la sua energia bruta, inarticolata e terribile come il tuono; l'arte attira la nostra attenzione in mezzo ai rumori confusi dell'esperienza, come una melodia composta accuratamente da un musicista discreto¹⁰⁹.

Se Stevenson può paragonare l'arte a un «postulato geometrico», è naturalmente perché scrive sulla soglia delle trasformazioni epocali che, come abbiamo visto, investiranno il romanzo da lì a qualche decennio. Ma anche chi si accinge a raccontare dopo quegli anni di sperimentazione e di radicale riconfigurazione dei paradigmi non è esentato dalle difficoltà, a maggior ragione quando avverte l'esigenza di fissare sulla pagina un'esperienza direttamente vissuta, molteplice e avventurosa. È il caso di un ammiratore di Stevenson come Calvino, quando, a distanza di anni, ripercorre la genesi dei *Nostri antenati*. Nella postfazione del 1960 alla trilogia, Calvino racconta come i romanzi siano nati, in realtà, da un progetto fallito; dopo *Il sentiero dei nidi di ragno*, ricorda, «provai a scrivere altri romanzi neorealistic, su temi della vita popolare di quegli anni, ma non riuscivano bene, e li lascio manoscritti nel cassetto»: la realtà «era troppo più complessa; ogni stilizzazione finiva per essere leziosa»¹¹⁰. La soluzione è un cambio di rotta, una temporanea fuoriuscita dalle contingenze della realtà per cercare, cambiando prospettiva, di metterla a fuoco con maggiore efficacia. Tutto nasce quasi per gioco:

Così, in un'occasione con me stesso e con tutto, mi misi, come per un passatempo privato, a scrivere *Il visconte dimezzato*, nel 1951 [...]. In partenza avevo solo questa spinta, e una storia in mente, o meglio un'immagine. All'origine di ogni storia che ho scritto c'è un'immagine che mi gira per la testa, nata chissà come e che mi porto dietro magari per anni. A poco a poco mi viene da sviluppare questa immagine in una storia con un principio e una fine, e nello stesso tempo – ma i due processi sono paralleli e indipendenti – mi convinco che essa racchiude qualche significato. Quando comincio a scrivere però, tutto ciò è nella mia mente ancora in uno stato lacunoso, appena accennato. È solo scrivendo che ogni cosa finisce per andare al suo posto¹¹¹.

D'altra parte, proprio Calvino ci ricorda che «la letteratura» non è che «un'ostinata serie di tentativi di far stare una parola dietro l'altra», un esercizio caparbio che nasce da un vuoto, una domanda che si insinua in «una zona oscura tra la causa e l'effetto: come si arriva alla

¹⁰⁹ Ivi, pp. 45-46.

¹¹⁰ I. Calvino, *Nota 1960*, in Id., *I nostri antenati*, Mondadori, Milano 1991, p. 414.

¹¹¹ Ivi, pp. 414-415.

pagina scritta? Per quali vie l'anima e la storia o la società o l'inconscio si trasformano in una sfilza di righe nere su una pagina bianca?»¹¹².

È probabile che Raymond Carver sarebbe stato disponibile a sottoscrivere le difficoltà espresse da Calvino. Riferendosi alla sua attività come insegnante di scrittura creativa, Carver ricorda infatti di avere sentito una volta «Geoffrey Wolff dire a un gruppo di aspiranti scrittori: “Niente trucchi da quattro soldi”», e di essersi proposto di correggere la massima in una versione ancora più radicale: «“niente trucchi”. Punto e basta. I trucchi non li sopporto. Quando leggo narrativa, al primo segno di trucco o di trovata, non importa se da quattro soldi o elaborata, mi viene istintivo cercare riparo»¹¹³. Un'insofferenza che si sposa bene con una concezione radicale dell'attività narrativa, della scrittura intesa quasi come una vocazione. «Se non si riesce», si chiedeva, «a rendere quel che si scrive al meglio delle nostre possibilità, allora che si scrive a fare? Alla fin fine, la soddisfazione di aver fatto del nostro meglio e la prova del nostro sforzo sono le uniche cose che ci possiamo portare appresso nella tomba»¹¹⁴. Ed è proprio alla luce di questa idea che si deve leggere l'aneddoto con cui racconta la genesi di uno dei suoi racconti migliori:

Una volta mi sono messo a scrivere quello che si è poi rivelato un bel racconto, anche se all'inizio mi si era presentata solo la prima frase. Erano già diversi giorni che andavo in giro con queste parole in testa: «Stava passando l'aspirapolvere quando squillò il telefono». Sentivo che dietro quella frase c'era una storia che voleva essere raccontata. Me lo sentivo nelle ossa che insieme a quell'inizio ci doveva andare una storia, bastava che trovassi il tempo per scriverla. Il tempo lo trovai, un giorno intero – dodici, quindici ore, addirittura – bastava che volessi metterlo a frutto. E così fu, una mattina mi sono seduto e ho scritto la prima frase e subito le altre frasi hanno cominciato ad attaccarsi a quella. Ho composto la storia come avrei composto una poesia; una riga dietro l'altra e poi un'altra e poi un'altra ancora. Dopo un po' ho incominciato a intravedere la storia e sapevo che quella era la *mia* storia, proprio quella che avevo voluto scrivere¹¹⁵.

Questa intrusione asistemica nei luoghi in cui gli scrittori rifiniscono i propri attrezzi del mestiere mette in luce il fatto che in realtà, quando entra in gioco la scrittura letteraria, narrare l'esperienza diventa qualcosa di molto complesso, che va al di là dell'istinto narrativo inteso come naturale modalità di organizzazione del pensiero. Emerge soprattutto un dato ad accomunare le diverse posizioni: il fatto che il referente esterno che chiamiamo “vita”,

¹¹² I. Calvino, *Cibernetica e fantasmi*, cit., p. 210.

¹¹³ Raymond Carver, *On Writing* (1984); trad. it. *Sulla scrittura creativa*, in Id., *Il mestiere di scrivere*, Einaudi, Torino 1997, p. 7.

¹¹⁴ Ivi, p. 10.

¹¹⁵ Ivi, p. 11.

“esperienza”, “mondo”, rimane irriducibile a qualunque racconto, a ogni slancio, per quanto ambizioso, a racchiudere l’esperienza nel perimetro di una narrazione. E non può certo mancare, in una simile carrellata, uno scrittore come Nabokov, tra i più allergici a concepire il gesto artistico in funzione di qualcosa. «Non c’è nulla che mi annoi quanto i romanzi politici e la letteratura a sfondo sociale»¹¹⁶, dichiarava in un’intervista del 1962, e si può facilmente immaginare quale sarebbe stata la sua reazione davanti al tentativo di associare la cultura umanistica alle istituzioni democratiche. Ma ancora più interessante è il modo in cui si sofferma sulla relazione tra l’opera d’arte e quella realtà che, com’è noto, avrebbe scritto soltanto tra virgolette:

La realtà è una faccenda molto soggettiva. Non saprei come definirla, se non come una sorta di graduale accumulo di informazioni; e come una specializzazione [...]. Possiamo, per così dire, avvicinarci sempre più alla realtà; ma mai a sufficienza, perché la realtà è una successione infinita di passi, di gradi di percezione, di doppi fondi, ed è dunque inestinguibile, irraggiungibile. Di un particolare oggetto possiamo sapere sempre di più, ma non potremo mai sapere tutto: non c’è speranza¹¹⁷.

D’altro canto, ci ricordano in modo magistrale i suoi romanzi, la letteratura è in buona misura bugia, artificio, capacità di congegnare quei «trucchi» che forse Carver avrebbe disapprovato: «perché tutta l’arte», scrive Nabokov, «è inganno, e la natura non è da meno»¹¹⁸. È un punto su cui insiste anche nelle sue *Lectures on Literature*, quando domanda retoricamente se i romanzi possano essere letti alla stregua di manuali in cui reperire informazioni esatte di un particolare spaccato del mondo o della società. «No, decisamente no»: «La verità è che i grandi romanzi non sono che grandi favole»¹¹⁹. La letteratura, infatti,

non è nata il giorno in cui un ragazzino corse dalla valle di Neanderthal inseguito da un grande lupo grigio, gridando «Al lupo, al lupo»: è nata il giorno in cui un ragazzino, correndo, gridò: «Al lupo, al lupo» senza avere nessun lupo alle calcagna. È del tutto incidentale che il poverino, per aver mentito troppo spesso, alla fine sia stato divorato da un lupo in carne e ossa. Il punto importante è che tra il lupo della grande prateria e il lupo della bugia esiste un intermediario scintillante: quell’intermediario, quel prisma, è l’arte della letteratura¹²⁰.

¹¹⁶ Vladimir Nabokov, *Strong Opinions* (1973); trad. it. *Intransigenze*, Adelphi, Milano 1994, p. 19. È curioso notare come proprio uno dei maggiori studiosi di Nabokov, Brian Boyd, sia anche uno dei più importanti teorici della relazione tra narrazione ed evoluzione della specie, arrivando ad assegnare alla letteratura una *funzione* fondamentale per la vita sociale; un’idea che Nabokov, come abbiamo visto, avrebbe probabilmente respinto con vigore.

¹¹⁷ Ivi, p. 27.

¹¹⁸ Ivi, p. 28.

¹¹⁹ V. Nabokov, *Lectures on Literature* (1980); trad. it. *Lezioni di letteratura*, Garzanti, Milano 1992, p. 38.

¹²⁰ Ivi, p. 42.

Ma perfino uno scrittore in apparenza così restio a parlare del lavoro di artigianato che si cela dietro la superficie compatta dei suoi romanzi, un romanziere fedele all'idea che «non si dovrebbe mai sottoporre un feto a operazioni esplorative», si convince a esibire una serie di appunti, annotazioni, impressioni sconnesse che costituiscono il nucleo embrionale delle sue creazioni. Ancora una volta, il mestiere di scrivere si configura come una serie di prove, di minuziose schedature, di tentativi di afferrare qualcosa di cui, insiste Nabokov, si può conoscere soltanto una minima porzione, accettare le rivelazioni provvisorie, in un lungo processo di cui la traduzione in parole di un amalgama potenziale costituisce soltanto l'ultima tappa:

Io so semplicemente che in una fase molto precoce dello sviluppo di un romanzo mi viene questo forte impulso a raccogliere pezzetti di paglia e di lanugine e a inghiottire sassolini [...]. Quando poi ripenso alla forza che mi ha fatto annotare frettolosamente i nomi esatti di certe cose, o le dimensioni e le sfumature di certi oggetti, prima ancora che quelle informazioni mi servissero davvero, sono incline a credere che ciò che, in mancanza di un termine migliore, chiamo ispirazione fosse già all'opera, pronta a segnalarmi silenziosamente ora questo ora quello e a farmi accumulare materiali noti per una costruzione ignota. Dopo la prima sorpresa dell'agnizione [...] il romanzo comincia a crescere da sé; il processo avviene esclusivamente nella testa, non sulla carta; e per sapere a che punto è arrivato il libro non ho bisogno di avere coscienza di ogni singola frase. Sento una specie di crescita sommersa, come se qualcosa si dipanasse dentro di me, e so che i particolari sono già lì, che anzi li vedrei ben chiari se guardassi più da vicino, se fermassi la macchina e aprissi il suo compartimento interno; ma preferisco aspettare, finché ciò che genericamente viene chiamato ispirazione non ha terminato il lavoro al posto mio. Viene un momento in cui da dentro mi informano che l'intera struttura è finita. Allora non mi resta che trascriverla a matita o a penna¹²¹.

Nabokov, con il radicalismo che spesso lo contraddistingue, pur senza aderire con convinzione al motto dell'*art pour l'art*¹²² insiste sul fatto che la letteratura non può in alcun modo essere in sé un veicolo di valori socialmente condivisibili, o porsi al servizio di ideali astratti, buoni solo per un «filisteo di mezza tacca», per il critico che «vuole una bella trama condita da commenti sulla società; vuole riconoscere i propri pensieri e travagli in quelli dell'autore», e che «trova molto più facile scrivere di idee che di parole»¹²³. Il protagonista non è altro che il linguaggio, e qualunque narrazione ben fatta deve misurarsi con quel faticoso corpo a corpo con le parole di cui parla Calvino. In questa misura, il compito del prosatore non è troppo diverso da quello che si prefigge il poeta, se «lo strumento magico della prosodia può

¹²¹ V. Nabokov, *Intransigenze*, cit., p. 50.

¹²² Cfr. *ivi*, p. 53.

¹²³ *Ivi*, p. 64.

migliorare quella che chiamiamo prosa facendone sprigionare tutto il significato» grazie alla «musica di un fraseggio preciso, la scansione del pensiero resa da peculiarità ricorrenti dell'idioma e dell'intonazione»¹²⁴. E, quel che è ancora più importante, la letteratura non può in nessun caso diventare uno strumento di spiegazione universale o, per dirla con James, competere con la vita. Tra l'esperienza e i nostri tentativi di raccontarla rimarrà sempre uno iato, se non altro perché «non sapremo mai l'origine della vita, o il significato della vita, o la natura dello spazio e del tempo, o la natura della natura, o la natura del pensiero»¹²⁵.

Questo rapido *excursus*, se non altro, ci aiuta a rimarcare anche un altro aspetto saliente, collegato in qualche modo alla crisi della critica e degli studi umanistici. Come rileva Meneghelli, sulla scorta di Ceserani, la fuoriuscita del racconto dal letterario e l'egemonia del paradigma narrativo come sistema di organizzazione del pensiero e strumento conoscitivo, unito alla trasversalità e alla diffusione che ha raggiunto negli ultimi quarant'anni, mette in luce sostanzialmente due problemi. Il primo è un problema «*interno* agli studi letterari», legato principalmente ai «modi sclerotizzati in cui la letteratura viene indagata, concepita, insegnata, trasmessa dalle istituzioni delegate a questo scopo»¹²⁶. Il secondo si potrebbe definire un problema di appiattimento del letterario sul narrativo, della riduzione dei testi in quanto manufatti verbali al livello della trama, del contenuto e della storia che veicolano, spesso concepita come una formazione a sé stante, estraibile e trapiantabile senza conseguenze da un terreno all'altro. In un contesto di interesse vertiginoso per gli strumenti del letterario, in sostanza, la vitalità che si riscontra riguarda in modo quasi esclusivo la narrazione, *una* fra le molteplici modalità del discorso letterario:

Se anche la letteratura rientra in gioco, lo fa *attraverso il racconto*, dunque al prezzo di una riduzione del letterario al narrativo, di una marginalizzazione di tutto ciò che, nel campo della letteratura, non è racconto e che costituisce una zona *enorme* della pratica letteraria [...]. Senza contare che anche in un romanzo c'è sempre molto più del racconto, della concatenazione evenemenziale, di un mondo possibile o finzionale. C'è, soprattutto, la dimensione retorica, il linguaggio che non veicola una determinata storia ma la fa essere ciò che è¹²⁷.

A questo proposito, è illuminante l'esempio chiamato in causa sempre da Meneghelli, in una sorta di dialogo a distanza con l'aneddoto da cui parte Lavagetto in *Eutanasia della critica*, cioè la vendita dei "grandi classici" della letteratura come inserto dei maggiori quotidiani che

¹²⁴ Ivi, p. 65.

¹²⁵ Ivi, pp. 65-66.

¹²⁶ D. Meneghelli, *Storie proprio così*, cit., p. 26. Su questo aspetto cfr. anche Jean-Marie Schaeffer, *Petite écologie des études littéraires. Pourquoi et comment étudier la littérature*, Thierry Marchaisse, Vincennes 2011.

¹²⁷ D. Meneghelli, *Storie proprio così*, cit., p. 26.

vanno a popolare gli scaffali delle case degli italiani. In questo caso si tratta di un'iniziativa della scuola Holden, ripresa poi anche dal quotidiano "la Repubblica", intitolata "Save the Story", che nasce da una mossa a dir poco sintomatica nell'epoca della letteratura in pericolo. In questo caso, a tutelare il patrimonio letterario e a difenderlo da una minaccia non meglio definita sarebbero undici "grandi opere". Il sottotitolo dell'iniziativa, "Grandi scrittori, piccoli lettori, storie immortali" costituisce già di per sé un manifesto, e il senso dell'iniziativa è reso ancora più esplicito dalla dichiarazione di intenti: «Save the Story è una missione in forma di collana: salvare le grandi storie dall'oblio raccontandole alle nuove generazioni. Nasce da un'urgenza: quella di salvaguardare la trasmissione del patrimonio dei Grandi Classici della letteratura internazionale ai giovani lettori»¹²⁸. Un esempio perfetto, in sostanza, della letteratura ai tempi dello *storytelling* di cui parla Giovannetti, in cui il criterio fondamentale è quello della funzionalità, come si evince dalle parole di Raffaella De Santis:

Non è vero che Manzoni è noioso. Basta trovare le parole adatte, saper raccontare le storie nel modo giusto, come se fossero narrate a un proprio figlio o a un nipote [...]. Prima uscita [...] con [...] la storia dei *Promessi Sposi* raccontata da Umberto Eco, in cui Don Rodrigo è un "bullo" che gode nel tormentare i più deboli e don Abbondio è un parroco così pauroso da farsela addosso. Il libro [...] è diventato il vero bestseller della collana ed è stato selezionato dal governo brasiliano nell'ambito del Programa Nacional Biblioteca da Escola. Save the Story è una sfida [...]. Sono tutte storie pensate per essere lette ad alta voce (impiegando non più di un'ora), adatte ai bambini dai cinque ai dodici anni d'età: lingua semplice, periodi brevi, ritmo veloce, bellissime illustrazioni. [...] Intanto Save the Story sta varcando i confini nazionali per approdare nei mercati stranieri. I diritti di traduzione [...] sono stati infatti venduti in tutto il mondo [...] e la lettura di questi libri è entrata in scuole, biblioteche, teatri. Missione compiuta, allora: le storie sono salve. Sta a noi continuare a raccontarle¹²⁹.

Non è difficile notare che c'è qualcosa che stride in questa accoglienza entusiasta dell'iniziativa (oltre che nell'iniziativa in sé). Più che l'intento, di certo non nuovo, di far conoscere ai bambini i classici della letteratura in forma semplificata, è l'assunto di fondo che è assai discutibile: l'idea che sia la *storia* il fulcro dell'opera letteraria, l'ingrediente imprescindibile, o addirittura la componente in grado di salvarla perché, per riprendere una metafora ricorrente nella critica di orientamento evoluzionista, è in grado di adattarsi con notevole disinvoltura ai gusti e alle esigenze del momento. Si tratta di una convinzione che, in aggiunta, esclude sostanzialmente gli aspetti formali, che anche per chi, come Moretti, guarda al modello di Darwin, costituiscono l'aspetto essenziale da indagare per comprendere le

¹²⁸ <http://temi.repubblica.it/iniziative-save-the-story/> (ultimo accesso marzo 2020).

¹²⁹ Raffaella De Santis, *Save the Story. I classici di sempre riscritti dai grandi scrittori di oggi*, in «la Repubblica», 30 novembre 2012, p. 45.

motivazioni del prevalere (o soccombere) di un'opera nel mercato letterario. Il processo di "mondializzazione" di queste storie descritto da De Santis non tiene conto invece di alcuna forma, ma di una riduzione funzionale al contenuto e alla sua ricezione a livello globale. In più, viene indirettamente e capziosamente suggerito che il senso ultimo di un romanzo risiede nella trama, in un *plot* semplificato ed epurato da ogni asperità. Una concezione della messa in intreccio molto distante da quella che, lo vedremo meglio, suggeriva Brooks, che mentre riconosceva al *plot* una fondamentale funzione ordinatrice, identificandolo come «momento essenziale nella logica del discorso narrativo, e come elemento strutturale e dinamico di una forma specifica del pensiero umano»¹³⁰, allo stesso tempo metteva in evidenza gli artifici, le complicazioni e le possibilità molteplici insite nell'attività di messa in intreccio, tracciando un percorso tutt'altro che banalizzante o semplificatorio.

«Inventare storie è una cosa seria»¹³¹, scriveva Gianni Rodari in un libro del 1973 influenzato dalla stagione strutturalista e consacrato alla fantasia e all'arte dell'invenzione – e che per certi versi anticipa alcuni temi fondamentali al centro delle teorie di orientamento narrativista – riconoscendo, con giocosa lucidità, che dietro la creazione di qualunque storia si nascondono sempre il conflitto, la lotta e l'artificio, che sono parte integrante della narrazione stessa. Come ha scritto Giovannetti, del resto, «anche durante una rivoluzione è giusto sapere che la letteratura è, innanzitutto ed essenzialmente, un sistema di procedimenti, di tecniche, una concatenazione di forme; e solo *residualmente* ed *eccezionalmente* un modo per modificare gli eventi della vita collettiva, della società»¹³².

Salvando la storia, insomma, si rischia di perdere molto altro. Soprattutto, si rischia di concepire la riscrittura di un testo come «un'operazione di manutenzione o di restauro, e non un esercizio ludico, dialettico, irriverente, conflittuale»¹³³. Non è un caso che, in piena età del sospetto¹³⁴, uno scrittore come Federigo Tozzi manifestasse la propria ostilità nei confronti delle trame:

Io dichiaro di ignorare le 'trame' di qualsiasi romanzo. Perché a conoscerle, avrei perso tempo e basta. La mia soddisfazione è di poter trovare qualche 'pezzo' dove sul serio lo scrittore sia riuscito a indicarmi una qualunque parvenza della nostra fuggitiva realtà¹³⁵.

¹³⁰ P. Brooks, *Trame*, cit., p. 7.

¹³¹ Gianni Rodari, *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*, Einaudi, Torino 1973, p. 37.

¹³² P. Giovannetti, *La teoria della letteratura al tempo dello storytelling*, cit., p. 249, corsivo mio.

¹³³ D. Meneghelli, *Storie proprio così*, cit., p. 26.

¹³⁴ La definizione naturalmente è di Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon*, Gallimard, Paris 1987.

¹³⁵ Federigo Tozzi, *Come leggo io* (1919); in Id., *Opere*, a cura di Marco Marchi, Mondadori, Milano 1993, p. 1325.

Naturalmente, come notava Brooks negli anni Ottanta, «viviamo ancora in un'epoca di trame narrative [...] anche se il nostro tempo sembra essere caratterizzato da orientamenti antinarrativi», e anche se «il modernismo ha portato con sé un certo sospetto nei confronti del *plot*, probabilmente a causa dell'eccessiva dipendenza dalle trame nel secolo scorso», in realtà «restiamo ancorati alla narrazione, e da essa determinati, molto più di quanto vorremmo far credere»¹³⁶. Oggi, non solo quel sospetto è alle spalle, ma la vitalità del paradigma narrativo sembra mostrare che anche le cautele di Brooks non sono più necessarie; la storia è salva, lo *storytelling* non ha bisogno di ulteriori legittimazioni.

4. La scrittura e la vita

Meneghello e Semprún lo sapevano bene: tradurre l'esperienza in scrittura, imprimere una forma narrativa alla vita e alle sue molteplici dissonanze non è affatto semplice. Ma non per questo hanno rinunciato a farlo, peraltro senza nascondere i retroscena, le idiosincrasie, le problematiche e le difficoltà con cui si sono confrontati nel tentativo di narrare ciò che hanno vissuto in prima persona in uno dei periodi più drammatici della storia del Novecento.

Proprio per questo *I piccoli maestri* e *L'écriture ou la vie* possono essere considerati casi paradigmatici, due testi che condensano in modo esemplare la complessità e le insidie con cui ci confrontiamo quando è in gioco il rapporto tra le parole e i fatti, tra la scrittura e la vita. Non è un caso che le due opere prendano corpo soltanto quando i rispettivi scrittori (e protagonisti) riescono a mettere una certa distanza tra se stessi e la propria storia, caotica, esuberante e dolorosa, ad arginare attraverso l'artificio della scrittura tutto il sottobosco emotivo che le abita, ricorrendo dunque al pensiero razionale e logico deduttivo, oltre che a quello narrativo. L'intento è dichiarato da Meneghello nella postfazione alla seconda edizione del libro, pubblicato prima nel 1964 e poi rivisto ulteriormente e ripubblicato nel 1976:

Ho cominciato a scrivere nel primo dopoguerra: brevi attacchi che poi restavano sospesi in aria [...]. In tutti questi assaggi, scrivevo a fatica e con l'animo contratto. Sentivo che c'era un territorio in cui non potevo ancora addentrarmi senza ribrezzo. Ogni tanto avevo il senso di toccare un punto più pericoloso, quasi una breccia in un

¹³⁶ P. Brooks, *Trame*, cit., p. 7. Sulla messa in discussione della trama nel corso del Novecento e le conseguenti implicazioni, cfr. F. Bertoni, *Impossibile chiusura. Il romanzo moltiplicato*, in «SIGMA», n. 1, 2017, pp. 13-35.

argine; e mi pareva che smuovendo sarebbe venuto giù un fiotto di caotiche affezioni personali, civili e letterarie che mi avrebbe portato via¹³⁷.

Tra la scrittura e l'esperienza, dunque, si interpongono tentativi fallimentari, vicoli ciechi, spie dell'impossibilità di riversare gli anni avventurosi e drammatici della Resistenza in una narrazione compiuta in grado di veicolare il senso. Eppure, allo stesso tempo, pur non proponendosi di dare vita né a un romanzo né a un antiromanzo, Meneghello avverte la necessità di scrivere qualcosa che si possa «leggere come un racconto», con «un costruito narrativo», e di attenersi scrupolosamente alla realtà dei fatti, tanto che, come dichiara, «ciò che mi premeva era di dare un resoconto veritiero dei casi miei e dei miei compagni negli anni dal '43 al '45: veritiero non all'incirca e all'ingrosso, ma strettamente e nei dettagli»¹³⁸. Come conciliare tutto questo? Come possono convivere il desiderio di ordine narrativo e il fluire disordinato dei ricordi? Com'è possibile «tentare di dar forma a singoli pezzi di questa materia»¹³⁹? È vero, come vuole Bruner, che «i processi cognitivi e linguistici che guidano la narrazione di sé dei racconti di vita [*life narratives*] raggiungono il potere di strutturare l'esperienza percettiva, di organizzare la memoria, di segmentare e costruire in funzione di uno scopo gli stessi “eventi” di una vita»¹⁴⁰? Che, in ultima istanza, diventiamo quegli stessi racconti autobiografici a cui ricorriamo per ricomporre in un quadro di senso i pezzi della nostra esistenza¹⁴¹?

Sono domande che in qualche modo si pone anche Semprún, quando, quasi preterintenzionalmente, inizia la stesura di *L'écriture ou la vie*, un testo ibrido, a cavallo tra autobiografia, finzione e saggio filosofico, organizzato, specialmente nella prima parte, in capitoli che mescolano ricordi, percezioni e ricostruzioni a posteriori. Un libro che nasce da una costola di *Netchaïev est de retour*, mentre Semprún sta descrivendo la scena di un personaggio che si reca a Buchenwald per ritrovare un amico deportato. Il testo paradossalmente può prendere forma solo dopo che il suo autore ha praticato una dolorosa e sistematica terapia dell'oblio, procedendo in direzione contraria rispetto al pensiero autobiografico di cui parla Demetrio, per il quale «battersi contro l'oblio diventa [...] una ragione di sopravvivenza, specie quando [...] la memoria è un ri-possedersi laborioso e tale da diventare un'impresa, quotidiana,

¹³⁷ Luigi Meneghello, Nota a *I piccoli maestri* (1990), in Id., *Opere scelte*, a cura di Francesca Caputo, Mondadori, Milano 2006 p. 616. La nota, che accompagnava la seconda edizione del libro (quella appunto del '76), è stata poi lievemente modificata e ripubblicata per gli Oscar oro Mondadori nel 1986, e ripresa senza variazioni nell'edizione del 1990 (poi confluita nelle *Opere scelte*).

¹³⁸ Ivi, pp. 615-616.

¹³⁹ Ivi, p. 616.

¹⁴⁰ J. Bruner, *Life as Narrative*, in «Social Research», vol. 71, n. 3, autunno 2004, p. 694.

¹⁴¹ Cfr. *ibid.*

di autoformazione»¹⁴². È un aspetto su cui Semprún insiste in particolare nella seconda parte del testo, intitolata emblematicamente “Le pouvoir d’écrire” e dedicata a una riflessione sul ruolo ambivalente della scrittura. Il tentativo di dare forma a un’esperienza drammatica, infatti, si rivela ricco di insidie, e anziché funzionare come rielaborazione del trauma si carica di connotati mortiferi:

La chose que je voudrais plus que tout, c’est le repos spiritual.

L’oubli, autrement dit [...]. Je ne voudrais que l’oubli, rien d’autre [...]. Tout recommencerait, après ce bonheur-là, ces mille bonheurs minimes et déchirants. Tout recommencerait tant que je serais vivant : revenant dans la vie, plutôt. Tant que je serais tenté d’écrire. Le bonheur de l’écriture, je commençais à le savoir, n’effaçait jamais ce malheur de la mémoire. Bien au contraire : il l’auguisait, le creusait, le ravivait. Il le rendait insupportable¹⁴³.

La scrittura è una sorta di intercapedine tra la vita e la morte, tra i drammi vissuti a Buchenwald e l’insensatezza dell’esistenza al di fuori del campo, il luogo a cui la memoria di Semprún ritorna inesorabilmente. *L’écriture ou la vie*, allora, diventa sostanzialmente una riflessione sulla possibilità di narrare l’esperienza, di darle la forma di una storia, di trovare le parole per dire l’indicibile. Come ha scritto Calvino, infatti, «una cosa non si può sapere quando le parole e i concetti per dirla e pensarla non sono stati ancora usati in quella posizione, non sono stati ancora disposti in quell’ordine, in quel senso». La sfida impervia dello scrittore, o «la battaglia della letteratura», si configura come «uno sforzo per uscire fuori dai confini del linguaggio; è dall’orlo estremo del dicibile che essa si protende; è il richiamo di ciò che è fuori dal vocabolario che muove la letteratura»¹⁴⁴. È questo il senso profondo dell’interrogativo di Semprún, che non a caso ricorre a vari linguaggi (francese, spagnolo, tedesco), spie di altrettanti tentativi di trovare le parole giuste per raccontare:

Je n’étais pas sûre d’être un vrai survivant. J’avais traversé la mort, elle avait été une expérience de ma vie. Il y a des langues qui ont un mot pour cette sorte d’expérience. En allemand on dit *Erlebnis*. En espagnol : *vivencia*. Mais il n’y a pas de mot français pour saisir d’un seul trait la vie comme expérience d’elle-même. Il faut employer des périphrases. Ou alors utiliser le mot « vécu », qui est approximatif. Et contestable. C’est un mot fade et mou. D’abord et surtout, c’est passif, le vécu. Et puis c’est au passé. Mais l’expérience de la vie, que la vie fait d’elle-même, de soi-même en train de la vivre, c’est actif. Et c’est au présent, forcément. C’est-à-dire qu’elle se nourrit du passé pour se projeter dans l’avenir¹⁴⁵.

¹⁴² D. Demetrio, *Raccontarsi*, cit., p. 59.

¹⁴³ Jorge Semprún, *L’écriture ou la vie*, Gallimard, Paris 1994, pp. 170-171.

¹⁴⁴ I. Calvino, *Cibernetica e fantasmi*, cit., p. 213.

¹⁴⁵ J. Semprún, *L’écriture ou la vie*, cit., p. 149.

Perché alla fine, scrive Meneghello, la sfida è proprio questa: trasformare il materiale caotico e informe della vita in qualcosa di ordinato e preciso, disciplinare il fiume in piena della memoria attraverso la scrittura, che «si oppone alla transitorietà dell'esperienza», «sottrae qualcosa a questo flusso». Esperienza che non va intesa soltanto come «personale, privata», ma che è anche «quella altrui», che allo scrittore in qualche modo «pare di comprendere», o addirittura «quella immaginata, dei sogni e della fantasia»¹⁴⁶. Scrittura e vita si intrecciano e si influenzano reciprocamente, «come due strutture saldate insieme da una serie di raccordi inamovibili», al punto che, dirà Meneghello leggendo a posteriori *I piccoli maestri*, «non saprei più come arrivare ai fatti senza passare per il racconto, ma non potrei nemmeno accettare il racconto senza un continuo (e qualche volta inquietante) ricorso ai fatti»¹⁴⁷. Se esperienza e narrazione in qualche modo non possono essere disgiunte, allo stesso tempo Meneghello sa bene che non si può pretendere di trovare il senso in un passaggio risolutore, in una formula definitiva. Proprio il senso, infatti, viene sistematicamente messo in dubbio, e la narrazione, più che uno strumento infallibile di organizzazione del pensiero, si configura come un faticoso tentativo:

Quello che è privato è privato, e quando è stato è stato. Tu non puoi più pretendere di riviverlo, ricostruirlo: ti resta in mano una crisalide. Non sono vere forme, queste, mi dicevo, questa è materia grezza. Se c'era una forma, era sparsa in tutta la nostra storia. Bisognerebbe raccontare tutta la storia, e allora il senso della faccenda, se c'è, forse verrebbe fuori; qua certo non c'è più, e neanche sull'Ortigara, scommetto, e in nessun'altra parte¹⁴⁸.

Non è un caso, allora, che entrambi i testi siano difficilmente classificabili come romanzi, se non in senso ampio, e che si configurino come cantieri aperti, in cui le soluzioni retoriche, i meccanismi narrativi e le strategie compositive vengono tematizzate in modo più o meno esplicito, diventando surrettiziamente i protagonisti abusivi del racconto stesso. Ne è un esempio una conversazione a Buchenwald narrata da Semprún, in cui realtà e finzione si mescolano e la memoria si fa incerta nel tentativo di ricostruire quello che è stato detto:

Nous étions en train de nous demander comment il faudra raconter, pour qu'on nous comprenne. [...] Ce n'est pas le problème, s'écrie un autre, aussitôt. Le vrai problème n'est pas de raconter, quelles qu'en soient les

¹⁴⁶ L. Meneghello, *L'esperienza e la scrittura* (1984), in Id., *Jura. Ricerca sulla natura delle forme scritte*, Garzanti, Milano 1987, p. 65.

¹⁴⁷ L. Meneghello, *Quanto sale?* (1986), in *ivi*, p. 129.

¹⁴⁸ L. Meneghello, *I piccoli maestri* (1964) in Id., *Opere scelte*, cit., p. 343.

difficultés. C'est d'écouter... Voudra-t-on écouter nos histoires, même si elles sont bien racontées ? [...] Ça veut dir quoi, « bien racontées »? s'indigne quelqu'un. Il faut dire les choses comme elles sont, sans artifices !

C'est une affirmation péremptoire qui semble approuvée par la majorité des futurs rapatriés présent. Des futurs narrateurs possibles¹⁴⁹.

Allora, dice il protagonista e narratore della vicenda, soffermandosi sull'esigenza che molti avvertono di comunicare agli altri il proprio vissuto, è necessario allo stesso tempo essere consapevoli che l'arte di raccontare comporta, inevitabilmente, artificio, modellamento e strategie retoriche per cercare di afferrare una realtà dinamica e sfuggente:

Raconter bien, ça veut dire : de façon à être entendus. On n'y parviendra pas sans en peu d'artifice. Suffisamment d'artifice pour que ça devienne de l'art ! [...] Comment raconter une vérité peu crédible, comment susciter l'imagination de l'inimaginable, si ce n'est en élaborant, en travaillant la réalité, en la mettant en perspective ? Avec un peu d'artifice, donc¹⁵⁰!

Se dunque le lusinghe della *mimesis* diventano particolarmente invitanti proprio quando si racconta, addirittura in prima persona, qualcosa di realmente accaduto e di cui si è stati protagonisti o testimoni, entrambi gli scrittori sanno bene che a rendere impossibile ogni sovrapposizione tra narrazione e vita vi sono una moltitudine di «filtri», di «schermi», di «lenti deformanti che allontanano la scrittura dall'esperienza vissuta, dal mondo percepito»¹⁵¹. Proprio per questo, probabilmente, entrambi i testi si misurano spesso con vuoti, vicoli ciechi e mancanze che nessuna narrazione potrà mai ricomporre in un quadro di senso compiuto, dove ogni cosa si colloca al proprio posto. Non è affatto un caso che il primo libro di Semprún, *Le grand voyage*, racconti ciò che avviene prima e dopo, ma non l'esperienza diretta del campo; d'altra parte, ci insegna Perseo, è solo per mezzo di una «visione indiretta»¹⁵² che si può fronteggiare Medusa senza lasciarsi pietrificare.

La scrittura allora, quella «realtà formale», diceva Barthes, che è «la scelta generale di un tono, di un *ethos*»¹⁵³, si troverà a procedere per sottrazioni, a delimitare il campo nel tentativo di andare al cuore dell'esperienza. «Scrivere», ci ricorda Meneghello, «è una funzione del

¹⁴⁹ J. Semprún, *L'écriture ou la vie*, cit., pp. 134-135.

¹⁵⁰ Ivi, p. 135.

¹⁵¹ F. Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino 2007, p. 85.

¹⁵² I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio* (1988), Einaudi, Torino 2002, p.

¹⁵³ R. Barthes, *Il grado zero della scrittura*, cit., pp. 11-12.

capire»¹⁵⁴, un gesto che ambisce a raccogliere qualcosa di essenziale in mezzo a una molteplicità di impulsi:

C'è ancora, almeno per me, una strana funzione dello scrivere: mi pare un ottimo mezzo per difendersi dall'eccesso delle comunicazioni specialmente parlate a cui si è esposti, la marea della pubblicità, il chiasso, il troppo e il vano nel quale ci troviamo immersi. Scrivendo ho l'impressione di usare un filtro, o forse si tratta di un altro tipo di aggeggio, che mi dà il senso di non dover gridare tra gente che grida. È così che scrivere, per me, è quasi per definizione scrivere poco, o piuttosto scrivere sempre ma concludere poco e di rado. In pratica, cercare qualcosa che forse non c'è, cancellare molto, fare e rifare le pagine, e far passare alla fine solo quelle che paiono un po' meno sbagliate, un po' meno goffe o vacue o sguaiate¹⁵⁵.

È in questo contesto che assume significato il lucido paradosso di Sempún, per il quale «la vérité essentielle de l'expérience, n'est pas transmissible... Ou plutôt, elle ne l'est que par l'écriture littéraire»¹⁵⁶. Un'azione, quella di scrivere, capace di insinuarsi in mezzo alla congerie dei fatti che chiamiamo vita, che rimane ostinatamente inconoscibile, sfuggente e parziale:

Encore aujourd'hui, toute une vie plus tard, il suffit d'un instant de rêverie éveillée, n'importe où, n'importe quand, ou d'un instant de distraction délibérée afin de m'évader d'une conversation oiseuse, d'un récit mal fagoté, d'un spectacle médiocre, pour que brusquement, sans rapport apparent avec les préoccupations ou les désirs circonstanciels, se déploie dans ma mémoire un envol d'éclatante blancheur d'images au ralenti. [...] Il m'arrive de ne pas identifier ces images. Je reste alors au seuil de leur lisibilité, remué par une émotion indéfinissable : quelque chose de fort et de vrai demeure caché, m'échappe et se dérobe. Quelque chose se défait, sitôt surgit, comme un désir inassouvi. Mais il arrive aussi qu'elles se précisent, qu'elles cesse d'être floues, de me flouer¹⁵⁷.

Proviamo a tracciare, al termine di questa prima, scorciata esplorazione del rapporto tra narrazione ed esperienza, alcune considerazioni, sintetiche e provvisorie:

a) L'interesse, diffuso e interdisciplinare, verso la narrazione come strumento epistemologico, di conoscenza del mondo e costruzione del significato dell'esperienza si manifesta in un momento di profonda ridefinizione dei canoni, dei paradigmi critici e delle modalità di fruizione del letterario, con il conseguente sgretolarsi della stabilità assicurata dalla sua primogenitura e della netta distinzione tra cultura "alta" e "bassa".

b) Il *narrative turn* si afferma paradossalmente negli ultimi decenni del secolo che ha messo in crisi le modalità dell'intreccio e in generale della costruzione narrativa nel modo più

¹⁵⁴ L. Meneghello, Nota a *I piccoli maestri*, cit., p. 616.

¹⁵⁵ L. Meneghello, *L'esperienza e la scrittura*, cit., p. 70.

¹⁵⁶ J. Semprún, *L'écriture ou la vie*, cit., p. 136.

¹⁵⁷ Ivi, pp. 161-162.

radicale. Inoltre, si affermano una serie di prospettive di studio che insistono sulla narrazione come atto innato e universalizzante, radicato nei processi biologici e paradigma egemone del pensiero. Un'attenzione particolare viene rivolta anche allo *storytelling*, come strategia di organizzazione dell'esperienza e come mezzo di spiegazione della realtà collocandola all'interno di una macchina narrativa perfettamente funzionante.

c) Gli scrittori, e i romanzieri in particolare, insistono spesso sull'impossibilità di creare narrazioni in grado di riflettere la complessità del reale, e insistono sul fatto che il racconto è, prima di tutto, artificio, manipolazione, stratificazione retorica, e non solo un mezzo neutrale per veicolare una storia.

Il territorio che stiamo esplorando, insomma, è ampio e frastagliato, e il rischio è quello di perdere la rotta, rimanendo invischiati nelle molteplici stratificazioni del nostro campo d'indagine. Meglio allora ancorarsi, come anticipavamo, a un contesto storico e culturale in cui questo formidabile appetito per le narrazioni si manifesta con particolare vivacità.

Capitolo III

Nell’America di fine millennio

1. Coordinate

La domanda sorge quasi spontanea: dove si colloca, in questo contesto, il genere per eccellenza di qualunque discorso sulla narrazione? Che cosa e come scrivono i romanzieri nell’epoca in cui, al di là della letteratura, il paradigma narrativo calamita un’attenzione diffusa ed eterogenea, segno dell’«irrompere di un interesse massiccio e senza precedenti nei confronti del racconto e della riflessione teorica sul racconto»¹? Qual è il posto della letteratura e l’uso che se ne può fare nell’epoca dello *storytelling*? Naturalmente si tratta di questioni enormi, a cui neanche la più ambiziosa delle teorie potrebbe aspirare a dare una risposta esaustiva. Qualche coordinata, tuttavia, può essere tracciata, sulla scia del progressivo movimento di avvicinamento ai testi che abbiamo cercato di impostare all’inizio del percorso. Proviamo allora a delineare il contesto letterario (più segnatamente statunitense) in cui si collocano i romanzi che saranno oggetto di una lettura ravvicinata nella seconda parte seguendo una serie di parole chiave, punti di riferimento necessari per cercare di orientarsi in un pulviscolo di contraddizioni. Gli Stati Uniti a fine millennio, infatti, costituiscono senza dubbio un osservatorio privilegiato, un contesto (letterario, ma, come si vedrà, anche extra-letterario) indubbiamente congeniale per indagare alcuni elementi cardine della svolta narrativa che abbiamo chiamato in causa: il rapporto tra la narrazione e la complessità dell’esperienza e l’atto di narrare come elemento di costruzione del senso, a livello individuale e collettivo.

«Idea forte e sfuggente quella di egemonia», ha scritto Moretti nell’introduzione al suo studio dedicato alla cultura americana: «dove i prodotti emersi da una cultura specifica (egemonia *americana*) finiscono con l’essere assorbiti in contesti molto diversi da quello iniziale (*egemonia americana*)»². Naturalmente, lo abbiamo ribadito più volte, è difficile definire i parametri che sanciscono il primato, in un dato momento storico, della narrativa proveniente da un determinato ambito geografico e culturale senza fare appello a fattori inevitabilmente soggettivi, come il gusto e l’interesse dei lettori, o comunque relativi, come la

¹ M. Kreiswirth, *Merely Telling Stories?*, cit., p. 296.

² F. Moretti, *Un paese lontano*, cit., p. 16.

particolare prospettiva dalla quale si osservano i fenomeni. Tuttavia, si può affermare che il filone del romanzo nordamericano nella seconda metà del Novecento vanta in qualche modo una posizione di preminenza, costituendo, per rifarsi di nuovo alla terminologia di Moretti, il cuore del sistema letterario mondiale. Si tratta di un'osservazione che muove da un'angolatura situata e parziale, ma giustificata da alcune evidenze. Come ha scritto recentemente Cristina Iuli, infatti, «il dato da cui bisogna partire è la straordinaria produttività del romanzo americano, che dagli anni Settanta ha continuato a rinnovarsi tanto sul versante della sperimentazione formale che su quello della rielaborazione narrativa delle tensioni e dei conflitti sociali, due aspetti che sono almeno parzialmente responsabili del successo della narrativa americana sul mercato editoriale globale»³. Se dunque la suddivisione in centro e margini si fa problematica in un'epoca in cui i confini sono decisamente più labili, «porosi, contingenti e mobili di quanto non sia stato nel passato», tuttavia «se si osserva il campo letterario a partire dall'apparato editoriale, dalla filiera di produzione, recensione e marketing, allora quei concetti paiono ancora utili a spiegare alcuni importanti meccanismi del sistema editoriale e dei suoi effetti sulla fortuna critica e di consumo dei romanzi»⁴.

La necessità di collocarsi da questo punto di osservazione è poi incentivata da una serie di indizi che permettono di connettere un diffuso entusiasmo verso il pensiero narrativo a un particolare contesto storico-letterario. Indizi sia di carattere sostanzialmente extra-letterario (istituzionalizzazione della modalità narrativa, esplicita convocazione di categorie narrative nel discorso politico e nelle strategie economiche) sia più marcatamente letterari (una certa tradizione romanzesca e una eterogenea aspirazione all'unità che si traduce in forme particolari). Insomma, se da una parte sarebbe quantomeno pretenzioso ipotizzare un legame deterministico tra diffusione dello *storytelling* e del pensiero narrativo come paradigmi conoscitivi e alcuni esiti del romanzo americano di fine millennio, dall'altra non si possono ignorare le tracce di una relazione privilegiata. Vi sono infatti romanzi che più di altri sanno intercettare le contraddizioni di un particolare contesto, che restituiscono con notevole efficacia il fascino e l'ambiguità di quella straordinaria risorsa relazionale e conoscitiva che è l'arte di narrare. Romanzi in cui convivono – lo vedremo – fiducia e scetticismo, tensione gnoseologica e messa in discussione del paradigma narrativo come “formula magica” in grado di ordinare e spiegare ogni cosa. È questa la pista che tenteremo di seguire. Prima, però, è meglio provare a rimettere tutto in situazione, partendo da quella che è forse la più ineludibile delle questioni.

³ Cristina Iuli, “*Esomodernismo*”: il romanzo contemporaneo, in Cristina Iuli, Paola Loreta (a cura di), *La letteratura degli Stati Uniti. Dal rinascimento americano ai nostri giorni*, Carocci, Roma 2017, p. 348.

⁴ Ivi, p. 349.

1.1. Postmodernismo

“Postmoderno” (e l’*ismo* da esso derivato) è una parola che continua a calamitare l’attenzione di critici, studiosi e scrittori. Mentre alcuni ne hanno dichiarato la fine in nome di un presunto “ritorno alla realtà”⁵, altri negli ultimi anni hanno contrapposto a postmoderno la categoria di ipermoderno, inteso più o meno come suo superamento o come radicalizzazione di alcuni tratti. È il caso – ci torneremo – di Raffaele Donnarumma in Italia, ma soprattutto di Gilles Lipovetsky, che non a caso ha definito «postmoderno» una parola «ambigua, goffa, per non dire opaca»⁶ fin dal suo apparire, una sorta di termine pigliatutto connotato da una vaghezza semantica a cui deve almeno in parte la fortuna di cui ha goduto a lungo⁷. Una parola che, in qualche modo, ha contribuito a preparare il terreno al *turn* che abbiamo appena messo a fuoco, a partire dalla celebre teorizzazione di Lyotard in uno dei testi che ha segnato uno spartiacque nel dibattito culturale del Novecento.

Lyotard, come è noto, definiva postmoderna «la condizione del sapere nelle società più sviluppate»⁸, ricorrendo a una categoria interpretativa che, diffusasi inizialmente nella critica di ambito statunitense, sarà poi ampiamente dibattuta anche nel contesto europeo. Il mutamento principale ravvisato da Lyotard è di carattere epistemologico, dettato dalla fine delle metanarrazioni su cui si fondava l’età moderna, caratterizzata dal ricorso esplicito «a qualche grande referente narrativo, come la dialettica dello Spirito, l’ermeneutica del senso, l’emancipazione del soggetto razionale o lavoratore, lo sviluppo della ricchezza», tutti aspetti che conferiscono «l’appellativo di “moderna” alla scienza che ad esso si richiama per legittimarsi»⁹. In questo nuovo contesto «il ricorso alle grandi narrazioni [*grands récits*] è escluso», e sostituito da una «legittimazione per paralogia»¹⁰, l’unica possibile nell’epoca postmoderna. Un’epoca caratterizzata dall’abolizione di ogni verticalità, e che si modella sulla metafora del moto browniano e sul concetto di isotropia, per cui «tutte le direzioni possibili hanno lo stesso grado di probabilità»¹¹. Ma il punto più interessante della tesi di Lyotard è il fatto che il crepuscolo delle grandi narrazioni di cui parla non coincide con il venir meno di un

⁵ Al postmodernismo viene contrapposta una categoria tuttora molto dibattuta anche in ambito italiano, ovvero quella del nuovo realismo (o neo-neorealismo). Si tratta di una questione su cui torneremo più approfonditamente nella terza parte della tesi.

⁶ Gilles Lipovetsky, Sébastien Charles, *Les Temps hypermodernes*, Grasset, Paris 2004, p. 50.

⁷ Cfr. *ivi*, p. 51.

⁸ Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne* (1979); trad. it. *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano 2014, p. 5.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ivi*, p. 110.

¹¹ *Ivi*, p. 106.

sapere di tipo narrativo; al contrario, Lyotard ne registra la permanenza, se non addirittura un rilancio, nella forma della piccola narrazione¹².

Le definizioni e le congetture che si sono susseguite da Lyotard in avanti sono innumerevoli, tradottesi in altrettanti tentativi di mettere a fuoco tanto il concetto di postmodernismo, inteso come eterogenea corrente storico-artistica, quanto quello più ampio di postmodernità. D'altra parte, come ha scritto Jeremy Green, «l'insoddisfazione nei riguardi dell'idea di postmodernismo è stata presente fin dal suo inizio»¹³. Basterebbe, a titolo esemplificativo, prendere come campione i saggi di due degli studiosi più illustri del postmodernismo per rendersi conto della vischiosità della materia che si sta maneggiando. Non è un caso che Linda Hutcheon, nel cercare di definire il fenomeno, invochi fin dalle prime pagine del suo *A Poetics of Postmodernism* il criterio della contraddizione e dell'ambiguità, e per metterlo a fuoco proceda per sottrazione e per negazione («problematizzare» è una delle parole chiave del suo studio), cercando di chiarire prima di tutto cosa non è il postmodernismo, e in che cosa si differenzia rispetto a ciò che l'ha preceduto. Non è casuale neppure che uno dei più attenti studiosi del passaggio dall'epoca moderna a quella postmoderna nelle sue innumerevoli sfaccettature, David Harvey, abbia rimarcato la scivolosità del concetto, definendo il postmodernismo «una miniera di nozioni fra loro in conflitto»¹⁴. «Nel postmodernismo», scrive Hutcheon, «non c'è dialettica: ciò che è autoriflessivo rimane distinto da ciò che è tradizionalmente accettato come il suo contrario – il contesto storico-politico in cui è incorporato»¹⁵, e il risultato è un «rifiuto deliberato a risolvere le contraddizioni»¹⁶. Né il postmodernismo può essere identificato con la contemporaneità *tout court*, o venire inteso come un concetto trasversalmente condiviso nei diversi ambiti nazionali, ma è un fenomeno «primariamente europeo e americano»; ma, soprattutto, Hutcheon insiste sul fatto che il postmodernismo «non è astorico o destoricizzato», ma è caratterizzato da una persistente «“presenza del passato”», una presenza che non si traduce in uno sguardo retrospettivamente nostalgico ma nell'istituzione di «un dialogo ironico con il passato dell'arte e della società»¹⁷. Insomma, l'obiettivo di Hutcheon – esplicitamente dichiarato – è quello di porsi in una

¹² Cfr. *ivi*, pp. 53 e 111. Sull'uso disinvolto che Lyotard fa del termine *récit*, cfr. D. Meneghelli, *Storie proprio così*, cit., p. 21. Meneghelli si sofferma poi approfonditamente sulle diverse accezioni della parola e sulla problematicità di stabilire una definizione; cfr. *ivi*, pp. 39-71.

¹³ Jeremy Green, *Late Postmodernism. American Fiction at the Millennium*, Palgrave Macmillan, New York 2005, p. 1.

¹⁴ David Harvey, *The Condition of Postmodernity* (1990); trad. it. *La crisi della modernità*, il Saggiatore, Milano 2010, p. 10.

¹⁵ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Routledge, New York and London 1988, p. X.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ivi*, p. 4, XII, 4.

prospettiva il più possibile imparziale, per tentare di esplorare il fenomeno nella sua complessità evitando le prese di posizione radicali di quelli che definisce i detrattori del postmodernismo.

Decisamente critico è invece Fredric Jameson. Anche se è concorde nell'individuare nell'assenza di dialettica una delle distinzioni fondamentali tra epoca moderna e postmoderna, Jameson ha una visione molto più cupa del fenomeno. Sulla scorta di Ernest Mandel, considera infatti il postmodernismo come il corrispondente artistico della terza fase del capitalismo, il riflesso ideologico di un sistema economico che ha inizio negli anni Cinquanta e che si presenta come un poderoso fenomeno di rottura recante una serie di peculiarità: «la cancellazione del confine [...] tra la cultura alta e la cosiddetta cultura di massa o commerciale, e l'emergere di nuovi tipi di “testi” pervasi di forme, categorie e contenuti di quell'industria culturale tanto appassionatamente denunciata da tutti gli ideologi del moderno»¹⁸. Il postmodernismo, secondo Jameson, è dunque congeniale all'«espressione interna e sovrastrutturale dell'intero nuovo corso del dominio economico e militare dell'America nel mondo»¹⁹, e soprattutto si configura come un sistema compatto e privo di faglie, in cui, per riprendere l'immagine del principio di Archimede a cui ricorre lo stesso Jameson, non esiste più un punto di osservazione esterno a partire dal quale sia possibile osservare e incidere sui fenomeni²⁰.

Il dilemma non si semplifica se si prova a restringere la questione al campo letterario. Se Terry Eagleton, in un articolo del 1987²¹, definiva la letteratura postmoderna in termini che oggi sono almeno in parte condivisi (giocosa, autoironica, irriverente, votata al *pastiche* e all'esibizione dell'autocoscienza) o addirittura canonici e identificativi di una certa linea (Barth, Barthelme, Pynchon), tra i teorici della letteratura non si è mai trovata una posizione univoca. Anche chi ha tentato di classificare il fenomeno parlando di postmodernismi, al plurale, come Thomas Byers, distinguendo tra postmodernismo del gioco (nell'accezione “canonica” appena indicata), della resistenza (riscontrabile soprattutto nel filone femminista e postcoloniale), del postmodernismo anti-postmoderno (in particolare di matrice cristiana, le cui istituzioni sfrutterebbero le strategie del postmoderno per sviluppare un discorso di opposizione ad esso, ma anche di scrittori come Roth, Bellow o Tom Wolfe), è costretto ad ammettere che la mappatura assume una forma di bricolage, sia nella classificazione dei sottogruppi sia nella scansione temporale dei fenomeni²². Se poi in architettura esiste, secondo Harvey, una data di

¹⁸ F. Jameson, *Postmodernismo*, cit., p. 20.

¹⁹ Ivi, p. 23.

²⁰ Cfr. ivi, p. 60.

²¹ Cfr. D. Harvey, *La crisi della modernità*, cit., p. 21.

²² Cfr. Thomas Byers, “*The Revenant.*” *Postmodern Literature Revisited*, in «Revista de Letras», vol. 51, n. 2, 2011, pp. 9-27. La mappatura di Byers, focalizzata sul postmodernismo statunitense, può essere utile per orientarsi nella varietà delle espressioni letterarie postmoderne, ma a patto che la si interpreti con una certa

nascita precisa (il 15 luglio 1972, giorno della demolizione del primo edificio del complesso Pruitt-Igoe)²³, la periodizzazione del postmodernismo in ambito letterario è decisamente più problematica.

I tentativi, tuttavia, non sono mancati. Nel suo ampio lavoro di sintesi del dibattito intorno al postmoderno, Ceserani – il primo a occuparsene in modo sistematico in Italia - individua tre fasi del fenomeno. La prima coincide con quel «senso abbastanza diffuso di stanchezza, ripiegamento, esaurimento delle forme espressive della modernità»²⁴ rilevato già alla fine degli anni Cinquanta da alcuni critici americani, che definiscono il postmoderno in opposizione rispetto allo slancio sperimentale e avanguardistico dell'*High Modernism*. La seconda fase è quella degli anni Sessanta, quando «una serie di novità», come la *pop art*, la poesia *beat*, la pubblicazione di libri di culto come *On the road* di Kerouac e nuove forme di sperimentalismo letterario «investirono il costume, i gusti, le espressioni artistiche di molti paesi, a cominciare dagli Stati Uniti»²⁵. Forme che si riflettono non solo in letteratura, ma anche nel cinema e nella musica, spesso in marcata antitesi rispetto a quello che veniva definito come elitarismo modernista. Infine, la terza e ultima fase va collocata all'inizio degli anni Settanta, quando Ihab Hassan, con un certo slancio provocatorio, «contrapponeva alla seriosità solenne e ormai ammuffita della grande letteratura i valori della musica popolare e di consumo»²⁶, pur non distinguendo nettamente tra poetica moderna e postmoderna, ma, al contrario, ipotizzando una certa continuità.

Al di là della periodizzazione proposta da Ceserani, frutto di un generoso lavoro di mediazione, è importante evidenziare che il postmodernismo, pur non essendosi mai costituito come «un vero e proprio movimento»²⁷, viene considerato espressione di una storia principalmente americana, capace di intercettare una serie di fenomeni che negli Stati Uniti si manifestano con particolare evidenza, fenomeni di natura economica, prima che latamente

flessibilità (desta qualche perplessità, ad esempio, il fatto di annoverare un romanzo come *Libra* nel filone del postmodernismo giocoso).

²³ Cfr. D. Harvey, *La crisi della modernità*, cit., p. 59.

²⁴ R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 1997, p. 30. Di diverso avviso è invece Calabrese, che propone una scansione temporale inusuale, indicando come data di nascita del postmodernismo letterario il 1936 (sulla scorta di McHale), anno di pubblicazione di *Absalom, Absalom!* di Faulkner. Il postmodernismo esaurirebbe poi la propria spinta già nel 1980, con la pubblicazione del *Nome della rosa*. Si tratta di un'ipotesi che vede negli anni Ottanta un momento di transizione, in cui si manifesterebbe un "rinnovato appetito" per le narrazioni, che raggiungerà l'apogeo negli anni Novanta. Cfr. S. Calabrese, *www.letteratura.it. Il romanzo dopo il postmoderno*, Einaudi, Torino 2005, pp. 22-27.

²⁵ R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, cit., p. 30.

²⁶ Ivi, p. 36. Di Ihab Hassan si vedano soprattutto *The Culture of Postmodernism*, in «Theory, Culture and Society», vol. 2, n. 3, 1985, pp. 119-131, e *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*, The University of Wisconsin Press, Madison 1982.

²⁷ Ivi, p. 29.

culturale, che caratterizzano la cosiddetta società postindustriale. Si assiste dunque a uno spostamento di baricentro, dalle avanguardie moderniste di matrice prevalentemente europea all'imporsi, prima in ambito economico e politico e poi in ambito artistico e culturale, del «secolo americano»²⁸.

Parleremo più avanti di un possibile, ulteriore spostamento di baricentro geografico del romanzo con l'avvento del nuovo millennio; per ora è utile delineare il retroterra storico-culturale che anticipa il periodo in cui si collocano le opere che verranno analizzate, aggiungendo un tassello ulteriore. Negli ultimi anni, infatti, si è assistito a un tentativo avanzato da più fronti di definire il periodo successivo alla dibattuta e problematica epoca postmoderna. I critici italiani si sono mostrati particolarmente propensi a individuare nuove categorie in cui collocare alcuni esiti della narrativa contemporanea, ricorrendo a neologismi in cui ritorna in modo emblematico il suffisso “moderno” (o modernità), sintomo della volontà di evidenziare in alcuni esiti della letteratura degli ultimi trent'anni una continuità (o una ripresa almeno parziale) rispetto a ciò che precede il postmoderno²⁹. È il caso, come abbiamo anticipato, di Donnarumma, che ha avanzato una proposta di storicizzazione quasi in presa diretta delle molteplici espressioni letterarie contemporanee (soprattutto nel panorama italiano). Donnarumma, infatti, fa propria «una lezione della cultura postmoderna cui non si può rinunciare», e che «sta nel riconoscere che i tempi sono sempre plurali e sfasati»³⁰, per proporre la categoria interpretativa di *ipermodernità*. A suo avviso, le origini del mutamento devono essere rintracciate proprio nei secondi anni Novanta, il momento in cui si verifica «il declino generale, anche se non incontrastato, delle poetiche postmoderniste»³¹; la novità principale, in questo contesto, consisterebbe in una frequente ricorrenza del «pathos della presa diretta e della denuncia sull'attualità»³². Anche Fabio Vittorini, da parte sua, in un'analisi più sensibile al contesto internazionale, propone una nuova categoria interpretativa in cui inquadrare la narrativa degli ultimi trent'anni, che classifica come *metamoderna*, scegliendo un prefisso che giudica più fertile rispetto a *iper*, sulla scorta di Vermeulen e van den Akker:

²⁸ Ci si riferisce naturalmente alla definizione di Geminello Alvi, *Il secolo americano*, Adelphi, Milano 1996.

²⁹ In una prospettiva parzialmente diversa si colloca Jeremy Green, che preferisce adottare la categoria di “tardo postmodernismo”, anche se riconosce nella narrativa e nel contesto culturale americano degli anni Novanta un decisivo cambio di rotta. Cfr. J. Green, *Late Postmodernism*, cit., in particolare alle pp. 19-43.

³⁰ Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, il Mulino, Bologna 2014, p. 228.

³¹ Ivi, p. 99.

³² Ivi, p. 83.

Nel contesto della *world literature*, prodotto della globalizzazione avanzata, la narrativa dell'ultimo trentennio si serve degli stratagemmi centripeti e ordinanti già in uso nel romanzo moderno, potenziandoli con le strategie e i trucchi centrifughi e destrutturanti del postmoderno, in modo da compiere un moto pendolare tra l'idealismo ingenuo e/o fanatico del primo e il pragmatismo scettico e/o apatico del secondo, muovendosi cioè in uno spazio «metamoderno», «situato epistemologicamente *con*, ontologicamente *tra*, e storicamente *oltre* moderno e postmoderno»³³.

Vittorini, partendo dall'analisi del testo narrativo «osservato come intreccio ibrido»³⁴ e campo di tensione tra tendenze estetiche moderne e postmoderne, insiste soprattutto su una sorta di rinnovata fiducia nella possibilità di raccontare. Nel contesto della letteratura globale si assiste infatti a un movimento duplice e contraddittorio: al proliferare delle narrazioni e all'espansione del testo attraverso una serie di moltiplicazioni discorsive corrisponde la volontà di farlo misurare con un "fuori", un punto esterno che rimane come referente al di là del testo stesso, un indicatore di realtà con cui si avverte l'urgenza di un confronto, come vedremo meglio in seguito.

Un terzo esempio è quello proposto da Cristina Iuli, che si sofferma proprio sul contesto statunitense, classificato come esomodernista, in linea con un'ipotesi formulata da McGurl: «l'esomoderno si posiziona strategicamente fuori dal, anziché dopo il, moderno e postmoderno, spiazzando il noto saccheggio degli stili storici del passato nel tentativo di immaginare cosa giace oltre o accanto allo stile»³⁵. Il prefisso *eso* viene dunque inteso nell'accezione di "fuori", "all'esterno", ma è sintomatico il fatto che lo stesso elemento possa significare, in alcune parole composte, anche "dentro", "all'interno". In questo modo, da una parte viene rimarcata l'alterità della letteratura di fine Novecento e dell'inizio del XXI secolo rispetto al modernismo primonovecentesco, ma dall'altra si sottolinea anche, in qualche modo, l'esistenza di un'affinità, evocata soprattutto in opposizione al postmodernismo di impianto ludico e autoreferenziale e in riferimento alla possibilità di un'azione incisiva sul mondo e di un nuovo impegno etico³⁶.

Ma naturalmente il dibattito sul postmoderno e il suo possibile superamento non è una esclusiva degli studiosi italiani. Lo testimonia, tra le altre cose, il fondamentale contributo di Lipovetsky, il primo a parlare di condizione ipermoderna, individuando in essa non tanto un affrancamento dall'epoca postmoderna, ma più che altro un'estremizzazione di alcuni suoi

³³ Fabio Vittorini, *Raccontare oggi. Metamodernismo tra narratologia, ermeneutica e intermedialità*, Pàtron, Bologna 2017, p. 19.

³⁴ Ivi, p. 20.

³⁵ C. Iuli, "Esomodernismo", cit., p. 347.

³⁶ Cfr. ivi, pp. 365-374.

tratti. «Ipercapitalismo, iperclasse, iperpotenza, iperterrorismo, iperindividualismo, ipermercato, ipertesto»: che cosa ormai, si chiede lo studioso, «non è più “iper”»³⁷? Se parlare di postmodernismo è ormai anacronistico, non per questo le società occidentali si sono felicemente liberate del suo spettro. Al contrario, l'essere enorme di cui parlava Jameson, sembra suggerire Lipovetsky, ha addirittura moltiplicato i suoi tentacoli:

È come se fossimo passati dall'era «post» all'era «iper». È nata una nuova società della modernità. Non si tratta più di abbandonare il mondo della tradizione per accedere alla razionalità moderna, ma di modernizzare la modernità stessa, razionalizzare la razionalizzazione, vale a dire, di fatto, distruggere gli «arcaismi» e le routine burocratiche, mettere fine alle rigidità istituzionali e alle barriere protezioniste, delocalizzare, privatizzare, inasprire la concorrenza. [...] L'ipercambiamento [è] sollevato da qualunque slancio utopico, dettato dall'esigenza di efficacia e dalla necessità della sopravvivenza. Nell'ipermodernità non ci sono più scelte, non ci sono alternative a evolvere, ad accelerare la mobilità per non essere superati dall'«evoluzione»³⁸.

Nell'ambito più specificamente letterario, anche alcune voci da oltreoceano avanzano diverse cautele rispetto all'idea di un superamento del postmodernismo. Secondo Andrew Hoberek, ad esempio, la sua influenza si riflette ancora sulla letteratura di fine millennio, e alcune «tecniche postmoderne», pur non giocando il ruolo di primo piano che ricoprivano qualche decennio fa, «non sono quasi per nulla scomparse dalla narrativa contemporanea»³⁹. Tuttavia è certo, come ha evidenziato Green, che le categorie usate per interpretare il postmodernismo nella sua prima fase risultano ormai inadeguate. In questo senso parlare di tardo postmodernismo, come fa lo studioso, in riferimento alla narrativa statunitense di fine XX secolo rimanda inevitabilmente a un senso di «decadenza e declino», riconducibile all'«insoddisfazione nei confronti del postmodernismo» sempre più diffusa tra i critici, e alla mancata realizzazione delle «promesse che sono venute con l'introduzione del concetto»⁴⁰. Un certo grado di «frustrazione», dunque, è legittimo: «il successo [del postmodernismo], testimoniato dalle abbondanti quantità di inchiostro versato nello sforzo di trovare una definizione, sembra essere direttamente proporzionale al suo abuso, alla sua inflazione e alla sua eccessiva capricciosità»⁴¹.

Le posizioni, ancora una volta, sono eterogenee, com'è inevitabile quando ci si rapporta con un concetto costitutivamente instabile e sfrangiato in molteplici derivazioni. A maggior

³⁷ G. Lipovetsky, *Les Temps hypermodernes*, cit., p. 51.

³⁸ Ivi, p. 55.

³⁹ Andrew Hoberek, *Introduction: After Postmodernism*, in «*Twentieth Century Literature*», vol. 53, n. 3, autunno 2007, p. 236.

⁴⁰ J. Green, *Late Postmodernism*, cit., p. 13.

⁴¹ Ivi, p. 19.

ragione, come ha evidenziato sempre Hoberek, più che cercare di definire in modo univoco il campo del cosiddetto post-postmodernismo è necessario accettare la sfida e prepararsi a camminare su di un terreno accidentato e insidioso, pronti a calarsi «nelle intersezioni tra fenomeni artistici e storici specifici»⁴², tenendo bene a mente le coordinate e gli indizi raccolti strada facendo. Dunque, il postmodernismo si configura prima di tutto come un fenomeno dal carattere marcatamente statunitense – al netto di posizioni eterogenee e talvolta contrastanti – e almeno inizialmente come il riflesso di un preciso contesto storico e culturale. Allo stesso tempo, la teorizzazione di una cesura, di un “dopo”, o comunque di una nuova fase del postmoderno letterario apre a nuove categorie interpretative, in particolare nel rapportarsi alla narrativa degli anni Ottanta e Novanta. È infatti soprattutto in quest’ultimo decennio che, come vedremo, si manifesta negli Stati Uniti una rinnovata fiducia nella narrazione come strumento privilegiato di interpretazione della realtà, nonostante (o forse proprio grazie) al crollo dei *grand récits* di cui parla Lyotard.

1.2. *Storytelling*

Facciamo un passo ancora una volta fuori dall’ambito prettamente letterario. Nel libro sullo *storytelling* citato nel capitolo precedente, Christian Salmon parla di un vero e proprio *revival* narrativo che «sta conoscendo in effetti negli Stati Uniti, dalla metà degli anni Novanta, un successo sorprendente»⁴³. I fattori che lo testimoniano sono in parte analoghi a quelli già visti: trionfo delle *stories* negli ambiti più disparati, ricorso trasversale alle strategie del discorso narrativo, diffusione del racconto come modalità di organizzazione del pensiero nei campi più distanti dalla letteratura, come quello della finanza e del marketing. Presupposti da cui, lo abbiamo visto, muove anche Ceserani, che in fin dei conti, avanzando una risposta «molto prudente», vedeva di buon occhio gli effetti del processo di irradiazione interdisciplinare dell’apparato retorico della letteratura. Un effetto che finirebbe paradossalmente per tutelare alcuni aspetti del discorso letterario, e soprattutto andrebbe a «togliere il carattere di sacralità e intangibilità ad alcuni testi, isolati e monumentalizzati», favorendo la loro «libera conoscenza e fruizione»⁴⁴. Vi è poi un altro aspetto di questo processo a suo avviso positivo, ovvero il fatto che studiosi afferenti a discipline diverse convergano verso le tecniche e le modalità espressive

⁴² A. Hoberek, *Introduction: After Postmodernism*, cit., p. 241.

⁴³ Ch. Salmon, *Storytelling*, cit., p. 6.

⁴⁴ R. Ceserani, *Convergenze*, cit., p. 168.

della narrazione, individuando «un elemento che li accomuna: l'interesse per i problemi etici della vita individuale e comunitaria»⁴⁵.

Salmon, al contrario, è decisamente meno indulgente, e vede nello *storytelling* sostanzialmente uno strumento di manipolazione ideale per calamitare consensi nella comunicazione politica, accordando agli Stati Uniti un primato nell'esercizio di questa strategia dell'inganno:

La nostra percezione della storia degli Stati Uniti, d'altronde, non fatica forse a distinguere il vero dal falso, la realtà dalla finzione? Pensiamo al presidente Ronald Reagan, che a volte evocava un episodio di un vecchio film di guerra come se appartenesse alla storia degli Stati Uniti... non è forse zeppa di invenzioni e di leggende, come testimonia la famosa frase pronunciata dal giornalista nel finale del film di John Ford *L'uomo che uccise Liberty Valance*: «Quando la leggenda diventa un fatto, stampa la leggenda»⁴⁶?

Certamente il fatto che il potere racconti delle storie per legittimarsi, come ha notato Wu Ming 2⁴⁷, non è di per sé una novità, né tantomeno una caratteristica esclusiva del contesto statunitense; l'aspetto più interessante che emerge dalla panoramica tracciata da Salmon, tuttavia, è che gli Stati Uniti giocano un ruolo chiave nel contesto culturale occidentale anche in relazione alla facoltà narrativa, vantando una serie di casi paradigmatici di ricorso allo *storytelling* come strategia comunicativa e performativa. Gli esempi sono celebri e numerosi: da Steve Jobs, che nel 2005, invitato all'università di Stanford per tenere un discorso agli studenti, esordiva dicendo di volere raccontare tre storie della sua vita⁴⁸, fino ai TED talks, discorsi che spaziano tra discipline molto diverse e coinvolgono oratori che afferiscono ai campi più svariati, dalle neuroscienze alla poesia, dal marketing alla satira, ricorrendo a un approccio di tipo performativo e molto spesso dal taglio narrativo⁴⁹. Per non parlare del successo planetario dei film hollywoodiani. Ma il caso più emblematico, chiamato in causa da Salmon, è un aneddoto che ha a che fare con la comunicazione politica. Nell'inverno del 2001, infatti, l'allora presidente George W. Bush pronunciò alla Casa Bianca un discorso in cui «utilizzò dieci volte la parola "storia"». Nemmeno il Barthes dell'*Introduction à l'analyse structurale des récits*, rileva Brooks, avrebbe potuto immaginare

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Ch. Salmon, *Storytelling*, cit., p. 7.

⁴⁷ Cfr. Wu Ming 2, *Riprendiamoci le nostre storie*, in «La Stampa», 3 ottobre 2008, p. 24.

⁴⁸ Cfr. <https://news.stanford.edu/2005/06/14/jobs-061505/>, (ultimo accesso marzo 2020).

⁴⁹ Cfr. <https://www.ted.com/speakers> (ultimo accesso marzo 2020). In questo caso usiamo la parola «narrazione» in un'accezione ampia e inclusiva, che comprende il ricorso ad aneddoti, episodi autobiografici e vicende di vario tipo che vengono organizzate da chi parla in forma di racconto.

un presidente degli Stati Uniti che avrebbe presentato in questo modo i membri del proprio governo: “Ognuno ha la propria storia, così unica, storie che spiegano davvero quello che l’America può e deve essere”. E più semplicemente [...]: “Una grande storia americana” [*A great American story*]. O in modo ancora più semplice [...]: “Amo questa storia”. Si ha l’impressione che la costruzione della realtà per George W. Bush sia interamente narrativa. [...] “Ognuno di noi ha un posto in una lunga storia - una storia che continuiamo, ma di cui non vedremo la fine [...]. La storia continua”. Di nuovo, uno ha l’impressione che “storia” [*story*] sia la categoria onnicomprensiva usata da Bush per dare senso al mondo⁵⁰.

E, come ulteriore testimonianza dell’egemonia dello *storytelling* nel contesto americano, Salmon riporta un’altra vicenda emblematica, quella di Steve Denning, che «alla fine degli anni Novanta lascia la Banca Mondiale», nella convinzione di «avere scoperto un modo di comunicare che rivoluzionerà le imprese»⁵¹. La strategia teorizzata da Denning si configura nei termini di un passaggio da un antiquato approccio “tradizionale” a uno più innovativo ed efficace, di carattere narrativo: un «metodo tolstoiano», che sostituirebbe un ormai inservibile «approccio napoleonico», di tipo logico-razionale e di scarso aiuto per rapportarsi all’«innovazione trasformativa». Quest’ultimo approccio, infatti, «non è adatto per la complessità, il disordine, il guazzabuglio, lo scompiglio, il caos, la confusione, il cuore pulsante» dei processi in cui siamo costantemente coinvolti. L’approccio tolstoiano, al contrario, incentrato sul «caos creativo e sulla libertà», permette di «muoversi con leggerezza in mezzo alla ricchezza e alla complessità della vita», di «stabilire connessioni tra le cose. I suoi partecipanti afferrano le interrelazioni delle cose nel mondo – e in questo modo sono capaci di connetterle in nuovi modi – molto più prontamente rispetto a quelli che le guardano da osservatori esterni»⁵².

È sintomatico che, nei capitoli in cui è suddiviso il libro di Denning, ricorra sistematicamente la formula «using narrative»: usare la narrazione per implementare nuove idee, per comunicare chi sei, per costruire il tuo *brand*, per trasmettere conoscenza e comprensione. Lo *storytelling*, in questa visione, è concepito come una sorta di passe-partout, uno strumento in grado di aprire tutte le porte e, soprattutto, impiegato per una finalità, la cui efficacia è eminentemente pratica⁵³. L’attività narrativa viene configurata nei termini di un’azione in grado di creare coinvolgimento, attraverso cui orientarsi in un contesto sempre più complesso, frammentario e caotico, e soprattutto capace di fare leva sulla dimensione

⁵⁰ P. Brooks, *Stories Abounding*, in «The Chronicle of Higher Education», vol. 47, n. 28, 2001, p. 1.

⁵¹ Ch. Salmon, *Storytelling*, cit., p. 48.

⁵² Stephen Denning, *The Leader’s Guide to Storytelling. Mastering the Art and Discipline of Business Narrative*, Jossey-Bass, San Francisco 2005, p. 273.

⁵³ Cfr. *ivi*, pp. VII-XIX.

emozionale. Ancora una volta, l'atto di raccontare viene concepito come un gesto automaticamente rassicurante, come un riduttore di contraddizioni ricomprese e armonizzate all'interno di una narrazione dotata di coerenza, priva di spigoli, in cui gli elementi di contrasto vengono evocati, come in alcune *life narratives*, solo nella misura in cui sono funzionali a un discorso redentivo. Secondo questa visione, dunque, lo *storytelling* è uno strumento di semplificazione spesso impiegato subdolamente, un alleato ideale per il consumismo e la propaganda politica, esibito senza scrupoli dai teorici del *branding* e dai «responsabili dei grandi gruppi americani», che a partire dagli anni Duemila «si lanciano in ambiziose imprese di ricostruzione narrativa delle proprie marche»⁵⁴, e da *spin doctors* e politici per legittimare guerre e ambizioni imperialistiche. Insomma, lo abbiamo anticipato, una macchina funzionale alla creazione di un vero e proprio «Nuovo Ordine Narrativo [...] che presiede alla formattazione dei desideri e alla propagazione delle emozioni, per mezzo della loro messa in narrazione, indicizzazione e archiviazione, diffusione e standardizzazione, strumentalizzazione attraverso tutte le modalità di controllo»⁵⁵, configurando uno scenario dal sapore orwelliano.

Certamente alcune delle critiche avanzate da Wu Ming 2 sono più che ragionevoli; la visione dello *storytelling* proposta da Salmon è parziale, i toni apocalittici, e lo stesso uso dei termini *story* e – soprattutto – *storytelling* è fortemente connotato in senso negativo, mentre nella lingua inglese il significato è sostanzialmente neutro. In più, l'uso della narrazione come strumento di inganno e manipolazione delle coscienze non rappresenta certo una novità dei nostri tempi, ma è una strategia ricorrente, tanto antica quanto forse l'atto stesso di raccontare storie. Tuttavia, nonostante alcune legittime perplessità, Salmon ha il merito di proporre una visione critica dell'arte del racconto in un momento, come si è visto, di consenso trasversale nei confronti della narrazione, legittimata spesso in termini assoluti come strumento epistemologico, di conoscenza e spiegazione del mondo, e non considerata come *un* paradigma possibile in mezzo ad altri. Inoltre, ci si potrebbe chiedere, in un contesto in cui tutto diventa indistintamente narrativo, come si può aspirare a rovesciare il discorso del potere ricorrendo proprio a un racconto⁵⁶? La soluzione, come sembra suggerire Salmon, è quella radicale di rinunciare a raccontare storie? Recidere una volta per tutte quel legame ancestrale che Gottschall riconosce come assolutizzante?

⁵⁴ Ch. Salmon, *Storytelling*, cit., p. 18.

⁵⁵ Ivi, p. 169.

⁵⁶ Il limite principale dell'analisi di Salmon sta proprio nel non fornire una valida alternativa al paradigma dello *storytelling*, che non sia quella (fortunatamente impraticabile) di smettere di raccontare.

Gli esseri umani sono creature indissolubilmente legate alle storie, e le storie toccano praticamente ogni aspetto della nostra vita [...]. I dirigenti d'azienda sempre più spesso sostengono di dover essere dei prosatori creativi, costretti a elaborare delle narrative [*they have to spin compelling narratives*] sui loro prodotti e i loro marchi in grado di toccare emotivamente i consumatori. I commentatori politici vedono l'elezione di un presidente come una competizione non solo fra politici carismatici e le loro rispettive idee, ma anche fra narrazioni di segno opposto sul passato e il futuro della nazione. Persino in ambito legale il processo è concepito come una storia, nella quale gli avvocati delle parti contrapposte costruiscono narrazioni di colpa e innocenza, accapigliandosi per stabilire chi ne sia il vero protagonista⁵⁷.

Il paradosso, poi, è che sia Gottschall sia Salmon, due autori che giudicano in modo profondamente diverso la pratica del narrare storie, mostrano una certa disinvoltura terminologica. Storia è un termine utilizzato sostanzialmente nell'accezione di racconto di finzione, senza distinguere tra narrazione vera e propria e un suo surrogato che, pur annoverando elementi del discorso narrativo (protagonisti, antagonisti, personaggi adiuvanti, ecc.) è privo di altri aspetti imprescindibili. Primo fra tutti, il carattere di sovversione che lo stesso Bruner ha definito «canonicità implicita», considerandolo un punto cardine di qualsiasi discorso narrativo. «Per meritare di essere raccontata – scrive Bruner - una storia deve contraddire le aspettative, deve infrangere una sceneggiatura canonica o deviare da quella che Hayden White chiama “legittimità”»⁵⁸. Nelle pseudonarrazioni che Salmon passa in rassegna manca, insomma, una prerogativa indispensabile, quegli sbilanciamenti che Bruner definisce «deviazioni dalla norma»⁵⁹ e in cui già Šklovskij individuava la stessa ragione d'essere dell'arte. Per contrastare il processo di automatizzazione e per «restituire il senso della vita, per “sentire” gli oggetti, per far sì che la pietra sia pietra esiste ciò che si chiama *arte*», e che agisce per mezzo del «procedimento dello “straniamento” degli oggetti e il procedimento della forma oscura che aumenta la difficoltà e la durata della percezione»⁶⁰.

È questa distinzione che manca al discorso di Salmon, che pure ha il merito di denunciare un certo uso, diffuso e fuorviante, del discorso narrativo. Ma è interessante anche il fatto che Salmon, come si diceva in apertura di paragrafo, attribuisca agli Stati Uniti una sorta di magistero nell'ideazione di una modalità di pensiero basata sullo *storytelling*, nell'accezione ristretta che si è appena discussa⁶¹. Forse non è un caso che i primi a parlare di *narrative turn*

⁵⁷ J. Gottschall, *L'istinto di narrare*, cit., p. 34.

⁵⁸ J. Bruner, *La cultura dell'educazione*, cit., pp. 153-154.

⁵⁹ Ivi, p. 54.

⁶⁰ Viktor Šklovskij, *Iskusstvo kak priëm* (1929), in *Théorie de la littérature* (1965); trad. it. *L'arte come procedimento*, in Tzvetan Todorov (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Einaudi, Torino 1968, p. 82.

⁶¹ Anche se, naturalmente, non esclusivamente statunitense. Salmon, in particolare nella parte finale della sua analisi, accenna brevemente anche al contesto europeo (soprattutto francese). All'Europa dedicherà poi

siano critici e teorici americani, o che studiano e lavorano negli Stati Uniti, mentre il fatto che il convegno con cui si fa generalmente coincidere l'inizio della svolta si sia tenuto a Chicago denota se non altro una particolare sensibilità e attenzione per il fenomeno nel contesto americano⁶².

Gottschall poi, basandosi sui dati raccolti in una ricerca dalla Motion Picture Association of America, sottolinea come il potere delle storie passi inevitabilmente attraverso il medium televisivo (senza considerare la quantità di tempo passata su internet, non registrata nella ricerca e senza dubbio sensibilmente aumentata rispetto a quando scrive Gottschall), con cui gli statunitensi sembrano intrattenere un rapporto privilegiato, se si considera che «l'americano medio trascorre parecchie ore al giorno a guardare programmi televisivi», e che «quando i bambini americani hanno raggiunto l'età adulta avranno trascorso più ore davanti alla televisione che facendo qualsiasi altra cosa»⁶³. D'altra parte, anche David Foster Wallace, in un famoso saggio programmatico, riconosceva il ruolo cruciale giocato dalla televisione nella vita degli americani, e in particolare in quella degli scrittori della sua generazione, definiti voyeuristi di professione. Wallace tentava di mettere in guardia dagli effetti collaterali di questo processo, primo fra tutti quello di distogliere l'attenzione dei narratori dalle storie che più avrebbero bisogno di essere raccontate:

Considerato quanto noi guardiamo, e cosa questo guardare significa, è inevitabile che quelli di noi [...] che si immaginano come dei voyeur, si facciano l'idea che questa gente dietro lo schermo – in genere la gente più colorata, attraente, animata, *viva* della nostra esperienza di tutti i giorni – è anche ignara del fatto di essere guardata. Quest'illusione è nociva. È nociva per le persone sole perché crea un circolo di alienazione (cioè “Perché non posso essere come loro?”, etc.), ed è nociva per gli scrittori perché ci porta a confondere la vera ricerca necessaria per creare delle storie con uno strano genere di consumismo di storie già create [*it replaces fiction research with a weird kind of fiction consumption*]⁶⁴.

maggior attenzione in un libro successivo, dedicato nello specifico all'uso dello *storytelling* nella comunicazione politica, un fenomeno legato, nella sua visione, alla progressiva perdita di sovranità degli stati nazione. Cfr. Ch. Salmon, *La cérémonie cannibale. De la performance politique* (2013); trad. it. *La politica nell'era dello storytelling*, Fazi, Roma 2014, in particolare a p. 13: «L'imperatore di Andersen è un magnifico ritratto dei nostri capi di Stato indeboliti. Spogliati del potere di agire, che è scivolato dalle loro mani in quelle delle multinazionali e dei mercati finanziari, la loro autorità è appesa al fragile filo della credenza collettiva. A essere eletto non è tanto chi riesce a convincere della propria capacità di agire, ma del suo potere illusionistico. “Yes we can”. “Insieme tutto è possibile”. “Il cambiamento è adesso”». Si tratta di un risvolto, tuttavia, che esula dal nostro discorso, oltre che dalle nostre competenze.

⁶² È vero che diversi dei saggi che confluiranno in *On Narrative* non sono scritti da studiosi statunitensi, ma rimane comunque un fatto che negli Stati Uniti venga particolarmente incoraggiata la riflessione a proposito della narrazione e dell'arte di raccontare.

⁶³ J. Gottschall, *L'istinto di narrare*, cit., p. 27.

⁶⁴ David Foster Wallace, *E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction* (1993); trad. it. *E Unibus Pluram: gli scrittori italiani e la televisione*, in Id., *Tennis, tv, trigonometria, tornado (e altre cose divertenti che non farò mai più)*, a cura di Christian Raimo e Martina Testa, minimum fax, Roma 1999, p. 36.

Naturalmente, per quanto possa essere privilegiato, il rapporto degli americani con la televisione non è esclusivo, e di per sé non è sufficiente a spiegare perché, nell'epoca del *narrative turn*, l'interesse per la narrazione trovi negli Stati Uniti un ambiente particolarmente fecondo. Né l'analisi di Salmon, per quanto suggestiva, spiega dove si colloca la letteratura, e in particolare il romanzo, in questo contesto. Perché, soprattutto nel secondo dopoguerra, gli Stati Uniti sembrano intrattenere una relazione privilegiata con l'arte di narrare? In che posizione si collocano gli scrittori in questo contesto? La narrativa, al di là della sua vitalità come paradigma teorico, come viene concepita dai romanzieri che scrivono a fine millennio? Le domande poste in apertura rimangono aperte. Vale la pena, intanto, prendere nota di quello che scrive Mark McGurl, che ha ripercorso la storia dei college americani e delle scuole di *creative writing* che proliferano oltreoceano nella seconda metà del Novecento, interrogandosi sulle modalità in cui gli effetti di questa trasformazione si riflettono sulla produzione letteraria di quella che definisce la «postwar American fiction»:

L'avvento della televisione; la guerra fredda; il movimento per i diritti civili; il femminismo radicale e accademico; la ritirata conservatrice degli anni Ottanta e il graduale smantellamento del welfare state liberale; l'onnipresenza dei computer e di internet; la globalizzazione e il rinascente fondamentalismo religioso – tutti questi fenomeni, nonché molti altri, possono e dovrebbero avanzare giustamente le proprie richieste di attenzione verso lo studioso di storia della letteratura. Ma il fatto è che, almeno fino a che il nostro interesse rimane limitato alla letteratura in sé, l'avvento della scolarizzazione superiore di massa nel dopoguerra potrebbe rivendicare un'oggettiva priorità sopra tutti questi elementi del contesto politico e sociale, se non altro nel senso letterale che è qualcosa di cui dovremmo rendere conto come primo elemento se siamo disposti a comprendere la letteratura americana del dopoguerra in termini autenticamente storici e materialisti⁶⁵.

La storia letteraria dell'America del dopoguerra, ci dice McGurl, passa attraverso la particolare evoluzione del sistema di istruzione (soprattutto universitaria) e lo sviluppo di una tradizione di scuole di scrittura creativa, veri e propri centri nevralgici, luoghi di transito per un gran numero di protagonisti della storia letteraria statunitense del secondo Novecento. Insomma, se le narrazioni sono risposte a esigenze universali e l'arte del racconto non può essere certo confinata a un particolare contesto geografico o socioculturale, al tempo della svolta narrativa gli scrittori statunitensi possono vantare quantomeno un'istituzionalizzazione di questa necessità.

⁶⁵ M. McGurl, *The Program Era*, cit., p. 284.

1.3. *Creative writing*

È vero che Buck, ci dice il narratore di *The Call of the Wild*, non leggeva i giornali, ma senza dubbio non gli mancava una dote irrinunciabile per qualunque aspirante scrittore. Jack London lo mette in chiaro quando racconta il duello tra questo incrocio tra un San Bernardo e un Pastore scozzese e Spitz, il temibile capo della muta, che vede la propria autorità minacciata dal nuovo arrivato. Nello scontro Buck, oltre a un'innata attitudine alla vita selvaggia, può contare su un'arma altrettanto efficace:

Buck possessed a quality that made for greatness – imagination. He fought by instinct, but he could fight by head as well. He rushed, as though attempting the old shoulder trick, but the last instant swept low to the snow and in. His teeth closed on Spitz's left fore leg. There was a crunch of breaking bone, and the white dog faced him on three legs. Thrice he tried to knock him over, he repeated the trick and broke the right fore leg. Despite the pain and helplessness, Spitz struggled madly to keep up. He saw the silent circle, with gleaming eyes, lolling tongues, and silvery breaths drifting upward, closing in upon him as he had seen similar circles close in upon beaten antagonist in the past. Only this time he was the one who was beaten⁶⁶.

A questo ex animale da compagnia, che nel gelido ghiaccio del Klondike impara presto la legge della zanna e del bastone, riscoprendo una straordinaria capacità predatoria e dando prova di notevole ferocia, non manca la facoltà immaginativa, la fine capacità di intuire scenari possibili che gli permetterà di cavarsela anche nelle situazioni più complicate. Non è affatto un caso che London affidi a questo straordinario personaggio una dote che è all'origine della creazione dei romanzi, che, come sosteneva Pierre-Daniel Huet, risiede principalmente «nella natura dell'intelletto umano, inventivo, amante delle novità e delle finzioni, desideroso d'apprendere e di comunicare quanto ha inventato e quanto ha appreso»⁶⁷. Ma naturalmente uno scrittore animato da un notevole pragmatismo come Jack London, secondo il quale qualunque aspirante scrittore deve elaborare una personale e precisa «filosofia operativa di vita»⁶⁸, si guardava bene dal ridurre la creazione romanzesca alla sola dimensione immaginativa. A chi gli chiedeva consigli su come diventare scrittore, infatti, rispondeva in termini perentori:

⁶⁶ Jack London, *The Call of the Wild* (1903), Broadview Press, Peterborough 2010. p. 83.

⁶⁷ Pierre-Daniel Huet, *Traité de l'origine des romans* (1670); trad. it. *Trattato sull'origine dei romanzi*, Einaudi, Torino 1977, p. 6.

⁶⁸ J. London, *Della filosofia di vita dell'autore*, in Id., *Pronto soccorso per scrittori esordienti*, a cura di Monica Crassi, minimum fax, Roma 2016, p. 19. Il saggio è una traduzione di un articolo di London pubblicato su «The Editor» nel 1899.

Come farà, caro signore, signora o signorina, a raggiungere la distinzione nel campo che ha scelto? Col genio? Oh, ma lei non è un genio. Se lo fosse non starebbe leggendo queste righe. Il genio è irresistibile; spazza via ogni catena e costrizione; non può essere frenato. Il genio è una *rara avis*, non lo si può trovare che svolazza in qualsiasi boschetto come lei o me. Ma allora lei ha talento? Sì, in un certo modo embrionale. Anche i bicipiti di Ercole erano cosine da niente quando lui si dimenava tra le sue fasce di neonato. Lo stesso vale per lei: il suo talento non è completamente sviluppato. Se avesse ricevuto il nutrimento adatto e fosse maturato a dovere, lei non starebbe sprecando il suo tempo su queste pagine⁶⁹.

Se London non era il tipo di artista incline a credere alla forza del genio, di certo non ci si può aspettare che fosse indulgente verso la sua ancella - altro grande idolo romantico -, l'ispirazione, o almeno verso una sua concezione ingenua e a buon mercato, propria di chi la invoca come giustificazione all'incapacità di agire. «Non statevene in ozio per attirare l'ispirazione - scriveva in un altro saggio -; corretele dietro con una mazza, e se non riuscite a raggiungerla, cionondimeno raggiungerete qualcosa che le somigli in modo considerevole. Prefiggetevi una quantità di lavoro da fare ogni giorno, e vedete di portarla a termine ogni giorno; alla fine dell'anno, avrete più parole accreditate a vostro nome»⁷⁰.

Le esortazioni di London potrebbero tranquillamente figurare come epigrafe in un manuale di uno di quei corsi di scrittura creativa che, ci dice McGurl, si moltiplicano a vista d'occhio negli Stati Uniti nel secondo dopoguerra. Un workshop tenutosi a Iowa nel 1936 e quello che è il primo corso ufficiale di un certo prestigio, introdotto da Baxter Hathaway presso la Cornell University nel 1947⁷¹, con la successiva istituzione della rivista «Epoch», costituiscono i primi esperimenti di insegnamento di *creative writing* negli Stati Uniti, e diventeranno il trampolino di lancio di una pratica che andrà sempre più consolidandosi. Basterebbe, d'altra parte, citare alcuni nomi scelti tra le scrittrici e gli scrittori più illustri che in un modo o nell'altro si sono misurati con i corsi di scrittura creativa per dare un'idea della portata del fenomeno: da Robert Coover a Philip Roth, a Foster Wallace fino a Safran Foer, passando per Carver e Joyce Carol Oates, tanto per nominarne alcuni, sono numerosi gli autori americani del secondo Novecento che hanno avuto a che fare con l'insegnamento della scrittura creativa, o che semplicemente hanno frequentato i corsi come allievi.

È interessante il fatto che McGurl, nel tentativo di situare in una prospettiva storica il successo di tale insegnamento, chiami in causa uno scrittore che, come si è visto, è particolarmente refrattario all'idea di un qualunque impiego della letteratura che non sia legato

⁶⁹ Ivi, pp. 17-18.

⁷⁰ J. London, *Farsi pubblicare*, in *Pronto soccorso per scrittori esordienti*, cit., p. 69. Il saggio uscì originariamente su «The Editor» nel marzo 1903.

⁷¹ Cfr. M. McGurl, *The Program Era*, cit., pp. 4-5.

al piacere estetico di chi legge o scrive. Nabokov è uno degli artisti che in questo periodo «è stato capace di percepire con grande acume quale sarebbe stata la più importante minaccia per la cultura letteraria tradizionale negli Stati Uniti nel secondo dopoguerra: la distrazione»⁷². E anche se Nabokov si oppone con convinzione a qualunque uso dell'arte in termini programmatici o sociologici, sostenendo con convinzione che «l'aura della letteratura vada protetta a ogni costo, e i misteri del processo creativo debbano essere esplorati senza venire dispersi», secondo McGurl il suo lavoro può essere interpretato come «emblematico di qualcosa di centrale importanza per le istituzioni di scrittura creativa»⁷³: una sistematica creazione di sé attraverso l'incanto artificioso della scrittura. Si tratta di un aspetto riscontrabile, nella visione di McGurl, in modo magistrale nelle creazioni romanzesche di Nabokov, rinvenibile analizzando una serie di tracce autobiografiche disseminate celatamente (e rinnegate dallo stesso Nabokov) nelle sue opere. Non è un caso che questo prestigioso giocoliere del linguaggio sia diventato il punto di riferimento per tanti scrittori che si collocano nell'alveo della letteratura postmoderna, che faranno proprio del *pastiche* linguistico e delle strategie autoriflessive uno dei cardini della loro poetica.

Il punto, tuttavia, non è stabilire se si possa ricostruire o meno un possibile percorso autobiografico di Nabokov attraverso la sua opera, né confrontare le vicende della sua vita con quelle dei suoi personaggi. L'aspetto più rilevante è invece il fatto che un'analisi attenta ai programmi di scrittura creativa aiuta a spostarsi dal piano dell'«incantamento terapeutico dell'esperienza letteraria a un angolo visuale più ampio», e a comprendere le motivazioni che stanno alla base dell'«impulso metafinzionale»⁷⁴ caratteristico di molta narrativa americana del secondo Novecento. Insomma, la relazione in gioco è quella tra la scrittura (e la lettura) di *fiction* e una certa concezione dell'esperienza che va maturando nel secondo Novecento in occidente; un'esperienza moltiplicata e surrogata, spesso più promessa che vissuta. Lo mette in luce ancora una volta McGurl, riprendendo un concetto formulato da Dean MacCannell:

Dean MacCannell tempo fa ha descritto il mondo dell'economia dell'esperienza [*experience economy*] come quello del turismo generalizzato, un mondo in cui il “valore di cose come i programmi, i viaggi, i corsi, i report, gli articoli, gli show, le conferenze, le sfilate, le opinioni, gli eventi, gli spettacoli, le scene e le situazioni della modernità non è determinato dal lavoro richiesto per la loro produzione. Il loro valore è una funzione della qualità e della quantità di *esperienza* che promettono”⁷⁵.

⁷² Ivi, p. 8.

⁷³ Ivi, pp. 9, 10.

⁷⁴ Ivi, p. 12.

⁷⁵ Ivi, p. 14. La citazione è tratta da Dean MacCannell, *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*, Schocken, New York 1989, p. 23.

È un aspetto che spiega in parte il ricorso trasversale alla narrazione, che ha un certo successo nella formazione accademica statunitense. L'inserimento degli insegnamenti di scrittura creativa anche in corsi universitari non di ambito letterario o umanistico va in parallelo con la formazione di un modello di «studente consumatore», o di «turista viaggiatore», che «viaggia sopra un mare di memorie personali e acute osservazioni del suo ambiente sociale, convertendole, per mezzo di una deviazione legata all'abilità tecnica e all'immaginazione, in storie»⁷⁶. La scrittura creativa istituzionalizzata nascerebbe dunque come processo liberatorio, in cui gli studenti sono chiamati a una sorta di *brain storming* artistico a partire dal materiale delle proprie esperienze:

Nel workshop di fiction lo studente scrittore è invitato a fare qualcosa che non può fare da nessun'altra parte, se non a rischio di espulsione: fare dei pasticci. Anche se la pratica della scrittura creativa si basa sul valore dell'esperienza personale, in teoria è "liberata" attraverso l'immaginazione, che ridà forma a quell'esperienza a un livello superiore o inferiore. La creatività può derivare dall'esperienza personale, ma non è riducibile ad essa⁷⁷.

L'istituzionalizzazione di questa compenetrazione tra esperienza e immaginazione è una delle motivazioni alla base del successo del concetto di creatività (e con esso, come si è visto, dello *storytelling* come modalità interpretativa), un'abilità tenuta in grande considerazione «dagli artisti e dagli scienziati americani e dai membri delle aziende»⁷⁸. La propensione alla narrazione, dunque, si riscontra anche nell'istituzione di un modello che ha particolare fortuna a livello accademico, la cui influenza si riflette su diverse generazioni di autori statunitensi.

Il fatto che la scrittura creativa diventi una pratica specifica delle università americane ha dunque almeno due importanti conseguenze. La prima è che la possibilità di creare storie attraverso la scrittura diventa un'opportunità trasversale, non esclusivo appannaggio dei "letterati", ma accessibile a qualunque frequentatore dell'università – che è sempre più un'università di massa –, delineando un potenziale processo di "democratizzazione" dell'espressione creativa. Un processo che in qualche modo riguarda tutti gli individui, e che sembra trovare un garante d'eccezione in Ralph Waldo Emerson, il principale teorizzatore «della forza dell'individuo, della sua fiducia nelle proprie capacità», quel «maestro di moralità positiva che aveva il dono della metafora efficace e dello stile contagioso, come una guida religiosa che alla rivelazione cristiana sostituisce il nuovissimo testamento dell'uomo

⁷⁶ M. McGurl, *The Program Era*, cit., p. 16.

⁷⁷ Ivi, p. 17.

⁷⁸ Ivi, p. 21.

americano»⁷⁹. La seconda è che le scuole di scrittura creativa diventano veri e propri laboratori della narrazione, luoghi deputati a una sorta di artigianato dell'arte di raccontare, possibile a maggior ragione in un contesto relativamente giovane e privo di una tradizione imponente (e talvolta soffocante) come quella europea. È questa, indubbiamente, un'ulteriore motivazione della relazione privilegiata tra Stati Uniti e arte narrativa, una motivazione le cui origini culturali e ideologiche vanno ricercate più indietro nel tempo.

1.4. Grande romanzo americano

Torniamo a osservare più da vicino gli scrittori e la letteratura. Se infatti la narrazione sembra particolarmente congeniale al contesto statunitense nelle forme dello *storytelling* e del *creative writing*, il romanzo occupa una posizione particolare in questo discorso. Una peculiare propensione narrativa, infatti, attraversa la storia letteraria americana dai tempi della Guerra civile, spesso assumendo la forma di una vera e propria ossessione, di una chimera inafferrabile o, come lo ha definito Lawrence Buell, di un «sogno ineliminabile»⁸⁰. È il sogno del Grande romanzo americano, che, come un fiume che a tratti diventa carsico e che dalla metà dell'Ottocento arriva fino agli anni Duemila, ha animato in modo convulso scrittori, critici e lettori nella storia relativamente giovane della letteratura statunitense. Inseguito, celebrato e trasformato in parodia, il tentativo di scrivere il GAN (Great American Novel) si è tradotto, fin dal XIX secolo, in una serie di esperimenti che oggi sono diventati classici intramontabili della letteratura americana. Non solo romanzi, come *Moby Dick*, ma anche saggi scritti in forma di romanzo, come *Walden*, oppure opere poetiche come *Leaves of Grass*, capolavori che tuttavia hanno ottenuto il pieno riconoscimento soltanto nel XX secolo⁸¹. La prima, embrionale definizione di Grande romanzo americano si trova in uno scritto del romanziere John W. De Forest del 1868, in un periodo della storia americana caratterizzato da un notevole espansionismo, in cui è ravvisabile un'idea di romanzo pan-nazionale che oggi, sebbene in un contesto che rimane eterogeneo, può essere osservata da un'altra angolatura:

Considerato alla luce della politica culturale [...] il sogno del GAN come è stato lanciato inizialmente era allo stesso tempo il margine letterario di ciò che gli storici della letteratura statunitense hanno chiamato il “romance della riunione” tra i bianchi del nord e del sud e parte di una più ampia spinta proveniente da più fronti verso un consolidamento pan-nazionale che includeva anche una mano forte per il governo federale (specialmente negli

⁷⁹ M. Bacigalupo, *America: una cultura etica?*, cit., p. 312.

⁸⁰ L. Buell, *The Dream of the Great American Novel*, cit., p. 5.

⁸¹ Cfr. *ivi*, p. 2.

anni della Ricostruzione), la creazione di sistemi di università pubbliche, il completamento delle linee di trasporto ferroviario transcontinentale, il soggiogamento dei nativi americani [...] e l'avvento di fusi orari standardizzati⁸².

Sotto l'etichetta di Grande romanzo americano, Buell riassume una pluralità di tentativi, ad opera di una moltitudine di scrittori, di riuscire in qualche modo ad afferrare e a riprodurre sulla pagina una sorta di fantasmatico spirito nazionale, di ricomporre (e più spesso di creare) in un grande affresco narrativo l'identità di un continente culturalmente plurimo, composito e geograficamente votato alla grandezza. Un tentativo che rimane, come suggerisce il titolo, inevitabilmente confinato alla dimensione del sogno, dell'aspirazione, e che non di rado si trasforma in un potente quanto tendenzioso strumento ideologico. Il GAN è qualcosa a cui si allude, che viene brandito come uno slogan da sostenitori e detrattori, ma sono pochi quelli che tentano di darne una definizione accurata: rimane, sostanzialmente, «meno “una teoria” che “un'ossessione” o “una mania”»⁸³. Soltanto sulle pregiudiziali sembra esserci un certo accordo: il GAN deve essere scritto da uomini bianchi di origine anglosassone, deve rispecchiare allo stesso tempo *ethos* locale e aspirazione all'unità (e alla totalità), e, soprattutto, deve essere composto secondo i parametri del modo mimetico-realistico, che è la cifra caratterizzante del romanzo europeo nel secolo in cui il sogno del GAN prende forma. Non è un caso che sia proprio Henry James, l'ideatore stesso dell'acronimo, scrittore e teorico scisso tra Europa e Stati Uniti e sostenitore di un'idea di romanzo in grado di competere con la vita, a sottoscrivere l'idea secondo cui il «GAN dovrebbe essere una rappresentazione mimetica, se non documentaristica, della vita nazionale»⁸⁴. Un'idea destinata a modificarsi e a rigenerarsi di volta in volta, attraversando le trasformazioni estetiche novecentesche, gli esiti avanguardistici del modernismo e i tentativi di combinare complessità stilistica e alti indici di vendita nella seconda metà del XX secolo⁸⁵.

D'altra parte, lo illustra lo stesso Buell, se poeti e critici da una parte si sono interrogati sulla possibilità di identificare le caratteristiche peculiari dell'"americanità" o di raggrupparne le molte anime all'interno di una grande narrazione in grado di rispecchiare (o di costruire) un presunto spirito nazionale, dall'altra hanno tentato – è il caso di Philip Roth - di riprendere il concetto di GAN in chiave parodica o ironica, o hanno costruito la loro poetica proprio sull'impossibilità di scrivere qualunque tipo di “grande narrazione”, come nel caso di alcuni autori riconducibili a vario titolo all'estetica postmoderna. Si tratta di un percorso molteplice e

⁸² Ivi, p. 25.

⁸³ L. Buell, *The Dream of the Great American Novel*, cit., p. 28.

⁸⁴ Ivi, p. 35.

⁸⁵ Cfr. ivi, pp. 36-45, 56-57.

molto vasto, di cui Buell compie un'ampia e ramificata ricognizione, che va dalla ricezione e dalla riscrittura di *The Scarlet Letter* di Hawthorne alla contaminazione di generi diversi, dai tentativi effettuati da alcune scrittrici alla tematizzazione di questioni etniche, dalla contrapposizione nord / sud fino agli esiti contemporanei di Pynchon, Wallace e Vollmann. Ciò che è determinante per il nostro discorso, tuttavia, è che in qualche modo il sogno del Grande romanzo americano «rivela una struttura genetica della letteratura americana», le cui forme e i cui motivi sono costantemente «reinventati [...], presi in prestito, fatti propri, rifiniti, sentimentalizzati, de-sentimentalizzati, sacralizzati e oggetto di satira»⁸⁶. Nonostante le riprese più o meno parodiche di un'aspirazione che attraversa la storia culturale americana, nella narrativa e nella critica contemporanea permane una certa ossessione per il carattere nazionale e identitario che animava il dibattito intellettuale nella seconda metà del XIX secolo, ma le cui origini forse vanno ricercate in un'epoca precedente a qualunque dibattito sul Grande romanzo. È a partire dalle proprie origini puritane, nota Massimo Bacigalupo, che in epoca moderna l'America si trova a fare i conti con un processo «di formazione di cui in Europa non si conservava più memoria»⁸⁷. La cultura nord-americana di quel periodo, infatti, presenta tratti fortemente moralistici, e i primi coloni cercano nel Vecchio Testamento le ragioni di una legittimazione identitaria:

Non per nulla i Padri Pellegrini del Mayflower si riconoscevano nella saga di Israele che ritorna nella Terra Promessa, e fecero della Bibbia [...] oggetto costante di confronto e guida. I primi americani sono dunque una gente moderna e alfabetizzata che si trova in una situazione arcaica e primitiva, alla quale risponde tenendosi stretta all'ideologia cristiana e instaurando una morale severa, intollerante dei comportamenti asociali⁸⁸.

Forse era inevitabile che una particolare lettura della Bibbia andasse a costituire un modello di comportamento per «una società così fortemente segnata dall'impegno morale e collettivo e dall'etica dell'utile», in cui anche «la produzione letteraria doveva rispondere a fini didascalici ed edificanti»⁸⁹. Il primo a farne le spese è stato naturalmente il romanzo, storicamente oggetto di condanna e stigmatizzazione, una forma di scrittura sostanzialmente inutile, non votata alla glorificazione divina, uno spreco che «non appartiene a nessun "kind of

⁸⁶ Michael Kimmage, *The 150-Year Hunt for the Great American Novel*, in «The New Republic», February 22, 2014, <https://newrepublic.com/article/116691/lawrence-buells-dream-great-american-novel-reviewed-mic>, (ultimo accesso marzo 2020).

⁸⁷ M. Bacigalupo, *America: una cultura etica?*, cit., p. 299.

⁸⁸ Ivi, pp. 299-300.

⁸⁹ Ivi, p. 300.

business”»⁹⁰. Un’inversione di rotta si verifica con Emerson e soprattutto con Hawthorne, quando viene in qualche modo scomparendo il confine tra romanzo e attualità, e il romanziere legittima il proprio operato come mestiere:

Questa riflessione sulla contemporaneità fa del romanzo a sua volta una cronaca, dunque uno strumento utile, quasi rispondendo al disprezzo per i pennaioli che Hawthorne attribuisce ai suoi antenati. Scrivere romanzi è un modo di glorificare Dio e essere utili all’umanità. Ed è anche un “business”: lavoro, professione⁹¹.

Non è un caso che la ricerca identitaria continui a riaffiorare in forme diverse in vari esiti della *fiction* contemporanea. Come ha scritto David Brauner, «è un fatto che rimanga [...] una preoccupazione cospicua e tenace per l’identità nazionale, non secondaria proprio nei romanzi [*fictions*] scritti dagli stessi autori spesso presi come modello dagli architetti delle superstrutture transnazionali e globali»⁹². Basterebbe considerare, a livello epidermico, i titoli di alcuni romanzi dei più illustri scrittori statunitensi contemporanei pubblicati negli ultimi cinquant’anni (*Americana*, *American Pastoral*, *American Psycho*, *The Plot Against America*, solo per fare alcuni esempi, oltre al già citato *The Great American Novel* di Roth; ma anche romanzi precedenti, come *U.S.A.*, la trilogia di John Dos Passos, e *The Making of Americans* di Gertrude Stein) per accorgersi che, anche quando il romanzo si muove in un contesto di diffusione e ricezione globale e transnazionale, non vengono meno l’interesse per la specificità locale che fa da scenario alle narrazioni e una peculiare attenzione, che si manifesta nei modi più vari, per il tessuto sociale in cui prendono forma. La tensione tra globale e locale si inserisce in quella serie di paradossi che, scrive ancora Brauner, costituisce la cifra caratterizzante della narrativa statunitense del dopoguerra:

Sostengo che la maggior parte della narrativa americana contemporanea sia caratterizzata da un paradosso, ovvero il fatto che nel mettere alla prova le idee convenzionali di ironia, gender, razza e nazionalità ristabilisca la centralità di questi termini. In questo senso, si potrebbe dire che la narrativa americana contemporanea sia allo stesso tempo radicale e conservatrice, innovativa e convenzionale, sperimentale e tradizionale⁹³.

Ci troviamo dunque al cospetto di una propensione alla narrazione non priva di ambivalenze e marcata da spinte di segno opposto, una tendenza che, come vedremo attraverso alcuni casi esemplari, diventa addirittura straripante a fine Novecento, quando il fenomeno

⁹⁰ Ivi, p. 304.

⁹¹ Ivi, pp. 304-305.

⁹² David Brauner, *Contemporary American Fiction*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2010, p. 6.

⁹³ Ivi, p. 15.

sembra manifestarsi in modo debordante. D'altro canto, «raccontare la storia della narrativa statunitense degli ultimi trent'anni significa con ogni evidenza dare forma a un racconto al quadrato. Narrativo l'oggetto, narrativo lo strumento usato per rappresentarlo»⁹⁴. Proviamo allora a identificare i punti cardine di un discorso narrativo moltiplicato, specchio fedele, in questo senso, del contesto occidentale contemporaneo, sempre più stratificato e complesso. Come ha rilevato Adam Gopnik, Buell individua nella voluminosità (*bigness*) una caratteristica imprescindibile per qualunque candidato al ruolo di Grande romanzo americano; una caratteristica materiale che denota in qualche modo l'aspirazione del romanzo a riassumere tutto, a costituirsi come uno strumento in grado di recuperare (e sorpassare) i tentativi precedenti⁹⁵, secondo un processo non troppo dissimile da quello ipotizzato da Bloom nel suo famoso studio sulla letteratura come agone⁹⁶. È in base a questo parametro, sottolinea Gopnik, che Buell individua in *Beloved* di Toni Morrison un candidato più consono alla palma di Grande romanzo rispetto *The Catcher in the Rye* di Salinger, ad esempio⁹⁷. Proviamo a vedere allora come si traduce, in determinati esiti della contemporaneità, questa tensione narrativa ipertrofica.

2. Epica, triadi e tentazioni enciclopediche

Non è un caso che sia proprio il romanzo, genere ibrido e instabile per eccellenza, caratterizzato da slancio onnivoro e dall'aspirazione a inglobare una molteplicità di discorsi, il terreno privilegiato sul quale si muovono gli scrittori nel tentativo di realizzare un'opera che raffiguri la polifonia costitutiva degli Stati Uniti (che poi in questa polifonia, come si è visto già dalle considerazioni di De Forest, le voci abbiano un peso totalmente diverso è un altro discorso). E se un simile tentativo non poteva essere veicolato che dal romanzo, o comunque dal modo narrativo, si deve anche a ragioni storico-politiche, oltre che geografiche. Gli Stati Uniti intrattengono naturalmente un rapporto privilegiato con l'Europa, e indubbiamente si spiega anche in termini di reciproci influssi il fatto che, stando alle parole di James, gli scrittori che a partire dalla metà del XIX secolo aspirano alla realizzazione di un grande romanzo americano privilegino il modo mimetico-realistico, forma letteraria dominante nell'Europa

⁹⁴ F. Vittorini, *Narrativa USA 1984-2014. Romanzi, film, graphic novel, serie tv, videogame e altro*, Pàtron, Bologna 2015, p. 9.

⁹⁵ Cfr. Adam Gopnik, *Go Giants*, in «The New Yorker», vol. 90, n. 9, 21 aprile 2014, <https://www.newyorker.com/magazine/2014/04/21/go-giants> (ultimo accesso aprile 2020).

⁹⁶ Ci si riferisce naturalmente a H. Bloom, *The Anxiety of Influence* (1973); trad. it. *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*, Feltrinelli, Milano 1983.

⁹⁷ Cfr. Adam Gopnik, *Go Giants*, cit., <https://www.newyorker.com/magazine/2014/04/21/go-giants> (ultimo accesso dicembre 2020).

borghese dell'Ottocento. Ma si può optare anche per l'ipotesi contraria, quella dell'emancipazione, che spiegherebbe perché la tentazione enciclopedica e onnicomprensiva del romanzo si sia configurata, almeno a partire da Melville, come un fenomeno prevalentemente statunitense, e perché proprio l'America sia diventata il territorio più adatto all'ibridazione tra epica e romanzo. Lo ha evidenziato puntualmente Massimo Fusillo:

Questo tipo di ibridazione epica non si riscontra nei luoghi di maggior sviluppo del romanzo ottocentesco, che ha avuto una distribuzione geografica molto diseguale, concentrata nei grandi stati nazione centralizzati e omogenei, fulcro della modernità, come Francia e Inghilterra; ma si trova non a caso in aree allora più ai margini, e che hanno con la tradizione europea ed epica un rapporto ambivalente⁹⁸.

È il caso, appunto, dell'America e di *Moby Dick*, pietra miliare di un continente che «con la sua enorme estensione» ha «reso possibile una visione globale del mondo»⁹⁹, non per niente uno di quei testi che Moretti ha definito «opere mondo», manifestazioni moderne del modo epico. D'altra parte, è proprio la forma epica, stando alla formulazione di Hegel poi ripresa da Lukács, «il genere che instaura la letteratura e che fonda l'identità nazionale»¹⁰⁰. Ma naturalmente dalle considerazioni di Hegel e Lukács molte cose sono cambiate, e soprattutto le forme moderne di espressione epica innestate nel romanzo si basano su un rovesciamento (che sarà reso radicale da Tolstoj) rispetto a quella che è stata per molto tempo la regola. Se infatti «in età rinascimentale l'epica rappresentava l'ordine, la norma, l'istanza repressiva, e il romanzo invece il disordine, la trasgressione, il represso, ora i termini si sono invertiti»¹⁰¹. Il fatto che Moretti definisca moderna la forma epica a cui fa riferimento è indice di una prospettiva che tiene conto sostanzialmente di due aspetti. Il primo è il fatto che ovviamente in epoca moderna l'epica non può rivestire più la stessa funzione che aveva nei poemi omerici; sulla scorta di Frye, che individuava nella satira e nell'ironia le forme in cui poter rintracciare le costanti della tradizione enciclopedica¹⁰², Moretti sostiene che l'epica moderna si mantiene in vita principalmente grazie all'ironia, che è un meccanismo sostanzialmente difensivo¹⁰³. Infatti, nel contesto moderno, frammentario e non unitario, la forma epica di aspirazione

⁹⁸ Massimo Fusillo, *Fra epica e romanzo*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo, II. Le forme*, Einaudi, Torino 2002, p. 24.

⁹⁹ F. Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Einaudi, Torino 1994, p. 61.

¹⁰⁰ M. Fusillo, *Fra epica e romanzo*, cit., p. 5.

¹⁰¹ Ivi, p. 32.

¹⁰² Cfr. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism. Four Essays* (1957); trad. it. *Anatomia della critica. Quattro saggi. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, Einaudi, Torino 1969, p. 434.

¹⁰³ Cfr. F. Moretti, *Opere mondo*, cit., pp. 34-36.

enciclopedica non può essere “attiva”, incentrata sulla solidità di un sapere collettivo condiviso, ma diventa inevitabilmente “passiva”, indiretta, una forma che guarda all’ironia per non farsi inghiottire da una molteplicità incontrollabile e tentare di salvaguardare una visione il più possibile unitaria del mondo. Per dirla ancora con Fusillo, «l’epica antica ci appare enciclopedica, perché racchiude un sapere collettivo, un intero cosmo, attraverso una funzionalità della letteratura ampia e antropologica, associata a sistemi di valori forti. [...] L’epica moderna è invece costretta ad aspirare alla totalità attraverso tentativi, spesso destinati al fallimento, di creare nuovi testi sacri»¹⁰⁴.

Il secondo aspetto è quello relativo all’ibridazione delle forme. Nella storia letteraria, epica e romanzo si rimescolano continuamente e, se è possibile distinguere alcune costanti riconducibili con più sicurezza a un genere o all’altro, è più difficile, almeno per quanto riguarda la letteratura moderna, sancire dei confini netti. È necessario allora un cambiamento di prospettiva per smettere «di considerare l’epica e il romanzo due entità fisse e immutabili» e trattarli invece come «due fasci di costanti transculturali che di epoca in epoca e di opera in opera possono essere più o meno attive, e possono anche trasformarsi del tutto»¹⁰⁵. La contaminazione tra epica e romanzo, infatti, si riverbera anche in alcuni esiti della contemporaneità, in particolare in quello che Stefano Ercolino ha definito romanzo massimalista. Il rapporto, in qualche modo, sembra essersi ribaltato: dopo un percorso lungo e accidentato in cui si è visto sistematicamente marginalizzato e denigrato, dopo essere stato spesso costretto a guardare all’epica come garante, il romanzo contemporaneo non ha più bisogno di giustificare la propria esistenza, ma sembra avere trovato la forza per autolegittimarsi. Questo non significa che epica e romanzo si separino, ma piuttosto che il romanzo «cannibalizza l’epica per lanciarsi verso orizzonti sempre più vasti e totalizzanti»¹⁰⁶.

Ma torniamo in America, dove la contaminazione tra epica e romanzo, specialmente a fine millennio, continua a essere feconda. Se con *Moby Dick* si poteva giustamente registrare, come ha fatto Fusillo, il riattivarsi di uno slancio epico in contrapposizione rispetto allo spazio ristretto e al carattere normativo del romanzo borghese ottocentesco¹⁰⁷, il recupero del modo epico in alcuni romanzi statunitensi degli anni Novanta si può leggere anche in termini di

¹⁰⁴ M. Fusillo, *Fra epica e romanzo*, cit., p. 23.

¹⁰⁵ Ivi, pp. 12-13.

¹⁰⁶ S. Ercolino, *Il romanzo massimalista*, cit., p. 32.

¹⁰⁷ Una conflittualità rimarcata ad esempio da Tolstoj. Cfr. M. Fusillo, *Fra epica e romanzo*, cit., pp. 26-32. Un’antitesi particolarmente evidente se si riflette in termini spaziali. In *Moby Dick*, ad esempio, prevale lo spazio aperto dell’avventura, in contrapposizione ai salotti borghesi e in generale agli interni rappresentati da Balzac o da Flaubert, un tipo di spazio predominante «almeno nelle grandi opere del romanzo francese, più ansioso forse di approfondire la vita interiore dei personaggi che di lanciarli all’avventura sui cinque continenti». Roland Bourneuf, Réal Ouellet, *L’univers du roman* (1972); trad. it. *L’universo del romanzo*, Einaudi, Torino 2000, p. 97.

continuità. In un periodo, come detto, in cui l'America costituisce il centro del sistema letterario, non solo il romanzo si regge saldamente sulle proprie gambe, ma gli scrittori statunitensi non hanno più la necessità, come poteva essere nel caso di Melville, di emanciparsi da una modalità espressiva europea (il romanzo borghese) fortemente normativa¹⁰⁸. È l'idea da cui è partita Catherine Morley nel suo *The Quest for Epic in Contemporary American Fiction*, uno studio che già dal titolo presuppone un legame profondo tra epica e romanzo, sintetizzato nella formula «quest for epic», in cui sono accostati il motivo tipicamente romanzesco della *quest* e, appunto, l'epica. Come Morley chiarisce fin dall'inizio, la sua intenzione è leggere «la letteratura americana in un modo che sia attento alle lunghe e protratte interazioni dell'America con la cultura europea, e più specificamente con l'epica europea»¹⁰⁹. Un recupero motivato da «ragioni politiche», oltre che estetiche, e frutto di un'azione consapevole: «gli scrittori americani – scrive Morley – si sono appropriati e hanno reinventato compulsivamente e coscientemente aspetti della tradizione epica europea antica e moderna per mandare avanti il proprio disegno estetico personale»¹¹⁰. Convocando esplicitamente la tradizione del Grande romanzo americano, Morley insiste sul tentativo di costruire su basi letterarie una sorta di cartografia identitaria degli Stati Uniti, in cui si fondono elementi nazionali e transnazionali. In altre parole, si pone l'obiettivo di individuare il «modo in cui alcuni testi americani rappresentano se stessi come sintomatici di un certo tipo di identità nazionale», e di «esplorare i mezzi mediante i quali certi testi sono intrecciati su una mappa nazionale, le motivazioni e le supposizioni di una simile formulazione, insieme agli elementi transnazionali che rientrano in questi modelli»¹¹¹. Il paradigma di riferimento, naturalmente, è *Ulysses* di Joyce, emblema moderno per eccellenza della contaminazione tra epica e romanzo.

Ma forse, anche senza scomodare i modelli epici, ci si potrebbe riferire a un dato brutalmente quantitativo per mettere in luce un'inclinazione peculiare degli scrittori americani a realizzare quelle che possiamo definire latamente “grandi narrazioni”, intendendo queste ultime nel senso di romanzi ponderosi, tendenti all'enciclopedismo, spesso caratterizzati da una proliferazione di trame (ancora una volta in linea con il gusto epico dell'affabulazione), e che aspirano in vario modo alla totalità. Si tratta di romanzi spesso animati dal desiderio più o meno

¹⁰⁸ È interessante a questo proposito notare che Gopnik individui nell'assenza di una classe aristocratica con cui confrontarsi (anche solo come presenza fantasmatica) una differenza fondamentale tra romanzo americano e romanzo europeo, come si evince dai due esempi chiamati in causa: *Le Grand Meaulnes* (1913) di Alain-Fournier e *The Great Gatsby* (1925) di Fitzgerald. Cfr. A. Gopnik, *Go, Giants*, cit., <https://www.newyorker.com/magazine/2014/04/21/go-giants> (ultimo accesso aprile 2020).

¹⁰⁹ Catherine Morley, *The Quest for Epic in Contemporary American Fiction*, Routledge, New York 2009, p. 13.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ *Ivi*, pp. 14-15.

esplicito di raffigurare narrativamente porzioni anche piuttosto estese della storia americana, o di riproporne peculiarità geografiche e sociali, inserendosi in quella tensione tra realtà particolare e dimensione globale che, si è visto con Buell, caratterizza fin dalle origini il sogno del Grande romanzo americano. Un elenco anche sommario aiuta a rendere l'idea: *In the Beauty of Lilies* (1996) di John Updike, *Infinite Jest* (1996) di David Foster Wallace, *Mason & Dixon* (1997) di Thomas Pynchon, *Underworld* (1997) di Don DeLillo, *The Amazing Adventures of Kavalier & Clay* (2000) di Michel Chabon, *The Corrections* (2001) di Jonathan Franzen, *Middlesex* (2002) di Jeffrey Eugenides, a cui si devono aggiungere almeno la *Border's Trilogy* di Cormac McCarthy (*All the Pretty Horses*, *The Crossing* e *Cities of the Plain*, pubblicati rispettivamente nel 1992, 1994 e 1998), la *Beloved Trilogy* di Toni Morrison (*Beloved*, *Jazz* e *Paradise*: 1987, 1992 e 1997) e l'*American Trilogy* di Philip Roth, composta da *American Pastoral* (1997), *I Married a Communist* (1998) e *The Human Stain* (2000).

Anche se l'elenco è parziale e arbitrario e le opere chiamate in causa sono molto diverse tra loro (per ragioni stilistiche, tematiche, poetiche e formali), si può prendere nota di un dato di fatto: nell'ultimo decennio del Novecento e all'inizio del nuovo millennio si assiste a una singolare congiuntura, che porta molti degli scrittori più affermati degli Stati Uniti a scrivere romanzi che aspirano in qualche modo all'esemplarità, e che non di rado fanno della lunghezza un punto di partenza imprescindibile per raffigurare ampi spaccati della società americana. È altamente sintomatico anche il fatto che gli anni Novanta siano, in qualche modo, il decennio delle trilogie, a cui va aggiunta almeno la *New York Trilogy* di Auster, pubblicata alla fine degli anni Ottanta. Naturalmente la lunghezza non è di per sé una caratteristica sufficiente per accomunare opere così eterogenee, che spaziano dai conflitti etnici e di genere alle relazioni familiari, dagli spazi dell'America selvaggia al tema della violenza, o talvolta cercano di ricomprenderli tutti o quasi. È quantomeno significativo, tuttavia, il fatto che queste opere vengano in seguito a un periodo votato prevalentemente al minimalismo, quello degli anni Settanta e Ottanta, un fenomeno letterario che, come ha messo in luce McGurl, è in parte riconducibile a questioni sociologiche ed economiche:

Dire che il minimalismo letterario americano è almeno parzialmente un prodotto della tecnologia didattica aziendale e del business dei libri di testo degli anni Sessanta e Settanta non significa negare che potrebbe essere anche il singolare trionfo estetico di quell'iniziativa. È semplicemente una versione più ristretta della più ampia affermazione che [...] il minimalismo è in parte un prodotto dell'era dell'educazione di massa. L'arrivo delle masse nei corridoi dell'accademia è il referente sociale implicito dell'idea di John Barth, proposta per la prima volta nel 1986, che il minimalismo letterario riflette in qualche modo un "declino nazionale nelle capacità di

leggere e scrivere, non solo tra i giovani (compresi i giovani scrittori in erba, come gruppo), ma anche tra i loro insegnanti, molti dei quali sono essi stessi il prodotto di un sistema educativo che richiede sempre meno”¹¹².

L’idea del minimalismo letterario come fenomeno connesso al sistema educativo e accademico americano nel dopoguerra è certamente suggestiva, ma rischia di portarci fuori strada; né si può inscrivere, naturalmente, un decennio o più di produzione letteraria in un’unica modalità espressiva, peraltro non facilmente isolabile e identificabile¹¹³. Gli anni Novanta, poi, non vanno considerati *tout court* come l’epoca della scrittura massimalista, intesa appunto in senso lato, come modalità espressiva che fa della lunghezza e della propensione alla moltiplicazione diegetica il proprio tratto costitutivo¹¹⁴. È sufficiente prendere atto del fatto che a fine millennio vengono scritti e pubblicati una serie di romanzi animati dalla fiducia nella possibilità di raccontare abbondantemente, spesso ricoprendo periodi di tempo molto estesi della storia statunitense (i casi più clamorosi in questo senso sono probabilmente *In the Beauty of Lilies* e *Underworld*, ma si pensi anche all’arco temporale complessivo ricoperto da *American Pastoral*), e forse implicitamente attraversati da una concezione in qualche modo elitaria, in contrasto rispetto al processo di massificazione culturale di cui parla McGurl. Scrivere romanzi di varie centinaia di pagine, infatti, è già in qualche modo un’operazione che implica una selezione, anche in un contesto in cui gli strumenti culturali per affrontare l’impresa sono assicurati a un numero di persone mai registrato in precedenza¹¹⁵.

Non si tratta quindi di avanzare un’ipotesi finalistica, secondo cui gli scrittori a fine millennio si metterebbero a scrivere romanzi corposi ed esuberanti in opposizione a una corrente minimalista precedente, leggendo il processo in un’ottica sostanzialmente teleologica. D’altra parte, «che la storia abbia una sua logica, si sa, è un’idea affascinante. Ma è anche estremamente improbabile»¹¹⁶, e con qualche approssimazione si potrebbe dire lo stesso anche per le forme letterarie. Più interessante è invece proporre un’analisi di alcuni testi particolari

¹¹² M. McGurl, *The Program Era*, cit., p. 293. Cfr. anche John Barth, *A Few Words About Minimalism*, in Id., *Further Fridays: Essays, Lectures, and Other Nonfiction, 1984-1994*, Little, Brown, Boston 1995, in particolare alle pp. 70-71.

¹¹³ Sul minimalismo letterario americano, a cui qui si accenna inevitabilmente in modo parziale, cfr. il saggio di Robert C. Clark, *American Literary Minimalism*, The University of Alabama Press, Tuscaloosa 2015.

¹¹⁴ Anche Ercolino invita a leggere minimalismo e massimalismo come fenomeni non deterministicamente contrapposti, e a considerarne l’alternanza (e talvolta la compresenza) in una prospettiva di lunga durata. Cfr. S. Ercolino, *Il romanzo massimalista*, cit., pp. 111-119.

¹¹⁵ Con questo non si vuole dire che l’intento sia programmatico, né proporre l’equazione tra minimalismo e cultura di massa o massimalismo ed elitarismo, ma suggerire la possibilità di un tentativo più o meno implicito di emancipazione a determinate dinamiche veicolato anche dalle scelte formali. DeLillo, lo vedremo più avanti, individua ad esempio nella lunghezza e nella complessità di un romanzo come *Underworld* un modo per opporsi al ciclo di consumo ininterrotto e di rapida obsolescenza caratteristico del funzionamento del mercato nelle società tardocapitaliste.

¹¹⁶ F. Moretti, *La letteratura vista da lontano*, cit., p. 104.

situandoli all'interno di un discorso che, come si è visto a più riprese, è duplice. Da una parte, da un punto di vista epistemologico, è caratterizzato da una fiducia diffusa nella possibilità di raccontare e dal ricorso alla narrazione come modalità di spiegazione e di conoscenza del mondo; dall'altra, da una prospettiva più specificamente storico-letteraria, dal ritorno di “grandi cattedrali” diegeticamente complesse, uno dei tratti salienti del romanzo di fine millennio. Se infatti immaginassimo di rappresentare graficamente gli anni a cavallo tra la fine del Novecento e l'inizio del XXI secolo in relazione al contesto americano ci troveremmo a rimarcare un addensamento della forma romanzesca lunga, e talvolta dai tratti epici. Se poi provassimo a interpretare quest'ultimo aspetto alla luce di quel complesso e inestricabile intreccio fatto di aspirazione all'unità, modo mimetico-realistico, motivazioni ideologiche, contingenza storica e soluzioni morfologiche che Buell riassume sotto la definizione di Grande romanzo americano, di conseguenza non è fuori luogo registrare alla fine degli anni Novanta un singolare incremento di narrazioni che aspirano a questo primato.

Non è un caso, in questo contesto, che la trilogia narrativa sia la modalità privilegiata da tre tra i più influenti scrittori nel panorama statunitense negli ultimi decenni del Novecento, sintomo morfologico, più che tematico, di una ricerca di totalità. Se infatti i romanzi di Toni Morrison, di McCarthy e di Roth intercettano inevitabilmente solo alcune peculiarità della cultura e della storia statunitense (anche se nel caso di Roth, come vedremo, l'aspirazione a raffigurare i destini generali di una nazione a partire dai casi particolari dell'individuo è più marcata), la forma triadica si colloca nel solco di una lunga tradizione, religiosa e mitica, intrisa di rimandi all'unità e alla compiutezza. La «tirannia di questo numero»¹¹⁷, come l'ha definita lo storico delle religioni Hermann Usener, ha infatti una storia di lunga durata. Protagonista già in diversi rituali del mondo greco e romano, il tre riveste un ruolo di centrale importanza nella liturgia e nella teologia cristiana, simbolo di pienezza e realizzazione del disegno divino, e si ritrova come surrogato del sacro e segno del pensiero magico in diversi riti scaramantici e superstiziosi, secondo un movimento che dall'antichità arriva fino ai giorni nostri:

Anche oggi vale il detto: tre è il numero perfetto; quel che un tempo era la fede ad esigere è rimasto legge anche per la superstizione. Di tre persone o cose sacre suole parlare la benedizione magica: tre volte il nodo deve essere annodato, tre volte l'arto malato deve essere fasciato, tre volte si devono pronunciare gli scongiuri. Gli impieghi sono talmente numerosi che neppure un'osservazione protratta per anni saprebbe esaurire la materia¹¹⁸.

¹¹⁷ Hermann Usener, *Dreiheit. Ein Versuch mythologischer Zahlenlehre* (1903); trad. it. *Triade. Saggio di numerologia mitologica*, Guida, Napoli 1993, p. 31.

¹¹⁸ *Ibid.*

Il punto non è tanto che, attraverso la scelta triadica, gli autori decidano consapevolmente o meno di allinearsi a una tradizione simbolica antichissima, che attraversa la storia letteraria (l'esempio più lampante è ovviamente la struttura tripartita della *Commedia*). Non può essere un caso, tuttavia, che tre scrittori del calibro di Morrison, McCarthy e Roth maturino proprio in questi anni la scelta di scrivere trilogie, sintomo dell'aspirazione a dare corpo a una sorta di summa romanzesca della propria poetica e delle rispettive visioni dell'America. Il caso di Roth, poi, è particolarmente significativo, come risulta da due aspetti che verranno sviluppati meglio più avanti, ma che vale la pena accennare. Non solo Roth organizza *American Pastoral* secondo una struttura tripartita apparentemente compiuta, che si richiama esplicitamente a Milton e al racconto edenico, per poi sabotarla dall'interno attraverso la creazione di un *plot* debordante e di una vicenda che per molti aspetti, non ultimo il finale affidato volutamente a una duplice proposizione interrogativa, non trova compimento; altamente sintomatico è anche il fatto che l'*American Trilogy* si configuri esplicitamente come un tentativo di mettere in relazione destini individuali e paradigmatici con momenti chiave della storia collettiva (americana, ma non solo) del secondo Novecento. Come ha dichiarato lo stesso Roth, «la penso nei termini di una trilogia tematica, che ha a che fare con i momenti storici della vita americana del dopoguerra che hanno avuto l'impatto maggiore sulla mia generazione»¹¹⁹, ovvero la guerra del Vietnam, il maccartismo e l'*impeachment* del presidente Clinton, che costituiscono rispettivamente i fuochi temporali dei tre romanzi.

Se poi sarebbe tendenzioso pensare alla tentazione totalizzante del romanzo americano di fine millennio come reazione meccanicistica al minimalismo degli anni Settanta e Ottanta, altrettanto errato sarebbe farne un discorso esclusivamente statunitense, specialmente in un momento in cui il romanzo, come si è visto, si dispone sempre più marcatamente lungo direttrici transculturali, e si rende più che mai urgente studiarlo nei termini di un discorso globale. Se i testi che verranno analizzati nella seconda parte si collocano indubbiamente in un contesto di diffusione planetaria del romanzo, non rinunciano tuttavia a una forte specificità culturale: un romanzo come *Underworld*, ad esempio, fa proprio dell'ancoraggio alla realtà locale degli Stati Uniti uno dei suoi punti di forza¹²⁰.

¹¹⁹ Charles McGrath, *Zuckerman's Alter Brain*, in «The New York Times Book Review», 7 maggio 2000, p. 8.

¹²⁰ In questo senso appare restrittiva la prospettiva di Calabrese, che parla di *Underworld* come romanzo «globale per difetto», perché «per mettersi all'altezza dei mutamenti storico-antropologici della seconda ecumene» è costretto a procedere per sottrazione, «eliminando i localismi sino a raggiungere un minimo comune denominatore» e ricodificando in questo modo «l'anelito totalizzante del romanzo moderno, per il quale l'*universale* [...] si otteneva per eccesso, attraverso un processo ascendente e additivo». S. Calabrese, *www.letteratura.global*, cit., p. 58.

D'altra parte, anche romanzi non riconducibili a un ipotetico canone globale e distanti da ogni pretesa di massimalismo nascono dall'ossessione di riprodurre la totalità del mondo sulla pagina del romanzo, trascinando nel regno della parola scritta il caos debordante dell'esperienza. È un tentativo che ha animato molti scrittori, extra europei ed europei, da Borges a Cortázar, da Perec all'ultimo Calvino, che prima con *Il viaggiatore* tenta la strada dell'iper-romanzo fatto di inizi e di possibilità frustrate da continue mancanze, vuoti, ostacoli che si accumulano sistematicamente sul cammino del protagonista-lettore, e che poi scrive una serie di brevi racconti affidati allo sguardo di un unico personaggio, che tra osservazione empirica e speculazione filosofica costruisce il proprio faticoso cammino verso la saggezza. Il percorso del signor Palomar, «personaggio in cerca d'armonia in mezzo a un mondo tutto dilaniamenti e stridori»¹²¹, come spesso accade per i libri di Calvino nasce da una serie di tentativi fallimentari, da «progetti di libri che sono stati scartati per giungere a questo»¹²². La gestazione di questo testo difficilmente classificabile è tormentata; frutto di una genesi d'occasione, come rubrica fissa sul «Corriere della Sera», *Palomar* è attraversato da un'aspirazione enciclopedica continuamente rimodellata. Come scrive lo stesso Calvino in una presentazione del libro che doveva essere pubblicata inizialmente sulla «New York Times Book Review», «*Palomar* viene fuori adesso come un libro quanto mai sottile come numero di pagine, ma nel suo farsi è stato tentato di trasformarsi volta a volta in enciclopedia, in “discorso sul metodo”, in romanzo. Invece, anziché espandersi, ha finito per diventare sempre più asciutto e concentrato»¹²³. È un libro animato da «un'ossessione di completezza descrittiva»¹²⁴ che trova il suo contrappunto nella sistematica impossibilità, di cui Palomar prende progressivamente coscienza, di tradurre compiutamente in parole la complessità di un mondo non scritto - per usare un'espressione dello stesso Calvino - che si ostina a esistere al di fuori di quello scritto. Un esempio emblematico è l'oscillazione tra ordine e caos su cui si chiude “Il prato infinito”, episodio conclusivo della seconda sezione della prima parte del libro:

Palomar s'è distratto, non strappa più le erbacce, non pensa più al prato: pensa all'universo. Sta provando ad applicare all'universo tutto quello che ha pensato del prato. L'universo come cosmo regolare e ordinato o come proliferazione caotica. L'universo forse finito ma innumerabile, instabile nei suoi confini, che apre entro di sé altri universi. L'universo insieme di corpi celesti, nebulose, pulviscolo, campi di forze, intersezioni di campi, insiemi di insiemi¹²⁵...

¹²¹ I. Calvino, Presentazione di *Palomar*, Mondadori, Milano 2010, p.VI.

¹²² Ivi, p.VII.

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ I. Calvino, *Palomar*, cit., p. 34.

Non è un caso che la pubblicazione di *Palomar* preceda di un solo anno le ultime riflessioni di Calvino, raccolte nelle *Lezioni americane*, e soprattutto quelle congetture intorno alla scelta inevitabile di un mondo tra gli infiniti mondi possibili, un mondo costruito da un romanziere o da un poeta ma fatto sempre di parole, che per quanto cerchi di estendersi oltre i propri confini non potrà mai assorbire l'inesauribile gamma di possibilità del mondo non scritto. È una riflessione che riecheggia alcuni degli interrogativi di Barthes sulla scrittura: da dove cominciare? Come affrontare «il dipanamento del discorso, la naturalezza delle frasi, l'uguaglianza apparente del significante e dell'insignificante, i pregiudizi scolastici [...], la simultaneità dei significati, la capricciosa scomparsa e ricomparsa di certi filoni tematici»? In altre parole, «come individuare, districare il primo filo, come isolare i primi codici»¹²⁶? Scrive Calvino:

Fino al momento precedente a quello in cui cominciamo a scrivere, abbiamo a nostra disposizione il mondo – quello che per ognuno di noi costituisce il mondo, una somma di informazioni, di esperienze, di valori – il mondo dato in blocco, senza un prima né un poi, il mondo come memoria individuale e come potenzialità implicita; e noi vogliamo estrarre da questo mondo un discorso, un racconto, un sentimento: o forse, più esattamente, vogliamo compiere un'operazione che ci permetta di situarci in questo mondo. [...] Ogni volta l'inizio è questo momento di distacco dalla molteplicità dei possibili: per il narratore l'allontanare da sé la molteplicità delle storie possibili [...]. L'inizio è anche l'ingresso in un mondo completamente diverso: un mondo verbale¹²⁷.

Tornando invece all'ambizione massimalista, intesa ancora una volta come aspirazione alla totalità e pulsione enciclopedica radicata in forme lunghe e spesso polimodali, sembra che a partire dagli anni Duemila si registri una sorta di slittamento di baricentro, tanto che alcuni parlano di spostamento dell'asse del romanzo, dopo decenni di dominio statunitense. D'altra parte, i campioni scelti dallo stesso Ercolino sembrano testimoniare indirettamente; non è un caso che i primi tre romanzi del *corpus* massimalista, quelli pubblicati prima del nuovo millennio, *Gravity's Rainbow*, *Infinite Jest* e *Underworld*, siano stati scritti da autori statunitensi. Emblematico, inoltre, è il riconoscimento di un decisivo cambio di rotta con l'opera di Bolaño, e in particolare con *2666*, romanzo che segna un mutamento di coordinate. Secondo Ercolino, infatti, il romanzo massimalista è un «genere del romanzo contemporaneo esteticamente ibrido», che prende forma «nel secondo Novecento negli Stati Uniti, e poi si

¹²⁶ R. Barthes, *Nouveaux essais critiques* (1953); trad. it. *Nuovi saggi critici*, in *Il grado zero della scrittura*, cit., p. 142.

¹²⁷ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., pp. 123-124.

diffonde in Europa e America Latina alle soglie del XXI secolo»¹²⁸. Al di là dei singoli parametri che definiscono il genere, è significativo notare come una certa «tensione massimizzante e ipertrofica»¹²⁹ del romanzo si ritrovi, nei primi anni Duemila, soprattutto in Europa, e in particolare nell'Europa dell'est, quasi a segnalare uno spostamento che, non tanto nell'alveo del massimalismo ma in quello più generale del romanzo, è riscontrabile ancor prima di 2666 con *Austerlitz* di W.G. Sebald. È un aspetto che ha messo in luce Vanni Santoni¹³⁰, ed è significativo in questo senso il fatto che già Ceserani proponesse di ampliare la lista dei possibili candidati al sottogenere massimalista con esempi di autori di lingua tedesca e ungherese¹³¹.

Ma il caso forse più sintomatico è, ancora una volta, quello di una trilogia, *Abbacinante*, dello scrittore rumeno Mircea Cărtărescu, un'opera di notevole complessità che propone la visione (oltre che, in misura minore, la dimensione onirica) come strumento epistemologico. L'intento di Cărtărescu, nel suo esorbitante romanzo, sembra quello di mappare in qualche modo l'intero mondo, non tanto da un punto di vista geografico – tutta la vicenda è ambientata in una Bucarest ricordata e trasognata - quanto piuttosto in termini appunto visionari e di esplorazione dell'interiorità. Oggetto di riferimento della trilogia romanzesca di Cărtărescu, che si può considerare come un *unicum*, alla luce della continuità tra i tre volumi¹³², è proprio l'esperienza nella sua debordante complessità¹³³, costituita non tanto da referenti esterni quanto

¹²⁸ S. Ercolino, *Il romanzo massimalista*, cit., p. 9.

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ Sull'idea di un "ritorno del romanzo in Europa", e soprattutto nell'est Europa, nei primi anni Duemila, e della possibilità di delineare un filone balcanico-slavo, che potrebbe costituire in qualche modo una nuova frontiera del romanzo, cfr. Vanni Santoni, *Nuova strana Europa*, in «Prismo», 30 settembre 2016, <http://www.prismomag.com/nuova-strana-europa/> (ultimo accesso aprile 2020). Cfr. anche V. Santoni, Postfazione a Mircea Cărtărescu, *Orbitor. Aripa stângă* (1996); trad. it. *Abbacinante. L'ala sinistra*, Voland, Roma 2018, pp. 435-445.

¹³¹ Cfr. R. Ceserani, *La generazione Telemaco e la critica letteraria. Su due libri di Stefano Ercolino*, in «Le parole e le cose². Letteratura e realtà», <http://www.leparoleelecose.it/?p=15700> (ultimo accesso aprile 2020). Scrive Ceserani: «Ciascuno può aggiungere [...] molti altri casi: io direi, per esempio, *Die Letzte Welt* del tedesco [di lingua, ma di nazionalità austriaca] Ransmayr *Harmonia caelestis* dell'ungherese Esterházy o *Storia umana e inumana* dell'italo-ungherese Giorgio Pressburger».

¹³² Continuità che si evince anche dalla struttura stessa della trilogia, modellata sull'immagine anatomica di una farfalla (ala sinistra, corpo e ala destra), le cui membra rimandano sul piano simbolico ai tre personaggi principali del romanzo, rispettivamente nei tre volumi: la madre, Mircea stesso (protagonista-narratore) e il padre. Lo dichiara lo stesso Cărtărescu in un'intervista, dove afferma anche di avere scritto i tre libri a mano, senza *editing* e su una serie di quaderni, «in un unico flusso, lungo quattordici anni», senza pensare a una struttura a tavolino se non nei suoi tratti generali. Cfr. V. Santoni, Postfazione a *Abbacinante. L'ala sinistra*, cit., pp. 443-444. Cfr. anche V. Santoni, *La conoscenza non ha confini. Intervista a Mircea Cărtărescu*, in «Le parole e le cose². Letteratura e realtà», 15 gennaio 2016, <http://www.leparoleelecose.it/?p=21705> (ultimo accesso aprile 2020).

¹³³ In questo senso sono emblematiche ancora una volta le parole di Cărtărescu: «Il fatto è che il mio principale interesse è la sostanza della realtà, ma intesa nel senso più ampio possibile. Le visioni, i sogni, *sono* realtà. Quella che chiamiamo comunemente 'realtà' non è altro che la superficie delle cose. La vita allucinatoria è vera quanto la vita 'reale'. Ultimamente mi sono interessato molto alla fisica quantistica proprio perché mostra che la logica e il – chiamiamolo così – 'pensiero realistico' non sono sufficienti per descrivere il reale. A volte la realtà è folle. È paranoica. Inoltre la realtà è quello che è, ma è anche quello che avrebbe potuto essere, ed è pure

da un proliferare ininterrotto di percezioni, visioni, memorie e movimenti dell'interiorità in generale. Non è un caso che lo stesso Cărtărescu dichiari il proprio debito nei confronti di una certa tradizione modernista (Joyce, Proust, Woolf, Musil e soprattutto Kafka) oltre a Borges e alla direttrice postmoderna tracciata da Pynchon¹³⁴. La narrazione, avanzando per mezzo di continue *mise en abyme* che rivelano i meccanismi dello stesso procedimento compositivo, si contamina sistematicamente con saperi non letterari, come la genetica e la fisica quantistica, spie di una vertiginosa tensione verso l'eccesso e di una tendenza della scrittura a sbilanciarsi addirittura oltre i confini dello spazio e del tempo. Lo testimonia in modo esemplare un brano tratto dal secondo volume, *Il corpo*:

Il fatto è che i principi della mente sono troppo complessi perché la mente li possa comprendere. Essa sa che sono lì, così come noi sappiamo di avere uno scheletro, anche se non lo vedremo mai. Salvo che lei *vuole* vedere il proprio scheletro, che essa esiste *soltanto* per questo, che la nostra intera vita non è altro che l'orribile vivisezione della mente sopra sé stessa, con la speranza folle di comprendersi interamente, e non solo nella propria interezza, ma ben di più, poiché la rivelazione del tutto non può essere di un solo istante, ma di un'eternità, sicché la comprensione non può che essere la continua rivelazione dell'*intero* spazio per *tutto* il tempo. Infatti, mentre guarda sé stessa, alla rosa spuntano, proprio per questo, petali nuovi, che devono essere anch'essi guardati con occhi nuovi, come se il mirifico fiore crescesse sopra un nervo ottico e insieme con esso potessimo vedere l'impossibile¹³⁵.

Non è un caso che uno dei sottotesti del romanzo, riportato in esergo nei tre volumi, sia la *Prima lettera ai Corinzi* di San Paolo, uno scritto denso di riflessioni sulla vita ultraterrena e sulla possibilità di conoscere in modo perfetto. Ma il progetto mistico e visionario inseguito da Mircea, lo scrittore che riecheggia il Marcel proustiano in un romanzo che attinge alle intermittenze del cuore e alla monumentale struttura della *Recherche*, non è sradicato dalla Storia; fuoco temporale del romanzo è infatti la dittatura di Ceaușescu, oggetto di riferimenti sia sottaciuti sia espliciti, e non di rado di affondi satirici (soprattutto nel terzo volume).

Naturalmente non è facile teorizzare uno spostamento del baricentro del romanzo, una questione che implica una serie di fattori legati alla ricezione delle opere (in particolare in Italia, in questo caso), le dinamiche editoriali e la problematicità intrinseca alla definizione stessa di un canone letterario, tutti fattori che denotano la necessità di una certa cautela (riconosciuta

quello che non sarebbe mai stata. La realtà si spezza e parcellizza continuamente in un sistema di possibilità vertiginoso». Cfr. V. Santoni, Postfazione a *Abbacinante. L'ala sinistra*, cit., pp. 438-439.

¹³⁴ Sulle influenze letterarie, dichiarate dallo stesso autore, cfr. *ivi*, pp. 439-440.

¹³⁵ M. Cărtărescu, *Orbitur. Corpul* (2002); trad. it. *Abbacinante. Il corpo*, Voland, Roma 2013, pp. 125-126.

peraltro dallo stesso Santoni) nella formulazione di un'ipotesi comunque suggestiva. In ogni caso, anche in assenza di una compiuta formulazione teorica, si possono delineare delle tendenze egemoni, che almeno nell'ambito del romanzo non necessariamente corrispondono ai rapporti di forza politici ed economici del mondo globalizzato. Ma torniamo, ancora una volta, negli anni Novanta e negli Stati Uniti, e proviamo ad aggiungere un ultimo tassello a questo sfaccettato tentativo di contestualizzazione.

3. Tre romanzi di fine millennio

«Una delle caratteristiche curiose della produzione letteraria degli anni Novanta», ha scritto Green, «un'epoca di notevole produttività e ampia realizzazione, era un diffuso sgomento riguardo alle condizioni correnti e alle prospettive future del romanzo. Questo sgomento era condiviso da critici, saggisti e romanzieri, e ha assunto forme diverse»¹³⁶. Le ragioni alla base delle geremiadi di critici e scrittori, secondo Green, hanno un denominatore comune: l'avvento di una cultura dello schermo che avrebbe soppiantato prepotentemente quella del libro, condannando prima la lettura e poi il senso stesso della letteratura a un rapido quanto inevitabile declino. Per dirlo con un'amara constatazione di Jonathan Franzen, «per ogni lettore che muore oggi, nasce un telespettatore [*viewer*], e sembra che siamo i testimoni, qui, nell'apprensione della metà degli anni Novanta, della punta terminale di un equilibrio»¹³⁷.

È sintomatico il fatto che uno scrittore veda nell'avvento di internet e nella rivoluzione tecnologica, gli stessi fattori a cui alcuni critici riconducono le origini del *narrative turn*, e dunque di una nuova "era narrativa", il segno di una sostanziale sconfitta per l'arte di narrare nella forma del romanzo. «Stando a questo ragionamento – scrive ancora Green - la lettura di romanzi, romanzi letterari in particolare, diventerà presto un'attività specializzata o marginale, e qualunque nozione residua di autorità culturale di tipo letterario sarà abbandonata»¹³⁸. Sembra di sentire riecheggiare alcune delle posizioni viste nel primo capitolo, proprie di chi lamenta il crollo inevitabile del vecchio davanti al nuovo che avanza. Eppure, lo abbiamo appena visto, gli scrittori non smettono affatto di raccontare; anzi, proprio gli anni Novanta si configurano come il decennio caratterizzato da un nuovo slancio diegetico, come se molti tra gli autori che scrivono in questo periodo fossero animati dal desiderio di dare alle stampe l'opera che chiude il millennio. La marginalità può diventare allora, in modo paradossale, una posizione strategica

¹³⁶ J. Green, *Late Postmodernism*, cit., p. 5.

¹³⁷ Jonathan Franzen, *How to Be Alone: Essays*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2002, p. 136.

¹³⁸ J. Green, *Late Postmodernism*, cit., p. 5.

e privilegiata, da cui gli scrittori possono esercitare la propria azione (e la propria contestazione) con maggiore efficacia.

DeLillo è senza dubbio una figura emblematica sotto questo aspetto, e la sua peculiare attenzione per i fenomeni della sua epoca lo rende un autore altamente rappresentativo, in grado di intercettare le tensioni e le contraddizioni del mondo contemporaneo con singolare sensibilità. Come ha rilevato Frank Lentricchia, infatti, quelli di DeLillo «sono romanzi che non avrebbero potuto essere scritti prima della metà degli anni Sessanta», fortemente radicati in un contesto particolare, tanto che «nel loro rigore storico» risiede «la loro oltranza politica: il livello senza precedenti in cui impediscono ai loro lettori di scivolare nell'opinione rassicurante che i problemi reali del genere umano siano sempre stati simili a quelli di oggi»¹³⁹. Le constatazioni di Lentricchia sono legittimate dalle prese di posizione dello stesso DeLillo, in particolare in un'intervista rilasciata nel 1988, l'anno della pubblicazione di *Libra*, il romanzo che ruota intorno all'omicidio Kennedy, l'evento che lo ossessiona e che, parole sue, lo ha fatto diventare scrittore. Alla fine di un decennio all'insegna dell'edonismo e del reflusso politico reaganiano, DeLillo si ritrova paradossalmente a scrivere romanzi che «ubbidivano a motivazioni più profonde e richiedevano un senso di impegno [*commitment*] molto più forte rispetto ai libri scritti in precedenza». La pubblicazione di *Libra*, tra le altre cose, gli attira anche le feroci critiche di George Will, il giornalista del «Washington Post» che lo ha notoriamente definito «vandalò letterario» e «cattivo cittadino» per avere suggerito che l'omicidio del presidente non fosse il risultato dell'azione di un cechino isolato, ma di una più ampia cospirazione. Le affermazioni di DeLillo sono perentorie: alla domanda dell'intervistatrice, che gli chiede «quale pensa che sia il ruolo interpretato dallo scrittore in questo scorcio finale del secolo» risponde:

Lo scrittore è la persona che sta al di fuori della società, libero da affiliazioni e libero da influenze. Lo scrittore è l'uomo o la donna che prende automaticamente posizione contro il proprio governo. Ci sono talmente tante tentazioni per uno scrittore americano di diventare parte del sistema e parte della struttura che adesso, più che mai, dobbiamo resistere. Gli scrittori americani dovrebbero stare e vivere ai margini, ed essere più pericolosi. Gli scrittori nelle società repressive sono considerati pericolosi. È per questo che molti di loro sono in prigione¹⁴⁰.

¹³⁹ Frank Lentricchia, *The American Writer as Bad Citizen*, in Id. (a cura di) *Introducing Don DeLillo*, Duke University Press, Durham and London 1991, p. 6.

¹⁴⁰ Ann Arensberg, *Seven Seconds* (1988) in Th. DePietro (a cura di) *Conversations with Don DeLillo*, cit., pp. 45-46.

Così si esprime alla fine degli anni Ottanta, probabilmente anche in virtù del notevole coinvolgimento che ha comportato la stesura del romanzo: «nello scrivere *Libra*», dice, «ho avvertito un forte senso di responsabilità. Molto di più, penso, di quanto lo avvertano molti romanzieri mentre scrivono un particolare romanzo»¹⁴¹. Negli anni Novanta, e soprattutto dopo la pubblicazione di *Underworld*, qualcosa cambia. Come ha rilevato Bertoni, «alla svolta del millennio [...] queste tesi sul ruolo oppositivo dello scrittore non vengono smentite, ma sembrano improntate a maggiore distacco e understatement»¹⁴², come si evince da un'altra intervista rilasciata nel 1999. Quando gli viene ricordato che «una volta ha detto: “la narrativa deve contestare il potere”», DeLillo afferma:

Non ricordo di averlo detto, ma penso che sia vero. Nessuno ha più libertà di uno scrittore americano. Ma allo stesso tempo penso che lo scrittore di opposizione sia un'idea che uno deve prendere sul serio. Lo scrittore si oppone – in generale, in linea di principio – allo stato, alla corporation e al ciclo senza fine di consumo e spreco istantaneo. In un qualche modo inconsapevole, penso che sia questa la ragione per cui gli scrittori, alcuni di noi, scrivono lunghi, complicati, provocatori romanzi. Come un modo per esprimere la nostra opposizione alle richieste del mercato¹⁴³.

«Lunghi, complicati, provocatori romanzi». Quella di DeLillo è una dichiarazione di poetica e allo stesso tempo una presa di posizione politica, come a voler ribadire che è nella tessitura formale del suo romanzo che vanno ricercate le modalità di opposizione alle leggi del mercato. È ancor più significativo che queste dichiarazioni siano successive alla pubblicazione di un libro che per molti versi si configura come una sorta di summa romanzesca delle opere scritte in precedenza, di cui riprende i motivi, rielabora i temi principali e reinventa le componenti strutturali all'interno di un'architettura calibratissima e costruita con notevole perizia. *Underworld* è un testo paradigmatico, per questo e per molti altri motivi, non ultimo il fatto che si collochi sulla soglia del nuovo millennio ma sia interamente ambientato nella seconda metà del Novecento. A rafforzare l'idea di un implicito tentativo di porsi come suggello del secolo americano, oltre che come punto d'arrivo, per molti aspetti, della poetica sviluppata da DeLillo dagli anni Settanta, vi è anche la constatazione che i romanzi che scrive negli anni Duemila si fanno sempre più sottili, caratterizzati da un'economia di spazi, luoghi e situazioni sconosciuti ai suoi scritti precedenti.

¹⁴¹ Kevin Connolly, *An Interview with Don DeLillo* (1988), in *ivi*, p. 32.

¹⁴² F. Bertoni, *Letteratura*, cit., p. 49.

¹⁴³ Maria Moss, “*Writing as a Deeper Form of Concentration*”: *An Interview with Don DeLillo* (1999), in Th. DePietro (a cura di), *Conversations with Don DeLillo*, cit., p. 165.

La fine degli anni Novanta, come abbiamo visto, è un periodo cruciale per molte ragioni. Non più riconducibili *tout court* al postmodernismo degli anni Sessanta e Settanta, molte delle opere scritte in questi anni vengono ricondotte, non a caso, alla categoria di modernismo (pur con i dovuti distinguo), mettendo l'accento su una rinnovata fiducia, riscontrabile nelle opere di alcuni autori, nel proporre narrazioni dallo slancio utopico, caratterizzate dal desiderio, per quanto problematico, di offrire un appiglio, una possibilità di presa sul mondo e sulla realtà al di fuori del testo. Lo stesso DeLillo ha definito *Underworld* «l'ultimo rantolo modernista»¹⁴⁴, legittimando in qualche modo le opinioni di diversi studiosi che hanno insistito proprio sul ritorno di temi e soluzioni riconducibili alla poetica modernista in quello che è generalmente considerato il suo capolavoro¹⁴⁵. La dichiarazione è ancor più significativa se si considera l'atmosfera di fine Novecento, caratterizzata da una parte da «un'acuta incertezza riguardo al pubblico dei lettori – se possa essere o meno dato per scontato, quale livello e persistenza può essere presupposta, quale tipo di contratto si può stabilire con il lettore», dall'altra da «un'incertezza non meno acuta riguardo al valore letterario»¹⁴⁶. Le condizioni ideali, in sostanza, per bloccare sul nascere qualunque tentativo di scrittura:

Il tardo postmodernismo ha spesso cristallizzato queste preoccupazioni nell'immagine del blocco dello scrittore. [...] Scrivere in queste condizioni sembra un'attività donchisciottesca o assurda, un'impresa anacronistica, mandata all'aria ancor prima di essere pienamente iniziata o prolungata oltre il momento adatto per il suo compimento. L'impedimento a scrivere può essere avvertito come un problema interno alle strategie del lavoro, nel qual caso il blocco ha delle affinità con le “felt ultimacies” di un modo di scrivere esausto, come l'ha definito John Barth in un momento precedente dell'evoluzione del postmodernismo. In alternativa, le difficoltà dello scrittore possono essere correlate al contesto della pubblicazione e della ricezione. Perché lavorare a un brano letterario che non sarà letto o sarà letto male? La fede dello scrittore nella propria vocazione collassa davanti alla generale indifferenza per la letteratura¹⁴⁷.

Eppure, l'abbiamo ripetuto più volte, la forma dei romanzi tradisce questa consapevolezza, e abbondano i tentativi di creare trame articolate, brulicanti di personaggi e situazioni narrative. Il desiderio di narrare non scompare affatto, né è ridotto ai minimi termini: proprio nel cuore della svolta che ha eletto la narrazione a paradigma e strumento di conoscenza

¹⁴⁴ Richard Williams, *Everything Under the Bomb*, in «Guardian», 10 gennaio 1998, <https://www.theguardian.com/books/1998/jan/10/fiction.dondelillo> (ultimo accesso dicembre 2020).

¹⁴⁵ Cfr. soprattutto Philip Nel, *DeLillo and modernism*, in John N. Duvall (a cura di), *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 2008, pp. 13-27.

¹⁴⁶ J. Green, *Late Postmodernism*, cit., p. 10.

¹⁴⁷ Ivi, p. 11.

sembra invece mostrarsi in tutta la sua esuberanza, pur muovendo dalla consapevolezza di una condizione di marginalità sempre più evidente (o forse proprio per questo).

Anche *American Pastoral* di Roth si colloca in questo contesto. Il romanzo non solo ha ottenuto numerosi riconoscimenti (come nel caso di DeLillo), tra cui il Premio Pulitzer per la narrativa nel 1998 e un ampio consenso tra accademia e pubblico, ma è anche oggetto di un recente adattamento cinematografico, per quanto piuttosto scadente¹⁴⁸. *American Pastoral* è generalmente considerato il capolavoro di un autore estremamente prolifico e che rifugge sistematicamente qualunque tentativo di collocazione critica, un «extraterritoriale»¹⁴⁹, come testimonia la ricezione della sua vastissima produzione:

In un momento o nell'altro, Roth è stato visto come il cronista dallo sguardo acuto dei facoltosi sobborghi ebraico-americani; la celebrità autore di best-seller sulla trasgressione sessuale; il custode della fiamma dello humor ebraico; lo scrittore ebreo che odia se stesso, bramoso di trascinare la sua gente nel fango per vendere qualche copia in più dei suoi libri; il satirista politicamente incisivo nella tradizione di Swift e Orwell; l'auto-ossessionato narratore di favole psicoanalitiche sul sé; il campione dell'opera e delle tradizioni degli scrittori dell'Europa dell'est, al di là della Cortina di ferro; il postmodernista giocoso, che confonde i confini tra fiction e fatti; il bardo nostalgico di Newark [...]; e il manifesto Scrittore del Grande romanzo americano, che scrive opere che condensano e commentano interi decenni dell'esperienza americana. Chi siamo noi per cogliere il senso di una simile carriera¹⁵⁰?

Il dubbio espresso da David Gooblar si può tranquillamente sottoscrivere. Nonostante i tentativi di classificare Roth sulla base di un numero ristretto di precise coordinate (lo scrittore americano di origine ebraica di terza generazione, fedele al modo mimetico-realistico, se non addirittura votato al naturalismo e alla rappresentazione fedele di una ristretta porzione di America), come ha rilevato Ross Posnock ci troviamo al cospetto di uno scrittore che scivola continuamente e programmaticamente al di fuori delle etichette, la cui arte muove da un ambiente particolare ma non può essere separata da una cornice globale, o addirittura esistenziale, dal momento che ruota costantemente intorno alle domande ultime sul «che cosa significa essere umani»¹⁵¹. E forse non poteva essere altrimenti per un autore che ha eletto come

¹⁴⁸ Cfr. Ewan McGregor, *American Pastoral*, colore, U.S.A. 2016. Vale la pena segnalare, alla luce della diffusione e ricezione dell'opera di Roth anche in una prospettiva intermediale, la recentissima miniserie tv di sei puntate tratta da *The Plot Against America*, distribuita negli Stati Uniti dal 16 marzo al 20 aprile 2020.

¹⁴⁹ La definizione di «extraterritoriale» è stata utilizzata da Steiner a proposito di Nabokov. Cfr. George Steiner, *Extraterritoriale*, in Maria Sebregondi, Elisabetta Porfiri (a cura di), *Vladimir Nabokov, Marcos y Marcos*, Milano 1999, pp. 136-141.

¹⁵⁰ David Gooblar, *The Major Phases of Philip Roth*, continuum, New York 2011, p. 2.

¹⁵¹ Ross Posnock, *Philip Roth's Rude Truth: The Art of Immaturity*, Princeton University Press, Princeton 2006, p. XII.

sede privilegiata un'immaginaria repubblica mondiale delle lettere, non solo grazie all'ampissima ricezione dei propri libri, ma anche in virtù della vasta biblioteca interiore che mette in gioco nei propri romanzi¹⁵². Le sue preferenze, in ogni caso, rimangono prevalentemente statunitensi; come ha sottolineato sempre Gooblar, riprendendo un'intervista fittizia che Roth fa a se stesso all'inizio degli anni Settanta, la sua produzione oscilla in qualche modo tra i poli opposti inaugurati dai capostipiti dei due grandi filoni della narrativa statunitense: quello dei «visi pallidi» T.S. Eliot e Henry James, raffinati esploratori dei conflitti morali, e quello dei «pellerossa» Walt Whitman e Mark Twain, «scrittori emozionali, vernacolari ed energetici che riflettono la vitalità del nuovo mondo e lo spirito di curiosità dell'esploratore»¹⁵³. È un aspetto che denota la consapevolezza di Roth come narratore, come scrittore capace di esplorare in forma artistica, attraverso le molteplici anime della sua produzione letteraria, le potenzialità conoscitive del racconto, mescolando strategicamente i livelli di realtà e finzione e alternando alla cesellatura del particolare lo slancio affabulatorio proprio di un narratore delle caverne contemporaneo.

Diversi critici, lo abbiamo accennato, riferendosi alla trilogia americana di Roth parlano di un periodo in cui l'esplorazione narrativa passa dalla minuziosa indagine della soggettività a un più ampio orizzonte storico e nazionale. È una tesi avvalorata anche dalla constatazione di uno slittamento interno alla produzione narrativa di Roth: al netto di un'inevitabile semplificazione, si può affermare che, dopo i romanzi più marcatamente autofinzionali scritti negli anni Ottanta, e dopo la cesura rappresentata da *The Counterlife*, il romanzo che segna «l'inizio della seconda venuta di Roth»¹⁵⁴, negli anni Novanta (e soprattutto con la trilogia) le sue creazioni romanzesche sono maggiormente votate alla raffigurazione di scenari collettivi, e alla riflessione su come questi abbiano influenzato la sua attività di scrittore¹⁵⁵. Al di là della suddivisione, più o meno arbitraria, della lunga carriera di Roth in diverse fasi che ne scandiscono il mutare di alcuni tratti della poetica, ci troviamo indubbiamente al cospetto di un narratore decisamente autocosciente, che, anche se in modo diverso rispetto a DeLillo, si trova a riflettere sistematicamente sulle potenzialità della narrazione e sul suo rapporto controverso e plurimo con l'esperienza. Come ha notato Pia Masiero, a proposito dell'invenzione di Zuckerman,

¹⁵² Cfr. ivi, pp. XIII, 5. Sulla "biblioteca interiore" di Roth si veda anche D. Gooblar, *The Major Phases of Philip Roth*, cit., p. 5.

¹⁵³ D. Gooblar, *The Major Phases of Philip Roth*, cit., p. 1. L'auto-intervista finzionale di Roth si può leggere in Philip Roth, *Reading Myself and the Others*, Vintage, London 2016, pp. 410-411.

¹⁵⁴ David Brauner, *Philip Roth*, Manchester University Press, Manchester 2007, p. 3.

¹⁵⁵ Cfr. D. Gooblar, *The Major Phases of Philip Roth*, cit., p. 7.

Roth proietta sul suo alter ego preferito gli oneri e i piaceri dell'essere autore; il che significa dell'effettiva creazione dei mondi finzionali in cui un pubblico è coinvolto e che viene ad apprendere. Questo implica una costante attenzione all'arte della finzione; metanarrazioni e commenti sono, infatti, trampolini di lancio nel processo attraverso cui Zuckerman cerca e trova la propria voce distintiva come scrittore. Inoltre, tutti questi dettagli rappresentano i punti di congiunzione testuale in cui la riconfigurazione operata dal lettore della loro cornice di funzionamento si fa più attiva¹⁵⁶.

Non è un caso che la produzione romanzesca di Roth sia stata definita come «un unico enorme testo in cui ogni libro va letto all'interno e in contrasto rispetto a un intero più ampio»¹⁵⁷, in virtù della coerenza interna che caratterizza la sua opera - e in particolare i libri in cui entra in gioco il suo alter ego fittizio Zuckerman - che legittima a leggere almeno una parte della produzione letteraria di Roth come un unico romanzo che si dirama in molteplici direzioni. Come ha scritto McGurl, «può sembrare che Roth sia di volta in volta dotato di un'inventiva senza fine nel trovare nuove vie per manipolare poche parole e del tutto privo di immaginazione, un antipatico narcisista perso in una raffinatissima sala degli specchi»¹⁵⁸. Riprendendo la celebre definizione di Henry James, per il quale essere scrittori significa provare a essere qualcuno che scrive esclusivamente della propria esperienza e sul quale niente va perduto¹⁵⁹, McGurl evidenzia come Roth sia in grado di combinare tensione mimetica e una vertiginosa autoriflessività, dando prova della propria «intima conoscenza dell'atto di scrivere e delle sue conseguenze»¹⁶⁰, e ponendo al centro della propria opera la possibilità stessa di conoscere attraverso la scrittura. *American Pastoral*, il romanzo che ha fatto parlare di una rinascita nella carriera di Roth¹⁶¹, è di certo votato in misura minore all'autocoscienza, ma non per questo rinuncia a mettere in scena la narrazione stessa come atto conoscitivo. D'altro canto, come vedremo meglio, il testo è attraversato da una profonda riflessione sull'atto stesso di raccontare, e pone sistematicamente al centro la relazione tra scrittura ed esperienza, tra mondo scritto e mondo non scritto, costituendo dunque un banco di prova fondamentale per una teoria del pensiero narrativo.

¹⁵⁶ Pia Masiero, *Philip Roth and the Zuckerman Books: The Making of a Storyworld*, Cambria Press, Amherst-New York 2011, p. 11.

¹⁵⁷ R. Posnock, *Philip Roth's Rude Truth*, cit., p. 21.

¹⁵⁸ M. McGurl, *The Program Era*, cit., p. 51.

¹⁵⁹ Cfr. Jonathan L. Freedman (a cura di), *The Cambridge Companion to Henry James*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, p. 85.

¹⁶⁰ M. McGurl, *The Program Era*, cit., p. 53.

¹⁶¹ D. Gooblar, *The Major Phases of Philip Roth*, cit., p. 131.

Il caso di Wallace è in parte diverso, non solo perché si tratta di un autore appartenente a una generazione diversa rispetto a DeLillo e a Roth, ma anche per il suo percorso di scrittore; *Infinite Jest* è infatti il suo secondo romanzo, dopo il quale si dedicherà prevalentemente alla scrittura di racconti e nonfiction, per poi tornare alla forma lunga con l'incompiuto *Pale King*. La complessità stilistica di *Infinite Jest* raggiunge livelli vertiginosi e decisamente superiori sia ad *Underworld* sia, soprattutto, ad *American Pastoral*, più vicino per certi versi a un impianto romanzesco "tradizionale", di tipo ottocentesco (anche se, come si vedrà, si tratta di un testo pienamente novecentesco, non solo da un punto di vista tematico ma anche per quanto riguarda la costruzione formale). Wallace stesso, in un'intervista, ha definito *Infinite Jest* una «lastra di ghiaccio che è stata lanciata dal ventesimo piano di un palazzo»¹⁶², un'immagine che riflette in modo pregnante la complessità e la caoticità peculiari del romanzo. *Infinite Jest* ha ottenuto, come nel caso di *Underworld* e *American Pastoral*, un successo di pubblico immediato (pubblicato nel febbraio del 1996, nel marzo dello stesso anno era già alla sesta ristampa)¹⁶³, mentre l'autore stesso è divenuto un vero e proprio oggetto di culto soprattutto dopo la tragica scomparsa nel 2008¹⁶⁴. Anche la critica accademica ha iniziato a interessarsi a Wallace sostanzialmente dopo la sua morte, con la significativa eccezione della monografia di Greg Carlisle, dedicata esclusivamente al secondo romanzo dell'autore¹⁶⁵.

Non ci soffermeremo in modo specifico sul giudizio di Wallace nei confronti degli altri due scrittori, sulla sua ammirazione per DeLillo o sul giudizio un po' sbrigativo con cui liquida Roth tra i grandi «Narcisisti che hanno dominato la narrativa americana del dopoguerra»¹⁶⁶. Indubbiamente il desiderio di Wallace di prendere le distanze da diversi scrittori della generazione precedente è un dato di fatto, non privo di ambiguità, come ha mostrato Charles

¹⁶² Mark Caro, *The Next Big Thing: Can a Downstate Author Withstand the Sensation over His 1,079-Page Novel?* (1996), in Stephen J. Burn (a cura di), *Conversations with David Foster Wallace*, University Press of Mississippi, Jackson 2012, p. 57.

¹⁶³ Cfr. S.J. Burn, Introduzione a Id. (a cura di), *Conversations with David Foster Wallace*, cit., p. XX.

¹⁶⁴ Vanno segnalati almeno tre importanti indizi a riguardo. Il primo è la nascita, nel 2009, a meno di un anno dalla morte di Wallace, del gruppo di lettura online infinitemummer.org, con l'aggiunta di altre migliaia di persone che su Facebook, Twitter e i principali social media si sono virtualmente ritrovate per leggere e discutere *Infinite Jest* nell'estate del 2009 (cfr. Greg Carlisle, Introduzione a David Hering (a cura di), *Consider David Foster Wallace. Critical Essays*, Sideshow Media Group Press, Los Angeles-Austin 2010, p. 18). Il secondo è la vitalità del sito internet <http://thehowlingfantods.com/dfw/>, principale riferimento online per i lettori di Wallace (ultimo accesso aprile 2020). Il terzo, più interessante sul versante accademico, è l'iniziativa di Kathleen Fitzpatrick, collega di Wallace al Pomona College, che nella primavera del 2009 ha tenuto un corso monografico sull'opera omnia di David Foster Wallace (fiction e nonfiction), con la conseguente creazione di un sito internet grazie alla collaborazione degli studenti (Cfr. Greg Carlisle, Introduzione a *Consider David Foster Wallace*, cit., pp. 21-22).

¹⁶⁵ Cfr. Greg Carlisle, *Elegant Complexity: A Study of David Foster Wallace's Infinite Jest*, SSMG Press, 2007.

¹⁶⁶ D.F. Wallace, *Consider the Lobster. And Other Essays* (2005), Little, Brown and Company, New York - Boston 2006, p. 51.

Harris a proposito del rapporto con Barth¹⁶⁷. D'altra parte, non è un caso che buona parte dell'interesse degli studiosi di Wallace sia stato rivolto proprio al rapporto dello scrittore con il postmodernismo, e spesso si sia associato il suo nome al concetto di post-postmodernismo, identificando in *Infinite Jest* un punto di svolta e il trampolino di lancio di una nuova stagione per la narrativa statunitense, votata non più alla giocosità autoreferenziale ma a nuove forme di sincerità e di impegno etico¹⁶⁸. È importante però mantenere sullo sfondo alcune questioni di particolare rilievo, che spiegano almeno in parte le ragioni di una ricezione di questo tipo, improntata prevalentemente al rapporto autore-lettore e al carattere conversativo che caratterizza la produzione di Wallace. Lo ha sintetizzato in modo chiaro Jon Baskin, tracciando un parallelo con uno dei filosofi prediletti dallo scrittore:

Per Wittgenstein, il punto della “conversazione” filosofica era riferirsi alla confusione intrinseca al linguaggio e al modo di vita del lettore. Più che un “metodo filosofico”, ha proposto nelle *Ricerche* una pluralità di tecniche per riferirsi a vari tipi di confusione, “come differenti terapie”. Wallace ha tentato di mettere in scena una conversazione simile attraverso la sua arte. Avrebbe preso in prestito dalle *Ricerche* non solo i temi – solipsismo, linguaggio, significato – ma anche il baluardo teorico per una letteratura che fosse allo stesso tempo provocatoria e *terapeutica*, nel senso di Wittgenstein¹⁶⁹.

L'idea della scrittura, e della narrazione in particolare, come strumento terapeutico e in grado di veicolare una nuova forma di impegno, di attenzione e di consapevolezza è suffragata dalle dichiarazioni dello stesso Wallace. Soprattutto nella lunga intervista rilasciata a McCaffery nel 1993, una sorta di manifesto di poetica, emergono diverse delle intenzioni (e delle preoccupazioni) a cui tenderà di dare voce in *Infinite Jest*. Il compito dello scrittore, afferma Wallace, è quello di innescare un processo nel lettore, che può arrivare a una presa di consapevolezza grazie a un vero e proprio percorso redentivo, possibile solo se il romanzo che sta leggendo è in grado di accompagnarlo negli anfratti più bui dell'esperienza:

¹⁶⁷ Cfr. Charles B. Harris, *The Anxiety of Influence: The John Barth/David Foster Wallace Connection*, in «Critique: Studies in Contemporary Fiction», vol. 55, n. 2, gennaio 2014, pp. 103-126.

¹⁶⁸ La bibliografia in merito comincia a farsi consistente. Cfr. soprattutto Adam Kelly, *David Foster Wallace and the New Sincerity in American Fiction*, in D. Hering (a cura di), *Consider David Foster Wallace*, cit., pp. 131-146; Lee Konstantinou, *No Bull: David Foster Wallace and Postironic Belief*, in Samuel Cohen, Lee Konstantinou (a cura di), *The Legacy of David Foster Wallace*, University of Iowa Press, Iowa City 2012, pp. 83-112; L. Konstantinou, *We had to get beyond irony: How David Foster Wallace, Dave Eggers and a new generation of believers changed fiction*, in «Salon», 27 marzo 2016, <https://www.salon.com/2016/03/27> (ultimo accesso aprile 2020).

¹⁶⁹ Jon Baskin, *Death Is Not the End. David Foster Wallace: His legacy and his critics*, in «The Point», <https://thepointmag.com/criticism/death-is-not-the-end/> (ultimo accesso aprile 2020).

Sospetto fortemente che una grossa parte del vero lavoro dell'arte della finzione consista nell'aggravare questo senso di intrappolamento e solitudine e morte nelle persone, nel portare le persone a tollerarlo, dal momento che ogni possibile umana redenzione ci richiede di guardare in faccia ciò che è orribile, ciò che vogliamo negare¹⁷⁰.

Consapevolezza, redenzione, capacità terapeutica: Wallace e i suoi critici sembrano fare appello a molte delle facoltà che diversi teorici del pensiero narrativo, come si è visto, riconoscono all'arte di raccontare storie. Eppure, questa fiducia nella possibilità del racconto di interpellare e riconfigurare profondamente l'esperienza di chi legge si cala all'interno di uno dei testi più complessi e caotici della contemporaneità, allo stesso tempo esuberante ed ellittico, dettagliato e allusivo, e in cui soprattutto, per mezzo di continue *mise en abyme* e strategie formali affini, l'autore fa di tutto per «impedire al lettore di dimenticare che sta ricevendo dati fortemente mediati, che questo processo è una relazione tra la coscienza dello scrittore e la sua, e che affinché sia qualcosa come una piena relazione umana dovrà mettere la sua parte di lavoro linguistico»¹⁷¹. È in virtù di questo mirabolante intreccio tra sperimentalismo e fiducia nella possibilità dell'arte di costituire uno strumento liberatorio, non completamente riassorbito all'interno dei meccanismi dell'intrattenimento televisivo responsabile dell'annichilimento delle coscienze – un tema su cui Wallace ritorna sistematicamente - che Marshall Boswell ha parlato di una «terza onda del modernismo»¹⁷², e che uno dei primi studiosi di *Infinite Jest* ha proposto di leggere il romanzo come «una performance», dal momento che anche la nozione di «“ipertesto” non è sufficiente a descrivere l'opera». «Mentre leggevo», ha scritto Frank Cioffi, «ho realizzato che questo romanzo aveva un curioso impatto su di me, stava penetrando la mia coscienza in un modo che mi colpiva in maniera inusuale»¹⁷³.

Lunghi, complicati, provocatori romanzi: in tutti e tre i casi, pur attraverso soluzioni stilistiche molto diverse, ci troviamo davanti a testi che ruotano intorno al complesso e plurimo rapporto tra narrazione ed esperienza, strutture moltiplicate che – lo vedremo - sembrano voler travalicare il perimetro di pertinenza del testo. Ma il punto di maggior interesse sta probabilmente nella peculiare ambivalenza di tre opere che, mentre tematizzano e chiamano in causa la possibilità di dare un ordine narrativo e un significato all'esperienza che raccontano,

¹⁷⁰ Larry McCaffery, *An Expanded Interview with David Foster Wallace* (1993), in S.J. Burn (a cura di), *Conversations with David Foster Wallace*, cit., p. 32.

¹⁷¹ Ivi, p. 34. Wallace in questo passaggio si riferisce al proprio racconto *Little Expressionless Animals*, ma le sue parole si possono sottoscrivere anche per *Infinite Jest*, il romanzo che probabilmente per lo scrittore, nel momento in cui parla con McCaffery, era qualcosa di più di una semplice idea, considerando che nel 1993 aveva già scritto una prima bozza. Cfr. S.J. Burn (a cura di), *Conversations with David Foster Wallace*, cit., p. XX.

¹⁷² Marshall Boswell, *Understanding David Foster Wallace*, University of South Carolina Press, Columbia 2009, p. 1.

¹⁷³ Frank Cioffi, “*An Anguish Become Thing*”: *Narrative as Performance in David Foster Wallace's Infinite Jest*, in «Narrative», vol. 8, n. 2, maggio 2000, pp. 161-162.

dall'altra problematizzano sistematicamente quella stessa possibilità, rilanciandola e mettendola sotto scacco allo stesso tempo attraverso sofisticati dispositivi formali. In altre parole, si può individuare nei romanzi di DeLillo, Roth e Wallace un denominatore comune: la riflessione sulla narrazione come strumento epistemologico, senza rinunciare a mettere in gioco una serie di contraddizioni che il pensiero narrativo implica. In questo senso si inseriscono nel solco di una tradizione romanzesca che, come ha rilevato Bacigalupo, ha fatto della complessità una sorta di dovere morale:

La narrativa [americana] continua ad avere un ascendente culturale e morale, e in questo frequente ritorno al barocco, alle cadenze altisonanti e shakespeariane, ci ricorda che il libro che i coloni di Plymouth, Boston e Salem portavano con sé era la Bibbia di re Giacomo, modello insostituibile di sonorità sublime ed eccentrica. Non credo che in un altro paese occidentale si trovino analoghi esempi di libri difficili proposti al pubblico come un dovere culturale e forse alla fine anche letti e apprezzati da lettori che continuano a risentire della retorica del sermone¹⁷⁴.

Indubbiamente, lo dicevamo, da un punto di vista retorico questa complessità si avverte molto di più in Wallace e in DeLillo che nel romanzo di Roth, che tuttavia si presenta come un testo solo apparentemente compiuto, in cui la narrazione si rilancia costantemente, in modo spiraliforme, e che tematizza forse in modo ancora più esplicito rispetto a *Underworld* e *Infinite Jest* la relazione tra scrittura ed esperienza. Una relazione che costituirà l'orizzonte di riferimento e che verrà indagata a partire dagli aspetti formali e retorici dei testi, nella convinzione che «quei piccoli dettagli che riguardano la scrittura stessa» siano i luoghi in cui si può condensare «un significato speciale, anche se sotterraneo»¹⁷⁵.

¹⁷⁴ M. Bacigalupo, *America: una cultura etica?*, cit., p. 309.

¹⁷⁵ P. Masiero, *Philip Roth and the Zuckerman's Books*, cit., p. 10.

PARTE SECONDA

FORME

L'opera d'arte è il modello finito di un mondo infinito.

JURIJ M. LOTMAN

Capitolo IV

Trame

1. Nei meandri del *plot*

Tracciare una ricognizione esaustiva delle formulazioni teoriche e critiche di cui il *plot* è stato oggetto nel corso del Novecento è un'impresa disperata, e ogni pretesa di compiutezza è inevitabilmente destinata allo scacco. Ci limiteremo dunque a evidenziare alcuni snodi fondamentali, formulazioni teoriche particolarmente significative per delineare l'eterogeneità e l'ambiguità dell'oggetto in questione. Non a caso, Brian Richardson lo ha definito «l'ambito più controverso della teorizzazione narrativa»¹, e sulla complessità del termine torna più volte Hilary P. Dannenberg nel suo libro dedicato proprio all'analisi del *plot* seguendo le coordinate di coincidenza e controfattualità. Per quanto sia apparentemente intuitivo e familiare, infatti, «*plot* è uno dei concetti più elusivi nella teoria narrativa», e a testimoniarlo sono «i ripetuti tentativi di ridefinire i parametri del termine»². E forse non potrebbe essere diversamente per un concetto che «solleva le questioni più interessanti e controverse, che mette sul tavolo le poste più alte»³, ma che allo stesso tempo, dopo avere ricoperto un ruolo di primo piano nel dibattito teorico novecentesco, viene spesso relegato a comprimario, a compagine indagabile soltanto se innestata e ricompresa all'interno di categorie diverse. «Il *plot* in quanto tale», in sostanza, sembra oggetto di «un inequivocabile declino teorico», come rileva Meneghelli:

Dopo gli studi dei formalisti e di Propp, dopo le tipologie degli intrecci di Frye, dopo le analisi di Barthes e Genette, e soprattutto dopo la grande sistematizzazione di Ricoeur, poco di nuovo è stato introdotto, nonostante alcune eccezioni significative⁴.

D'altra parte, una certa prudenza nello scegliere il *plot* come oggetto di indagine non dovrebbe sorprendere più di tanto, dal momento che, da Aristotele in poi, attorno a tale nozione

¹ Brian Richardson, Introduzione a Id. (a cura di), *Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*, Ohio State University Press, Columbus 2002, p. 1.

² Hilary P. Dannenberg, *Coincidence and Counterfactuality. Plotting Time and Space in Narrative Fiction*, University of Nebraska Press, Lincoln and London 2008, p. 6.

³ D. Meneghelli, *Storie proprio così*, cit., p. 131.

⁴ Ivi, p. 132. Nonostante il giudizio perentorio, Meneghelli sfuma i termini del discorso, affermando appunto che il *plot* «non è più una categoria cruciale nel senso che non viene tematizzata o indagata in quanto tale, ma ricompresa "sotto" altre categorie: la causalità, o [...] il mondo della storia (*storyworld*)». *Ibid.*, alla nota 3.

si è stratificata una matassa di nomenclature e tentativi di definizione, tra cui «*mythos* [...], racconto propriamente detto, intreccio, *sjuzet*, discorso, trama, intrigo, configurazione narrativa»⁵, attraverso cui i teorici hanno cercato di volta in volta di mettere a fuoco un concetto più che mai instabile. Anche volendo limitarsi al termine *plot*, si è costretti a fare i conti con una pluralità di aree semantiche piuttosto distanti l'una dall'altra. Lo ha messo in luce Brooks, ricorrendo all'ausilio dell'*American Heritage Dictionary* per rendere conto dei diversi significati che *plot* assume nella lingua inglese, selezionandone quattro rispetto ai sette riportati dall'*Oxford English Dictionary*:

- 1) Piccolo appezzamento di terreno, generalmente usato per scopi specifici. Area circoscritta; lotto;
- 2) Piano per costruire un edificio; cartina; mappa; diagramma;
- 3) La serie di eventi che costituisce lo schema dell'azione di una narrazione o di un dramma;
- 4) Piano segreto per scopi ostili o illegali; congiura⁶.

Nonostante l'eterogeneità delle definizioni, Brooks è propenso a rilevare un comune denominatore nell'«idea di confine, demarcazione, tracciato di linee», un possibile sentiero attraverso il quale andare in cerca di qualcosa, «magari se stessi»⁷. L'idea che il *plot* sia la via privilegiata di costruzione del senso nella narrazione, in quanto strumento ermeneutico ed epistemologico, è il cuore della tesi di Brooks e costituisce il cardine della sua analisi, che ha l'obiettivo dichiarato di riabilitare la trama dalla sua relegazione a strumento grossolano, superfluo, spesso disdegnato dalla critica:

Leggere al solo scopo di seguire la trama, o almeno così ci hanno insegnato in un momento o nell'altro della nostra educazione scolastica, è un'attività tutt'altro che encomiabile, se non addirittura rozza e ingenua [...]. E invece, a rigor di logica, bisognerebbe ammettere che la trama possiede una sua priorità rispetto ai motivi preferiti dalla maggior parte della critica: è la vera e propria linea di base, il filo conduttore intorno al quale si organizza il racconto e lo rende possibile in quanto comprensibile e finito in sé stesso⁸.

Nel *plot*, insomma, Brooks individua l'elemento finalizzatore della narrazione, il vettore della sua tensione teleologica, in quanto «le trame non sono [...] solo strutture ordinatrici, sono

⁵ Ivi, p. 133. Nella consapevolezza della complessità terminologica di cui è oggetto, useremo soprattutto il termine *plot*, e la sua traduzione italiana, “trama”, “intreccio”, d'accordo con Meneghelli, «per rivendicarne l'autonomia in quanto oggetto di indagine e di riflessione, al di fuori di ogni altra determinazione». Ivi, p. 131.

⁶ P. Brooks, *Trame*, cit., p. 12.

⁷ *Ibid.*

⁸ Ivi, p. 4.

anche intenzionali, tese a una meta precisa e animate da spinte propulsive»⁹. L'idea di intreccio come connessione dei fatti, d'altra parte, è già contenuta nella trattazione che Aristotele fa della questione nella *Poetica*, come linea generale da cui dipendono le diramazioni dei vari episodi: «Quanto alla trama dei racconti [...] bisogna che il poeta stesso, quando li costruisce, se li proponga nelle linee generali, e poi seguendo la traccia componga e sviluppi gli episodi»¹⁰.

Proprio l'idea di un legame tra elementi eterogenei all'interno del racconto può costituire un punto di comune accordo tra le varie interpretazioni. Ma, nonostante questa parziale delimitazione, intendersi sulla natura della connessione rimane un'impresa tutt'altro che facile. Forster, ad esempio, ha posto l'accento sul carattere di causalità nella sequenzialità degli eventi, che costituirebbe il tratto distintivo della trama (*plot*) rispetto alla storia (*story*). Se infatti la domanda che riguarda la storia è «e poi?», quella che contraddistingue il *plot* è invece «perché?»: anche l'intreccio infatti è

una narrazione di avvenimenti; ma qui l'accento cade sulla causalità. «Il re morì, poi morì la regina» è una storia. «Il re morì, poi di dolore morì la regina» è un intreccio [*plot*]. La sequenza cronologica vi è conservata, ma messa in ombra dal senso della causalità¹¹.

Si tratta di un costrutto causale che richiede al lettore «intelligenza e memoria»¹², oltre che curiosità, e in questo senso troverebbe d'accordo Nabokov, per il quale «il buon lettore è quello che ha immaginazione, memoria, un dizionario e un minimo di senso artistico»¹³. L'idea di Forster, come sottolinea Chatman, può vantare quantomeno la garanzia della tradizione:

Si è detto, fin dai tempi di Aristotele, che gli eventi nelle narrative sono sostanzialmente correlativi, concatenati, coimplicantisi. La loro sequenza, dice l'opinione tradizionale non è semplicemente lineare, ma causativa. Il rapporto di causa ed effetto può essere manifesto, vale a dire esplicito, oppure latente, vale a dire implicito¹⁴.

Allo stesso tempo, rileva ancora Chatman, tra i moderni c'è chi non è disposto a sottoscrivere il carattere di causalità di cui parla Forster, e pensa che «sia necessario rifiutare o

⁹ Ivi., pp. 12-13.

¹⁰ Aristotele, *Dell'arte poetica*, a cura di Carlo Gallavotti, Mondadori, Milano 1974, pp. 61-62.

¹¹ E.M. Forster, *Aspetti del romanzo*, cit., pp. 93-94.

¹² Ivi, p. 94.

¹³ V. Nabokov, *Lezioni di letteratura*, cit., p. 40.

¹⁴ Seymour Chatman, *Story and Discourse* (1978); trad. it. *Storia e discorso*, il Saggiatore, Milano 2003, pp. 43-44.

modificare la nozione stretta di causalità»¹⁵. È ad esempio il caso di Pouillon, che in *Temps et roman* insiste sulla contingenza piuttosto che sulla causalità¹⁶, anche se la messa in discussione più esplicita della connessione di tipo causale si deve probabilmente, come sostiene Brooks¹⁷, alle analisi strutturaliste prima di Propp e poi di Barthes, che mette in guardia esplicitamente il lettore dal tranello del *post hoc ergo propter hoc*¹⁸.

In ogni caso, lo dicevamo, l'eterogeneità dei punti di vista non dovrebbe stupire eccessivamente, dal momento che nel *plot* si gioca una partita di fondamentale importanza per qualunque scrittore: è prima di tutto grazie a questo particolare aspetto del romanzo, infatti, che prende forma l'intero disegno narrativo, ed è dalla messa in intreccio che ne dipendono la coesione e la coerenza interna. Già Tomaševskij, d'altra parte, pur non parlando esplicitamente di causalità, nella propria definizione di intreccio chiamava in causa il concetto di motivazione compositiva, quel sistema per permette di tracciare «la tematica di un prodotto letterario» e che deve farsi garante della sua «unità estetica», prendendo come esempio la celebre massima di Čechov, per cui «se all'inizio del racconto si dice che un chiodo è piantato nel muro, al termine dovrà impiccarci l'eroe»¹⁹. Gli indizi disseminati nel testo devono essere ricombinati in nome di una giustificazione, che consenta al lettore di avanzare ipotesi ed elaborare deduzioni, come in una vera e propria *detection*. Non a caso, uno dei significati del termine *plot* rilevati da Brooks è proprio quello di complotto, macchinazione, congiura, una trama in cui vengono orditi, intrecciati gli uni agli altri, l'enigma e la soluzione, l'inganno e il suo scioglimento²⁰. L'arbitro della buona riuscita o meno del processo, dice Tomaševskij, è il lettore:

Se i motivi o i complessi di motivi non sono sufficientemente «aggiustati» all'opera, se il lettore prova un senso di insoddisfazione nei confronti dei collegamenti che uniscono al resto tale complesso di motivi, possiamo dire che questo cade dal contesto. Se tutte le parti di una opera sono malamente aggiustate l'una all'altra, questa si sfascia²¹.

¹⁵ Ivi, p. 45.

¹⁶ Cfr. Jean Pouillon, *Temps et roman*, Gallimard, Paris 1946, in particolare alle pp. 26-27.

¹⁷ Cfr. P. Brooks, *Trame*, cit., p. 14, nota 10.

¹⁸ Cfr. R. Barthes, *L'analisi del racconto*, cit.

¹⁹ Boris Tomaševskij, *Sjužetnoe postroenie* (1928); trad. it. *La costruzione dell'intreccio*, in T. Todorov (a cura di), *I formalisti russi*, cit., p. 326.

²⁰ In questo senso sono emblematiche le parole di Brooks proprio a proposito del genere che più di tutti mette al centro l'enigma: il giallo, «versione moderna e degradata delle antiche “massime di salvezza”, appare particolarmente utile in quanto rivela più apertamente di altri generi questa logica duplice: da un lato si serve della *detection* per scoprire, o costruire, la storia di un delitto tale da fornire gli elementi necessari a quanto chiamiamo “soluzione”, dall'altro dichiara, ovviamente, che la soluzione è stata resa necessaria dal crimine». P. Brooks, *Trame*, cit., p. 32.

²¹ B. Tomaševskij, *La costruzione dell'intreccio*, cit., p. 326.

Tomaševskij, come evidenza Daniele Giglioli, riprende la definizione di motivo come «il più piccolo elemento isolabile, unità minima, cellula base della narrazione»²², la cui rilevanza strutturale, ha sottolineato Šklovskij, sta proprio nella sua «capacità di generare intrecci»²³. Sul concetto di unità minima si è naturalmente espresso anche Propp, che nella sua teorizzazione delle funzioni nella fiaba di magia russa insisteva sull'importanza dell'azione; le funzioni sono appunto generalizzazioni di azioni «di un personaggio determinato da un punto di vista delle significazioni per lo svolgimento della vicenda»²⁴. Giglioli riprende la definizione di funzione per evidenziarne l'importanza in relazione all'unità minima, il motivo, al quale conferisce una «valenza strutturale, che è un valore di natura relazionale»²⁵, e soffermandosi sull'importanza fondamentale del loro rapporto nella generazione dell'intreccio, che è il risultato di «una combinazione sintagmatica di più Motivi connessi insieme dalla loro relazione funzionale»²⁶.

È proprio l'aspetto relazionale e, come mostrato da Ricoeur nella sua ponderosa analisi del fenomeno di messa in intreccio, la dimensione temporale ad esso costitutivamente legata, l'elemento cardine nella teorizzazione del *plot*, il processo nel quale è condensato l'essere in divenire del racconto e la sua capacità di rivelare significati proprio grazie alla procedura dinamica che lo sottende. Il *plot*, o meglio l'*emplotment*, diventa in altre parole il mezzo letterario privilegiato di spiegazione, lo strumento che permette di tradurre l'eterogeneità dell'esperienza in una narrazione coerente. D'altra parte, scrive Lavagetto, se n'era accorto anche Freud:

Dati due fatti, x e y, solo una idea errata della scientificità può suggerire, secondo Freud, di arrestarsi alla semplice constatazione della loro esistenza; prenderne atto e rinunciare a cercare le connessioni, anche non evidenti, che li inseriscono all'interno di una medesima serie significativa, equivale a dimettere qualsiasi pretesa di «spiegare il mondo» e a ridurre il lavoro dello scienziato a una piatta registrazione. Freud, nella sua attività di psicoterapeuta, adotta dalle origini – e in modo deciso – le tecniche della letteratura: ricorre all'*emplotment*, alla messa in intreccio²⁷.

²² D. Giglioli, *Tema*, La Nuova Italia, Firenze 2001, pp. 58-59. Giglioli subito dopo sintetizza i diversi tipi di motivazione (compositiva, simulata, realistica, estetica – e in particolare straniante) passate in rassegna da Tomaševskij in *La costruzione dell'intreccio*, cit., pp. 326-337.

²³ Victor Šklovskij *O teorija prozy* (1929); trad. it. *Teoria della prosa*, Einaudi, Torino 1976, p. 75.

²⁴ Vladimir J. Propp, *Morfologija skazki* (1928); trad. it. *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino 1966, p. 27.

²⁵ D. Giglioli, *Tema*, cit., p. 71.

²⁶ Ivi, p. 77.

²⁷ M. Lavagetto, *Spiegazione e messa in intreccio*, in Id., *Freud, la letteratura e altro*, Einaudi, Torino 1985, p. 214.

L'*emplotment*, l'azione di messa in intreccio, si configura quindi come un mezzo di spiegazione per chi scrive e attraverso cui il lettore cerca di estrapolare un senso, un significato possibile dal testo. Non è un caso che la teoria di Brooks che, insieme a Ricoeur, è lo studioso che insiste maggiormente su questo aspetto, parta proprio da alcune intuizioni della psicoanalisi. «La trama», scrive Brooks,

andrebbe vista come una forma di attività, un'operazione strutturante suscitata nel lettore quando quest'ultimo cerca di ricavare un senso dagli eventi che si sviluppano attraverso una successione testuale e temporale. Possiamo, in breve, concepire la lettura in funzione della trama come una forma di desiderio che ci spinge avanti, sempre più addentro nel testo [...]. Da questo punto di vista il desiderio somiglia alla nozione freudiana di Eros, una forza che comprende il desiderio sessuale ma che appare più vasta e polimorfa, e che – come leggiamo in *Al di là del principio di piacere* – cerca di «connettere fra loro le sostanze organiche in unità sempre più vaste»²⁸.

È proprio sulla base del carattere temporale e dinamico del *plot* che Brooks lo definisce come elemento trasversale, capace di «tagliare [...] la distinzione fabula/intreccio»²⁹, sulla scorta di quanto affermato da Ricoeur. Ed è a partire da questo snodo teorico che Meneghelli propone di mettere in luce una serie di oscillazioni, di possibili cesure che consentono di districarsi nella complessità e nel groviglio concettuale che il *plot* è in grado di creare. Vale la pena di ripercorrerle brevemente; si tratta di momenti che si potrebbero definire di crisi, rifacendosi all'etimologia del termine, nel senso di scissione, separazione, cesura, e che costituiscono un'ottima bussola per orientarsi in un territorio assai frastagliato.

La prima distinzione tracciata da Meneghelli è quella tra «una concezione statica e una concezione dinamica dell'intreccio»³⁰, definita a sua volta da Richardson come «la battaglia secolare tra la concezione analitica e quella dinamica del plot»³¹. Sulla concezione dinamica, a cui si è brevemente accennato, torneremo diffusamente in seguito. La concezione statica, o analitica, coinvolge sia i teorici che hanno analizzato l'intreccio concentrandosi sulle strutture profonde e permanenti delle narrazioni senza preoccuparsi eccessivamente di distinguere le nozioni di *plot* e *story*, come Greimas e Lévi-Strauss, sia coloro che lo hanno teorizzato partendo da una riformulazione e sistematizzazione dei generi letterari nella letteratura occidentale di ampissimo respiro, come la teoria dei *mythoi* elaborata da Frye.

²⁸ P. Brooks, *Trame*, cit., p. 41.

²⁹ Ivi, p. 14.

³⁰ D. Meneghelli, *Storie proprio così*, cit., p. 141.

³¹ B. Richardson, *Narrative Dynamics*, cit., p. 3

La seconda macro-distinzione è quella «tra una nozione di intreccio come fenomeno estetico, che tende a mettere tra parentesi i problemi della temporalità», e una che invece «pone al centro il tempo»³². Se i rappresentanti più illustri del primo gruppo sono i formalisti russi, interessati più ai problemi dello stile e della concatenazione dei motivi che alle dinamiche temporali dell'intreccio, tra i secondi Meneghelli propone una distinzione ulteriore. Da una parte, «un approccio [...] *descrittivo*, [...] rappresentato – nella sua versione più articolata e sofisticata – da Genette»; dall'altra, una prospettiva «che vede nell'intreccio un dispositivo *ermeneutico* e concettuale, grazie al quale è possibile conferire senso a una serie di eventi»³³.

La suddivisione di Meneghelli ha il merito di insistere esplicitamente sulla necessità di collocare la dimensione temporale al centro della trattazione del *plot*. Tempo e intreccio sono due aspetti di fondamentale importanza nella gestione della materia narrativa in romanzi come *Underworld*, *American Pastoral* e *Infinite Jest*, e solo una formulazione del *plot* che tenga conto di tale dinamica può costituire uno strumento di esplorazione in grado di mettere questi testi in frizione con il contesto delineato in precedenza, mostrando come in realtà il caos dell'esperienza non può essere facilmente ricondotto nei confini di una narrazione perfettamente calibrata. Vi è poi un secondo punto che giustifica l'ampio riferimento agli studi di Ricoeur e Brooks. Il *plot*, analizzato in quanto strumento ermeneutico, nella visione dei due autori è strettamente legato al concetto di intelligenza narrativa, al bagaglio di competenze che viene messo in gioco, come abbiamo visto, nella complessa relazione tra quelli che Calvino ha definito il mondo non scritto, «quello che usiamo chiamare *il mondo*, fatto di tre dimensioni, cinque sensi, popolato di miliardi di nostri simili» e il mondo scritto, «un mondo che può essere molto ricco, magari ancor più ricco di quello non scritto, ma che comunque richiede un aggiustamento speciale per situarsi al suo interno»³⁴. Il rapporto tra narrazione e mondo della *praxis*, tra racconto e organizzazione del pensiero in forma narrativa nel mondo al di fuori del racconto è un nodo su cui Ricoeur, attraverso un'elaborata teorizzazione del concetto di *mimesis*, ritorna con insistenza, sottolineando la funzione determinante dell'intreccio in quanto strumento referenziale, anello di congiunzione tra finzione letteraria ed esperienza:

È proprio alle opere di finzione che noi dobbiamo in gran parte la dilatazione del nostro orizzonte di esistenza. Esse non producono semplicemente delle immagini attenuate della realtà, delle «ombre» [...], al

³² D. Meneghelli, *Storie proprio così*, cit., p. 142.

³³ Ivi, p. 143.

³⁴ I. Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto* (1985), in Id., *Saggi 1945-1985*, vol. II, cit., p. 1865.

contrario le opere letterarie rappresentano la realtà accrescendola di tutti i significati grazie alla capacità di abbreviazione, saturazione, culminazione mirabilmente illustrate dalla costruzione dell'intrigo³⁵.

È proprio a partire da questi assunti che emerge l'importanza della messa in intrigo non solo in quanto strategia letteraria, ma soprattutto come elemento di organizzazione del pensiero, strumento narrativo connesso, in qualche modo, al mondo al di fuori della narrazione. Una prospettiva che vale la pena approfondire ulteriormente.

2. Alla ricerca del senso perduto

Riprendiamo, con un capovolgimento strategico, dalla fine, cioè da quel momento che costituisce «una idea *immanente*», qualcosa che «è sempre presente [...] fin dall'inizio»³⁶, nascosta tra le pieghe di quei formidabili strumenti attraverso cui, secondo Kermode, cerchiamo caparbiamente di conferire un senso alla realtà circostante: le narrazioni. Non è un caso che sia ancora una volta Brooks, soffermandosi sul ruolo giocato dal *plot* nel processo di spiegazione e conferimento di significato che il lettore cerca di attribuire al mondo per mezzo della narrazione, a definire l'azione di significazione svolta dall'intreccio come una combinazione tra il codice proairetico e quello ermeneutico, tra il livello dell'azione e quello del significato. Chi legge, in altre parole, si muove tra «la logica delle azioni» e «le domande e le risposte che strutturano una vicenda: la sospensione, gli svelamenti parziali, i blocchi momentanei», insomma tutti quegli elementi costitutivi dello «spazio della suspense»³⁷, il meccanismo che fin dai tempi di Sherazade, lo si era visto con Forster, mantiene viva l'attenzione fino all'ultimo respiro:

Visto come intersezione fra due dei codici barthesiani, il *plot* diventa così un modo centrale in cui noi, nel nostro ruolo di lettori, riusciamo a ricavare un significato prima del testo, poi – servendoci del testo come di un modello ermeneutico – della vita [...]. Come lo stesso Barthes ha scritto [...], quel che ci spinge a diventare lettori è la *passion du sens*, che tradurrei con passione sia *per il* sia *del* significato: l'attiva ricerca da parte del lettore di quei finali e quelle formalizzazioni conclusive che, ponendo termine al procedimento dinamico della lettura, promettono di conferire un significato e un senso all'inizio e alla parte centrale³⁸.

³⁵ P. Ricoeur, *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique* (1983); trad. it. *Tempo e racconto I*, Jaca Book, Milano 1986, p. 130.

³⁶ Frank Kermode, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction* (1967); trad. it. *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Rizzoli, Milano 1972, p. 18.

³⁷ P. Brooks, *Trame*, cit., pp. 19-20.

³⁸ Ivi, p. 21. Non è un caso che, in uno studio sul *plot* più recente, Emma Kafalenos abbia distinto la *fabula* non dall'intreccio, ma da quella che chiama «rappresentazione», ovvero «la prospettiva dalla quale gli eventi riportati vengono mostrati al lettore (uditore, osservatore), e quante e quali informazioni sono rivelate o negate». Cfr. Emma Kafalenos, *Narrative Causalities*, Ohio State University Press, Columbus 2006, p. 15.

Se insistiamo tanto sull'argomentazione di Brooks è perché sarà proprio la tensione additata dallo studioso tra narrazione ed esperienza, tra racconto e ricerca di senso che verrà messa alla prova attraverso l'analisi dei testi. Dalle considerazioni di Brooks, infatti, emergono soprattutto due aspetti di fondamentale importanza. Il primo è il fatto che, come abbiamo in parte accennato, la competenza esercitata dal lettore nella ricerca di significato non si limita al livello del testo, ma si estende anche al di fuori di esso, ne travalica i confini e diventa uno strumento efficace nell'organizzazione e nella significazione dell'esperienza extra-testuale. La seconda è che l'elemento catalizzatore, grazie al quale siamo in grado di attribuire un senso a quanto abbiamo letto, è il finale. Il *plot*, secondo questa prospettiva, altro non è che «la logica interna del discorso della mortalità», e l'atto del raccontare nasce nel segno di una «necessaria retrospettività», dalla garanzia che arriverà «la fine» a suggellare la narrazione ricomprendendola «in una totalità significante»³⁹. Se infatti, come notava già Kermode, «i modelli apocalittici continuano ad essere alla base dei nostri modi di spiegarci la realtà»⁴⁰, allora soltanto la fine, il compimento, sembra essere il punto a partire dal quale la narrazione acquista finalmente un senso; in maniera analoga, anche l'esistenza umana può diventare oggetto di un racconto in grado di conferirle significato solo al momento della sua conclusione, quando nessun imprevisto può più sopraggiungere e scombinare le carte in tavola.

Dunque è nella dinamica dell'*emplotment*, quella che Ricoeur ha definito come l'azione di messa in intrigo, che va ricercata la vera posta in gioco nella relazione tra racconto ed esperienza, la via privilegiata di costruzione del senso nella narrazione e nell'azione umana. Tra il racconto e la realtà referenziale al di fuori di esso si istituisce infatti, grazie all'azione mediatrice della messa in intrigo, un legame circolare. Ed è proprio la ricerca del significato veicolata dalla costruzione della trama, una ricerca più che mai complessa e scivolosa, uno degli snodi decisivi del nostro percorso. Nei romanzi di DeLillo, Roth e Wallace, la trama gioca infatti un ruolo ambivalente: se da una parte i tre testi sono architettati come strutture inglobanti, ordinate, in qualche modo compiute e portatrici di un senso ultimo, dall'altra sono attraversati da una spinta di segno opposto. Più che dall'intenzione di chiudere e portare a compimento un discorso sono caratterizzati dal suo continuo rilancio, da strutture temporali complesse, non lineari, che costringono a percorrere e ripercorrere una trama che sembra sfuggire in tutte le direzioni. Proprio per questo è utile partire proprio dalle intuizioni degli studiosi che più hanno insistito sulla possibilità per la narrazione di costituire uno strumento di organizzazione

³⁹ P. Brooks, *Trame*, cit., p. 24.

⁴⁰ F. Kermode, *Il senso della fine*, cit., p. 42.

dell'esperienza e che, rispetto a molti altri teorici del pensiero narrativo, non hanno rinunciato a mettere alla prova le proprie intuizioni su una serie di testi esemplari.

È a partire da questa fiducia nella possibilità di conferire senso al mondo raccontando che muove Ricoeur, individuando i tratti costitutivi del circolo ermeneutico che si istituisce «tra narratività e temporalità», un circolo a suo dire «non vizioso, bensì [...] corretto»⁴¹, di cui le *Confessioni* e la *Poetica* rappresentano due punti di ingresso ben distinti ma ugualmente esemplari:

La loro indipendenza non sta tanto nel fatto che [...] appartengono a due universi culturali profondamente diversi [...]. È ben più importante, dal nostro punto di vista, il fatto che il primo si interroghi sulla natura del tempo senza apparentemente preoccuparsi di fondare su tale ricerca la struttura narrativa dell'autobiografia spirituale svolta nei primi nove capitoli delle *Confessioni*. Il secondo costruisce la sua teoria dell'intrigo drammatico senza alcuna considerazione per le implicazioni temporali della sua analisi⁴².

Solo da una combinazione tra la riflessione sul tempo e le modalità dell'intreccio si possono individuare le basi, secondo Ricoeur, per una teoria della messa in intrigo, un processo che si sviluppa notoriamente attraverso i tre stadi della *mimesis*, con riferimento ad altrettante azioni: prefigurazione (*mimesis I*), configurazione (*mimesis II*) e rfigurazione (*mimesis III*). Tre fasi che consentono di «fissare il ruolo mediatore che la costruzione dell'intrigo svolge tra uno stadio dell'esperienza pratica che la precede a uno stadio che la succede»⁴³. Proprio i tre stadi della *mimesis*, infatti, costituiscono il raccordo tra quelle che Ricoeur chiama la comprensione narrativa e la comprensione pratica; è grazie al meccanismo ermeneutico liberato della trama, infatti, che il lettore è in grado di conferire significato agli eventi dentro e fuori dalla narrazione. Ancora una volta in gioco non ci sono solo i *plots* dei testi, ma anche (e forse soprattutto) il mondo che si estende oltre i loro confini. «La composizione dell'intrigo», scrive Ricoeur, si radica infatti «in una pre-comprensione del mondo dell'azione»⁴⁴, dando vita a un processo che va «dall'ordine paradigmatico dell'azione a quello sintagmatico del racconto»⁴⁵. La costruzione dell'intrigo funge dunque da raccordo tra esperienza e atto narrativo: ciò che è già figurato nell'azione umana viene configurato attraverso il racconto⁴⁶, mediante quella

⁴¹ P. Ricoeur, *Tempo e racconto I*, cit., p. 15.

⁴² Ivi, p. 16.

⁴³ Ivi, p. 93.

⁴⁴ Ivi, p. 94.

⁴⁵ Ivi, p. 97.

⁴⁶ Cfr. ivi, p. 108.

«*sintesi dell'eterogeneo*»⁴⁷ che troverà il proprio completamento grazie alla rfigurazione operata dal lettore.

Qualunque sia il livello di complessità della narrazione, sembra dirci Ricoeur, grazie a questa triplice azione congiunta (e mettendo in gioco un particolare tipo di intelligenza che il lettore possiede *già* nel momento in cui si rapporta con il testo) è possibile estrapolare un senso complessivo. Ma è davvero sempre così? E se sì, in che modo avviene tutto questo? È possibile raggiungere questo equilibrio anche in testi in cui proprio il *plot*, il cardine di quel procedimento conoscitivo su cui hanno tanto insistito Brooks e Ricoeur, è più che mai magmatico, inafferrabile, e sembra essere sistematicamente votato alla messa in discussione di un significato definitivo? Sono in parte queste le domande che si è posto Ercolino a proposito del romanzo massimalista, il cui equilibrio si regge su un sistema di contrapposizioni tra funzioni di segno opposto: «Lunghezza, modo enciclopedico, coralità dissonante ed esuberanza diegetica, da una parte; compiutezza, onniscienza narrativa e paranoia, dall'altra»⁴⁸ sono le caratteristiche che entrano in relazione nel sistema di spinte e contropunte su cui si fonda la sua delicata «*dialettica interna*»⁴⁹. Anche se Ercolino esclude il romanzo di Roth dalle opere esemplari del massimalismo, le formule di *funzione-caos* e *funzione-cosmos* che individua per descrivere la conflittualità (e la conseguente ambiguità) interna al genere offrono un ottimo punto di partenza per analizzare le dinamiche del *plot* in *Underworld*, *American Pastoral* e *Infinite Jest*. È alla luce di questa contrapposizione che ci si propone di leggere tre testi che, pur nella loro diversità, sono accomunati da un'analogia tendenza alla moltiplicazione, alla costruzione e allo stesso tempo alla messa in discussione di quel senso di cui, come sostiene Brooks, si va in cerca seguendo la trama di un romanzo.

3. Un sistema di connessioni

Non resta che ripartire da una storia. Non da quella - o quelle, dal momento che nel romanzo si intreccia una molteplicità di storie - raccontata in *Underworld*, ma dalla storia da cui in qualche modo prende le mosse, narrata da DeLillo in *The Power of History*, il famoso saggio che anticipa la pubblicazione del romanzo, ripercorrendone la genealogia e costituendo al contempo una dichiarazione di poetica dello scrittore. Non a caso, non appena iniziamo la lettura veniamo trascinati in un luogo che custodisce una miriade di storie disseminate in migliaia di volumi, ovvero nei sotterranei di una biblioteca. Quello di cui va in cerca DeLillo,

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ S. Ercolino, *Il romanzo massimalista*, cit., pp. 189-190.

⁴⁹ *Ivi*, p. 190.

tuttavia, non è un libro, ma il microfilm del *New York Times* di quarant'anni prima che gli fornirà lo spunto narrativo, una narrazione in potenza che, come una coincidenza fortunata, intercetta il suo cammino di scrittore. La storia è nota: è il 3 ottobre 1991: DeLillo legge, ricorda la partita e dimentica in fretta:

Ma un paio di settimane più tardi tutto tornò di nuovo. Mi ritrovai a pensare all'evento in un modo diverso, ampiamente, nella storia, come un esempio di qualche irripetibile fenomeno sociale, e non potevo scrollarmi via di dosso l'impatto del gran finale della partita – l'esplosione di giubilo nel vecchio Polo Grounds e in gran parte della città quando Bobby Thomson dei Giants batté il fuoricampo della vittoria⁵⁰.

«Ampiamente, nella storia [*Broadly, in history*]»: espressioni che costituiscono spie rivelatrici dell'operazione compiuta da DeLillo, piccoli indizi dell'impianto grandioso del romanzo che si accinge a realizzare e di cui ripercorre la creazione in retrospettiva, come a volerne estrapolare il significato ultimo, nascosto tra le pagine del libro che verrà dato alle stampe da lì a poco. Le date, si sa, in questa vicenda svolgono un ruolo importante, in virtù della giustapposizione della notizia tra il fuoricampo di Thomson, “The Shot Heard 'Round the World”, e l'esperimento nucleare sovietico appaiati sulla prima pagina del *New York Times* del 4 ottobre 1951, la prima delle rivelazioni che confluiranno nel materiale romanzesco del libro.

È la scintilla che innesca la ponderosa narrazione di DeLillo, a partire dalla quale viene creato un mondo dalla «tessitura ibrida [...] che rifigura in senso romanzesco personaggi storici e fatti realmente accaduti»⁵¹, in cui la dimensione locale e quella globale si mescolano continuamente. Il racconto infatti si muove tra le pieghe del quotidiano, andando a frugare negli angoli nascosti e nelle «tasche dimenticate»⁵² della storia statunitense del secondo Novecento, e al contempo si colloca sulla scia dei grandi eventi che ne hanno scandito le tappe. Non resta che aprire il romanzo e avventurarsi nella «rude congerie di funi e pulegge»⁵³ di cui parla Stevenson, esplorare i marchingegni architettati dallo scrittore, cercare di afferrarne la complessità e la polisemia.

Underworld inizia in modo apparentemente tradizionale, con un prologo, che corrisponde a grandi linee a un racconto pubblicato in precedenza (1992) su “Harper's” con il titolo *Pafko at the Wall*:

⁵⁰ Don DeLillo, *The Power of History*, in «The New York Times Magazine», 7 settembre 1997, p. 60.

⁵¹ F. Bertoni, *Realismo e letteratura*, cit., p. 324.

⁵² C. Morley, *The Quest for Epic in Contemporary American Fiction*, cit., p. 128.

⁵³ R.L. Stevenson, *Alcuni elementi tecnici nello stile e nella letteratura*, cit., p. 1879.

He speaks in your voice, American, and there's a shine in his eye that's halfway hopeful.

It's a school day, sure, but he's nowhere near the classroom. He wants to be here instead, standing in the shadow of this old rust-hulk of a structure, and it's hard to blame him – this metropolis of steel and concrete and flaky paint and cropped grass and enormous Chesterfield packs aslant on the scoreboards, a couple of cigarettes jutting from each.

Longing on a great scale is what makes history.

This is just a kid with a local yearning but he is part of an assembling crowd, anonymous thousands of the buses and trains, people in narrow columns tramping over the swing bridge above the river, and even if they are not a migratory or a revolution, some vast shaking of the soul, they bring with them the body heat of a great city and their own small reveries and desperations, the unseen something that haunts the day – men in fedoras and sailor on shore leave, the stray tumble of their thoughts, going to a game⁵⁴.

L'incipit è un brano esemplare di *Underworld*, una sorta di anticipazione che rivela prospetticamente alcuni aspetti peculiari del romanzo, la cartina di tornasole sulla quale si intravedono le caratteristiche dipanate nelle centinaia di pagine successive. Anzitutto l'inizio in situazione, con un «he» che parla e che si rivolge a qualcuno («in your voice»), facendo sorgere subito un problema interpretativo: «American» è infatti riferito all'aggettivo possessivo «your», indicando la lingua parlata (l'americano), oppure, come lasciano intuire le due virgole che introducono l'inciso, si tratta di un vocativo, e il «tu» a cui viene rivolta la parola è un americano (o americana) interpellato dal narratore⁵⁵? In secondo luogo l'uso ripetuto di aggettivi dimostrativi e deittici, che implicano un'immediata familiarità con ciò che si racconta: l'occhio del narratore, che prima mette a fuoco i dettagli (i pacchetti di Chesterfield con le sigarette penzolanti che sporgono), veri e propri connotatori di mimesi⁵⁶, poi va a inquadrare la scena da più lontano, evidenziando la grandiosità dell'evento sia da un punto di vista visuale («anonymous thousands»), sia a un livello sotterraneo, intimo, che più che con i corpi ammassati in lunghe file che procedono verso lo stadio sembra avere a che fare con la loro interiorità, con le ombre di piccole speranze e paure sovrastate dall'enormità di New York. La combinazione, cifra peculiare del romanzo, tra esperienza singola e storia collettiva, tra dettaglio e dimensione globale è testimoniata a livello stilistico dall'alternanza tra gli aggettivi qualificativi e i sostantivi che si richiamano alla grandezza («enormous», «vast», «great»,

⁵⁴ D. DeLillo, *Underworld*, Scribner, New York 1997, p. 11.

⁵⁵ Delfina Vezzoli, nella versione italiana pubblicata da Einaudi, traduce con «l'americano», optando per la prima opzione; Morley, invece, mettendo in relazione la conclusione di *Underworld* con l'incipit, in una prospettiva circolare, e individuando nel personaggio di Cotter Martin una possibile cerniera che permette di collegare la fine all'inizio, sembra suggerire implicitamente che quell'«American» iniziale sia da riferirsi alla nazionalità americana, incarnata in questo caso da uno «young black protagonist». Cfr. D. DeLillo, *Underworld*, trad. di Delfina Vezzoli, Einaudi, Torino 2014, p. 5 e C. Morley, *The Quest for Epic in Contemporary American Fiction*, cit., pp. 55-56.

⁵⁶ Cfr. G. Genette, *Figure III*, cit., p. 212

«metropolis», «crowd», «thousands») e quelli di segno opposto («local», «narrow», «small», «kid»). Un avanzare per giustapposizioni che caratterizza tutto il prologo, «un *tour de force verbo-visivo* in cui DeLillo procede tra riprese in continuità e stacchi di montaggio, varia tra primi piani e campi lunghi, sposta continuamente l'occhio della “macchina da presa” tra diverse angolature che si alternano tra loro»⁵⁷.

Fin dalle primissime pagine, insomma, emerge, sotto forma di spie linguistiche, un piccolo assaggio di quella complessità e ambiguità costitutiva che impedisce di imbrigliare il romanzo in sistemi interpretativi certi e classificazioni univoche. Un ulteriore segno di questa alternanza e pluralità di rimandi che costituisce la spina dorsale di *Underworld* è la descrizione di una struttura imponente e datata («this old rusk-hulk of a structure»), che scopriremo essere il Polo Grounds di New York, e del flusso di persone che si avvicinano. Il narratore ancora una volta indugia sui dettagli, sulle presenze concrete e materiali («this metropolis of steel and concrete and flaky paint»), sugli «anonymous corners of human experience»⁵⁸ che la narrativa ha il compito di esplorare, e che acquistano senso solo se messi in dialogo, e in frizione, con gli eventi e i personaggi della Storia. Come se

la nostra labile contemporaneità diventasse leggibile – e *reale* – solo alla luce del processo storico, in una prospettiva di lunga durata che possa dare spessore e profondità di orizzonte alle esperienze singole, che possa restaurare un possibile senso di appartenenza tra individui e destino⁵⁹.

Il posto in cui si recano le anonime folle dell'incipit, infatti, è il teatro di un grande evento collettivo, il luogo più indicato in cui ambientare l'inizio elettrizzante di un “Grande romanzo americano”. D'altra parte, il compito di un romanziere statunitense, ci ricorda DeLillo, «non è descrivere i timori di una donna scoperta a commettere adulterio mentre osserva la pioggia fuori dalla finestra, ma descrivere quattrocento persone sotto i riflettori che si azzuffano per una palla furi campo»⁶⁰. L'occasione narrativa, l'anello di congiunzione che permette a DeLillo di collegare la storia di una folla anonima a quella con la “s” maiuscola, che trascende i confini americani e si colloca in uno scenario mondiale, è costituita da una coincidenza, una di quelle scoperte che incoraggiano il romanziere a intraprendere la sfida di scrivere un romanzo lungo e complesso, a vedere «la correttezza della sua impresa»⁶¹. Come racconta sempre in *The Power*

⁵⁷ F. Bertoni, *Letteratura*, cit., p. 46.

⁵⁸ D. DeLillo, *The Power of History*, cit., p. 60.

⁵⁹ F. Bertoni, *Realismo e letteratura*, cit., p. 323.

⁶⁰ D. Remnick, *Exile on Main Street*, cit., p.135.

⁶¹ D. DeLillo, *The Power of History*, cit., p.

of History, a permettergli di connettere la partita di baseball e la guerra fredda è la forza di un aneddoto, il dettaglio della storia che «avvicina le cose nello spazio, le fa entrare nella nostra vita», muovendosi in direzione contraria rispetto alle grandi costruzioni «che accasermano e corazzano la vita vera»⁶². Nello stadio in cui Cotter Martin riesce a entrare dopo avere scavalcato i tornelli, troviamo un quartetto d'eccezione:

Near the Giant's dugout four men are watching from Leo's own choice box when Robinson slaps the tag on Thomson. They are threequarters show biz, Frank Sinatra, Jackie Gleason and Toots Shor, drinking buddies from way back, and they're accompanied by a well-dressed man with a bulldog mug, one J. Edgar Hoover⁶³.

È proprio la presenza del potentissimo capo dell'FBI sugli spalti a creare l'occasione narrativa, quel tipo di scoperta che «fa credere a uno scrittore di essere benedetto dalle forze celesti»⁶⁴. Hoover diventa infatti uno dei perni su cui ruota un romanzo molteplice, apparentemente incontrollabile, ma che al contempo è controbilanciato da una serie di strategie che vanno a comporre una struttura calibratissima e ordinata, capace di ricucire tra di loro i fili di una trama multiforme. Il romanzo, come si vedrà meglio in seguito, è infatti costruito su una drastica inversione dei vettori temporali, per cui il tempo della storia e il tempo del racconto scorrono in direzioni diametralmente opposte. A fare da cerniera, una serie di ricorrenze, connessioni intratestuali, rimandi tra le varie parti e i diversi capitoli. «Everything is connected», è la frase che condensa il senso del libro nelle pagine finali; «laboriously linked», «the whole linked system», «all human knowledge [...] linked, hyperlinked»⁶⁵ sono cartelli segnaletici che ricorrono in continuazione nel libro, indizi testuali disseminati tra le pagine di un romanzo enciclopedico. D'altra parte, dice DeLillo in un'intervista,

la struttura è qualcosa che mi dà grande piacere. In questo libro la cosa interessante è quanta parte del libro si muove all'indietro [...] dagli anni Cinquanta della parte sesta agli anni Novanta della prima. Ma in opposizione a questa vi è un conflitto strutturale nei capitoli Manx Martin. Queste pagine nere non fanno propriamente parte di quello che le precede, né della parte che le segue. [...]. Finché alla fine dell'ultimo capitolo Manx all'improvviso queste due correnti conflittuali si uniscono, perché il giorno dopo che ha venduto la palla da baseball comincia la parte sesta [...]. È per questo che scrivo. Per provare a fare cose come questa⁶⁶.

⁶² Walter Benjamin, *Das Passagenwerk* (1982); trad. it. *I «passages» di Parigi*, in *Opere complete*, vol. IX, a cura di Rolf Tiedemann, Einaudi, Torino 2000, pp. 609-610.

⁶³ D. DeLillo, *Underworld*, cit., p. 17.

⁶⁴ D. DeLillo, *The Power of History*, cit., p. 62.

⁶⁵ D. DeLillo, *Underworld*, cit., pp. 825, 228, 634, 825.

⁶⁶ Kim Echlin, *Baseball and the Cold War* (1997), in Th. DePietro (a cura di), *Conversations with Don DeLillo*, cit., p. 149.

Gli eventi che il lettore si trova a seguire scorrono quindi in direzione opposta rispetto all'ordine cronologico in cui hanno avuto luogo, e l'intreccio di *Underworld* è architettato come una lunga cavalcata all'indietro che dalla primavera-estate del 1992 della parte prima arriva alla parte sesta, ambientata nel Bronx degli anni Cinquanta. A fare da contrappunto sono appunto i capitoli Manx Martin, evidenziati graficamente nel testo dal bordo nero, il flusso che risale la corrente principale del libro e che riguarda la vicenda del padre di Cotter Martin, che, una volta scoperto che il figlio è in possesso della palla del fuoricampo di Thomson, decide di impossessarsene per venderla. La palla è uno degli elementi che fungono da connettori, un vero e proprio feticcio⁶⁷, che passa di mano in mano fino ad arrivare a Nick Shay, il protagonista del romanzo:

You have to know the feel of a baseball in your hand, going back a while, connecting many things, before you can understand why a man would sit in a chair at four in the morning holding such an object, clutching it – how it fits the palm so reassuringly, the corked center making it buoyant in the hand, and the rough spots on an old ball, the marked skin, how an idle thumb likes to worry the scuffed horsehide⁶⁸.

Siamo nella parte prima, e DeLillo, attraverso i pensieri del suo personaggio, che talvolta diventa anche narratore omodiegetico, sembra in qualche modo invitarci a riavvolgere il nastro, ripercorrendo all'indietro le numerose vicende raccontate facendo attenzione, tra le altre cose, proprio ai movimenti della palla. È un procedimento analogo a quello narrato in *The Power of History* e che permette a DeLillo di rintracciare la connessione inaspettata tra la partita di baseball e l'esperimento atomico sovietico, una sorta di indicazione metanarrativa che descrive l'andamento di un *plot* sovrabbondante, che costringe il lettore a notevoli sforzi di memoria per ricostruire in un quadro di senso tutte le parti della storia, a un'azione in qualche modo di rallentamento e raccoglimento:

Questa era storia nel microonde, le pagine delle notizie che sfrecciavano attraverso lo schermo in un bianco e nero sfocato. Quando ho rallentato il movimento e ho trovato la data che volevo, ho guardato lo schermo per un po', provando un fascino distaccato, un cozzare di impulsi, davvero – penso che stessi cercando di essere obiettivo davanti a una rivelazione, una connessione inaspettata, una simmetria che sembrava essere in attesa di qualcuno che la scoprisse⁶⁹.

⁶⁷ Cfr. M. Fusillo, *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, il Mulino, Bologna 2012.

⁶⁸ D. DeLillo, *Underworld*, cit., p. 131.

⁶⁹ D. DeLillo, *The Power of History*, cit., p.

In qualche modo, sembra che il lettore di *Underworld* possa trovare quel senso su cui Kermodé, Ricoeur e Brooks hanno tanto insistito soltanto attraverso la fatica di una rilettura, oppure, per dirla con Patricia Meyer Spacks, quel processo mediante il quale inseguiamo «il piacere speciale e sempre più complesso dei re-incontri letterari»⁷⁰. Non è un caso che nell'opera di DeLillo ricorrano in abbondanza commenti metanarrativi sul senso della fine, sull'azione rfigurante della rilettura, per riprendere la definizione di Ricoeur. Così in *Libra* si parla della «deathward-tending logic of a plot»⁷¹, e anche in *White Noise* il discorso ruota spesso intorno alla natura delle trame. Non è un caso che in questi due romanzi, come in *Underworld*, la morte occupi una posizione di primo piano, svolgendo quella funzione connettiva tra forma e contenuto spesso additata da DeLillo. Ovviamente la morte è quella del *plot*, la fine del racconto, ma anche il processo biologico a cui gli esseri umani sono inevitabilmente sottoposti, che non a caso ossessiona diversi dei suoi personaggi e viene tematizzato a più riprese nei suoi libri. Non è arbitrario vedere dietro a questa corrispondenza tra la fine della narrazione e la tensione verso la quiete dello stato inorganico il testo di Freud in cui Brooks ha individuato «un modello sufficientemente dinamico di trama»:

Dovremo riflettere di più su questa somiglianza fra la conclusione del racconto e la morte [...]. Se all'inizio sta il desiderio, e questo desiderio si scopre poi essere in fondo desiderio della fine, fra i due estremi si situa uno spazio intermedio di cui ben comprendiamo la necessità [...]. Una lettura orientata in tal senso può acquistare una sua legittimità grazie al fatto che *Al di là del principio di piacere* costituisce per Freud una sorta di trama maestra. Fra i suoi scritti, è quello che più chiaramente rivela l'ambizione di tracciare uno schema generale di come proceda la vita umana dall'inizio alla fine, come ogni esistenza individuale a suo modo ripeta e riproduca la trama maestra, e cerchi di rispondere a suo modo alla domanda se la «chiusura» sia un fattore necessario o contingente⁷².

Sono emblematiche, a questo proposito, le parole di Jack Gladney, il protagonista di *White Noise*:

The discussion moved to plots in general. I found myself saying to the assembled heads, "All plots tend to move deathward. This is the nature of plots. Political plots, terrorist plots, lovers' plots, plots that are part of children's games. We edge nearer death every time we plot. It is like a contract that all must sign, the plotters as well as those who are the targets of the plot"⁷³.

⁷⁰ Patricia Meyer Spacks, *On Rereading*, Harvard University Press, Cambridge 2011, p. 2.

⁷¹ D. DeLillo, *Libra*, Penguin, New York 1988, p. 366.

⁷² P. Brooks, *Trame*, cit., pp. 105-106.

⁷³ D. DeLillo, *White Noise*, Penguin, New York 1984, p. 26.

Il processo di riconoscimento e di scoperta a cui si riferisce DeLillo si inserisce, come evidenziato a più riprese, nell'orditura di un intreccio che fa dell'ambiguità e della continua negoziazione del senso una delle sue caratteristiche determinanti. Infatti, subito dopo aver rivendicato fermamente, per bocca del suo personaggio, la connessione fra *plot* e morte radicata in tutti gli aspetti che caratterizzano la quotidianità di chi parla, brandendo con assoluta certezza il senso di una parola così complessa e dibattuta, DeLillo si affretta a ritrattare tutto, insinuando il dubbio nelle riflessioni di Gladney: «Is this true? What did I say? What does it mean?»⁷⁴.

Da una parte il lettore è coinvolto da una scrittura esuberante, che fa leva su eventi collettivi e fenomeni di massa come il baseball, viene interpellato direttamente e convocato sulla scena attraverso strategie retoriche come quelle messe in atto nel prologo, soprattutto il ricorso frequente alla seconda persona singolare; dall'altra, sembra essere messo in guardia, invitato a osservare gli eventi da una certa distanza, ad attraversare capitoli dall'andamento frammentario, a misurarsi con parti del testo fortemente anti-narrative. In questo, DeLillo è almeno parzialmente debitore del modernismo. Come ha scritto Winfried Fluck, infatti, la letteratura modernista americana, da Hemingway a Faulkner, si muove su un duplice binario, ambiguo per costituzione: da una parte insegue strategie anti-emozionali e mira a creare nel lettore, attraverso lo straniamento percettivo dettato da soluzioni fortemente sperimentali, un distacco emotivo, una riduzione del coinvolgimento; dall'altra, al contempo, «è guidato dal tentativo di penetrare un'autentica verità emozionale al di sotto delle convenzioni culturali, che rivela se stessa in emozioni intense a livello esistenziale, come la rabbia, la collera o l'aggressività»⁷⁵. La scrittura di DeLillo abita in qualche modo questa ambivalenza. *Underworld*, in particolare, è un romanzo colmo di eventi, di fatti degni di essere raccontati, di quelle violazioni della norma che, per dirla ancora con Brooks, costituiscono la spina dorsale del racconto, gli strappi senza i quali la storia non potrebbe neppure avere inizio. Sono le sollecitazioni che costringono a uscire da uno stato di torpore e appiattimento e a lanciarsi in avanti, catturati dal materializzarsi di qualcosa di straordinario, desiderosi di sapere, per riprendere le parole di Forster, che cosa succederà poi. Non è affatto un caso che l'emblema narrativo di questo processo sia la figura letteraria degli ultimi due secoli forse più ossessionata dalla ricerca di una soluzione, dal perché degli eventi: Sherlock Holmes. Scrive Brooks:

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Winfried Fluck, *Emotional Structures in American Fiction*, in Marietta Messmer, Josef Raab (a cura di), *American Vistas and Beyond: A Festschrift for Roland Hagenbüchle*, Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier 2002, p. 90.

Usurpare significa infrangere un ordine, tentare di cambiare il proprio posto, in pratica quel che occorre perché possa iniziare il racconto: e anche perché Holmes si scuota dal suo stato letargico – all’inizio, fra i suoi libri e il suo violino, «non si muove nemmeno, se non per spostarsi dal divano alla tavola» - e decida di intraprendere una nuova trama⁷⁶.

In *Underworld* troviamo sostanzialmente di tutto: guerre, omicidi seriali e morti violente, tradimenti, sparizioni misteriose, complotti, colpi di scena e molto altro. I fili molteplici di queste trame, tuttavia, resistono al tentativo di collocarli in una sequenza compiuta e portatrice di senso: le storie narrate tendono a rimanere in qualche modo aperte, soggette a una pluralità di interpretazioni e a spiegazioni dissonanti, o, a volte, a nessuna spiegazione, prive del sigillo di una presunta compiutezza. Vi è un passaggio emblematico nel romanzo, non a caso collocato in una sezione volutamente organizzata in modo frammentario, la parte quinta, in cui Nick Shay, reo di avere ucciso – seppur fortuitamente – il cameriere George Manza, ha una serie di colloqui con una psicologa, la dottoressa Lindblad, che lo invita a fare i conti con la propria storia, a completarla, a conferire un senso a un evento traumatico. Ma, per quanto Nick si sforzi, l’episodio è destinato a rimanere una scheggia fuori posto, che proprio non ne vuole sapere di rientrare nel puzzle compiuto di una narrazione coerente:

I wanted my correction to be consistent and strong [...]. Dr. Lindblad tried to work my soul. She believed in my salvation. She probed all the forces in my history and she gave me books to read, and I read them, and she advanced ideas about what had happened, and I thought about them. But I didn't know if I accepted the idea that I had a history. She used that word a lot and it was hard for me to imagine that all the scuffle and boredom of those years, the crisscross boredom and good times and flare-ups and sameshit nights — I didn't understand how the streaky blur in my nighttime mind could have some sort of form and coherence. Maybe there was a history in her files but the thing I felt about myself was that I'd leaned against a wall in a narrow street serving out some years of mostly aimless waiting [...].

“You have a history”, she said, “that you are responsible to.”

“What do you mean by responsible to?”

“You’re responsible to it. You’re answerable. You’re required to try to make sense of it. You owe it your complete attention⁷⁷.”

Ma quello che continua a vedere Nick è soltanto una presenza incoerente, «the crazy-armed man, his body spinning one way, the chair going another»; nent’altro che «the narrow streets, the streets going narrower all the time, collapsing in on themselves, and the dumb and

⁷⁶ P. Brooks, *Trame*, cit., p. 29.

⁷⁷ D. DeLillo, *Underworld*, cit., pp. 510-512.

sameness of the days»⁷⁸. L'atto di Nick è insomma destinato a rimanere sospeso, «a gesture without a history»⁷⁹, come anticipa lapidariamente all'inizio del brano. Si tratta di un episodio che, come rileva Meneghelli, «rappresenta quasi una parodia dello psicologo di orientamento narrativista»⁸⁰, e che mette in discussione la tenuta di un concetto particolarmente in voga alla fine del Novecento - nonostante la messa in crisi radicale che ne ha fatto la letteratura dei decenni precedenti:

La svolta narrativa nelle scienze sociali, iniziata nei primi anni Ottanta e che ha guadagnato slancio negli anni Novanta, ha assunto quasi esclusivamente che ci sia una relazione vitale e pluristratificata tra narrazione e coerenza. Le narrazioni venivano concettualizzate in termini di coerenza: linguistica, temporale, sequenziale e così via. La coerenza era considerata una virtù - o, in alternativa, un peccato mortale - e quindi la garante ultima della qualità delle narrazioni. La coerenza era assunta come una norma per storie di vita buone e salutari e la coerenza infatti era qualcosa che gli studiosi si arrischiavano a indagare e a trovare, per esempio, nelle interviste sulle storie di vita⁸¹.

In un altro episodio di *Underworld* il paradigma della coerenza e della sequenzialità come garanzia di senso viene significativamente messo in dubbio. Siamo nella parte sesta, l'ultima nell'intreccio e la prima in ordine cronologico, una serie di capitoli almeno parzialmente autobiografici per DeLillo, cresciuto nel Bronx e adolescente proprio negli anni in cui si svolge la narrazione. Un'ampia parte di questa sezione è dedicata ai giochi⁸², soprattutto ai giochi di strada osservati da Albert Bronzini durante le sue passeggiate intervallate da una serie di riflessioni sul tempo. Il suo sguardo si sofferma incuriosito su due bambini intenti a giocare con una corda:

How children adapt, using brick walls and lampposts and fire hydrants. He watched a girl tying one end of her jump rope to a window grille and getting her little brother to turn the other end. No history, no future. He watched a boy playing handball against himself, hitting Chinese killers. The hi-bounce rubber ball, the pink spaldeen, rapping back from the brick façade. And the fullness of a moment in the play street⁸³.

⁷⁸ Ivi, p. 512.

⁷⁹ Ivi, p. 509.

⁸⁰ D. Meneghelli, *Storie proprio così*, cit., p. 185.

⁸¹ Matti Hyvärinen, Lars-Christer Hydén, Marja Saarenheimo, Maria Tamboukou (a cura di), *Beyond Narrative Coherence*, John Benjamins Publishing, Amsterdam - Philadelphia 2010, p. 1.

⁸² Su questo aspetto cfr. in particolare Vince Passaro, *Dangerous Don DeLillo* (1991), in Th. DePietro (a cura di), *Conversations with Don DeLillo*, cit., p. 78.

⁸³ D. DeLillo, *Underworld*, cit., p. 666.

«No history, no future»: tutto è condensato in un solo momento, una rivelazione tra la quotidianità delle azioni, una di quelle manifestazioni epifaniche che emergono dall'ordinario e che hanno fatto associare diversi passaggi di *Underworld* alla poetica di Joyce⁸⁴. Non a caso, «quando rivendica la sua sensibilità per la vita quotidiana, DeLillo utilizza una parola chiave dell'estetica joyciana, “radiance”, derivata a sua volta dalla *claritas* tomistica come rivelazione epifanica di una *quidditas*, di un'anima diffusa nelle cose, anche le più banali e ordinarie»⁸⁵.

Va detto che, allo stesso tempo, DeLillo non rinuncia al tentativo di restituire a chi legge un significato, di recuperare un senso possibile attraverso la scrittura e in particolare l'azione di messa in intreccio. Anche in questo senso si può leggere la minuziosa attenzione per le storie di tutti i giorni, prive dello slancio epico dei grandi eventi, che pure, lo si è visto nel prologo, fa parte del romanzo. Se infatti *Underworld* è pieno di storie frammentarie, incompiute, spesso manifestazioni fugaci e parziali, è anche perché la narrazione rappresenta in qualche modo il tentativo dello scrittore di riscattarle dall'oblio. Per mantenere il delicato ma decisivo equilibrio tra messa in discussione e ricerca del senso, tra caos debordante e tensione ordinatrice, DeLillo si affida soprattutto alla calibratissima architettura strutturale che incornicia il romanzo. Un esempio paradigmatico è quello della seconda parte, intitolata *Elegy for Left Hand Alone*, costruita seguendo una serie di rimandi per cui il personaggio focale di ogni capitolo introduce quello del capitolo successivo.

All'inizio, il narratore è Matt Shay, fratello minore di Nick, e descrive in seconda persona il video Kid, un filmato di una bambina che riprende fortuitamente l'uccisione di un uomo sull'autostrada per mano dell'Highway Texas Killer, un omicida seriale che spara a una serie di malcapitati automobilisti in autostrada. Nel secondo, il personaggio focale è Marian, la moglie di Nick Shay, che ha un incontro con Brian Glassic, collega del marito e, come si scoprirà più avanti, amante di Marian (l'incontro erotico tra i due è narrato nel nono capitolo di questa sezione, che conclude la vicenda iniziata nel secondo). Brian è a sua volta protagonista del terzo capitolo, nel quale va a trovare Marvin Lundy, collezionista di cimeli e possessore della palla del fuoricampo di Thomson. Nel quarto capitolo la narrazione è orientata dal punto di vista di Marvin, che riceve una telefonata da Nick Shay, interessato ad acquistare la palla, e

⁸⁴ Cfr. soprattutto C. Morley, *The Quest for Epic in Contemporary American Fiction*, cit., pp. 25-26 e 35-53; se ne parla diffusamente anche in Philip Nel, “A Small Incisive Shock”: *Modern Forms, Postmodern Politics and the Role of the Avant-Garde in Underworld*, in «Modern Fiction Studies», vol. 45, n. 3, autunno 1999, pp. 724-752. Cfr. anche le considerazioni dello stesso DeLillo in *Libra*, cit., pp. 181-182: «Branch thinks this is the megaton novel James Joyce would have written if he'd moved to Iowa City and lived to be a hundred [...]. This is the Joycean Book of America, remember – the novel in which nothing is left out».

⁸⁵ F. Bertoni, *Incanto e disincanto del mondo. Romance e critica della cultura in Don DeLillo*, in «Contemporanea», n. 11, 2013, p. 122. Bertoni rimanda inoltre all'interpretazione di Giacomo Debenedetti nel suo saggio *Proust e Joyce*, in Id., *Il romanzo del Novecento* (1971), Garzanti, Milano 1987.

così via, in un intreccio attraverso cui si sviluppano le vicende di vari personaggi, riprese e completate nelle parti successive, che di fatto costituiscono delle analessi, perché collocate cronologicamente prima degli eventi di cui veniamo a conoscenza nella parte seconda. *Elegy for Left Hand Alone* si conclude in qualche modo nel punto in cui era cominciata; il decimo e ultimo capitolo della sezione presenta infatti il personaggio che scopriremo essere l'Highway Texas Killer, introdotto all'inizio dal racconto di Matt.

Ci troviamo in presenza di una struttura attentamente studiata, e contrappuntata da vari episodi in cui viene tematizzato l'atto stesso di raccontare una storia. Ne sono un esempio quella che Brian racconta a Marian durante il loro incontro nel secondo capitolo, prima che diventino amanti; oppure, la storia narrata da Marvin Lundy a Brian, su come è riuscito a entrare in possesso della palla da baseball, ricostruendone così gran parte del percorso; la storia che Eddie racconta ad Albert Bronzini nel settimo capitolo, sulla possibilità di farsi seppellire nello spazio; o, ancora, la riflessione sulle storie dei ratti che introduce il capitolo quinto⁸⁶, e, soprattutto, la storia narrata da Rosemary Shay ai due figli su loro padre, sparito molti anni prima in circostanze che non vengono mai chiarite del tutto nel romanzo. Un passaggio in cui l'intensità e il coinvolgimento nei membri della famiglia ricordano lontanamente gli antichi narratori di cui parla Benjamin:

Then she told them a story about Jimmy downtown. She told it over coffee and they listened with a shared intensity that no other subject could remotely provoke. It was the thing that made them a family, still, after all the silences and distances – the father in his lost glory, making book⁸⁷.

4. Un cerchio perfetto?

La circolarità delle strutture narrative ideate da DeLillo, come abbiamo appena visto a proposito di *Elegy For Left Hand Alone*, costituisce il cuore dell'analisi di LeClair, uno dei primi critici che ha dedicato la propria attenzione all'opera complessiva dello scrittore in uno studio pubblicato diversi anni prima di *Underworld*. LeClair avvicina DeLillo ad alcuni dei più importanti scrittori americani postmoderni, come Gaddis, Pynchon e Coover, che identifica come *systems novelists* in quanto condividerebbero, in modo diverso, alcune caratteristiche proprie della teoria dei sistemi, una categoria introdotta dal biologo Ludwig von Bertalanffy nel suo studio *General System Theory* (1968). In particolare, la teoria dei sistemi si distingue per il suo carattere circolare e relazionale, «un paradigma scientifico contemporaneo che si

⁸⁶ Cfr. D. DeLillo, *Underworld*, cit., rispettivamente alle pagine: 164, 175-179, 225-226.

⁸⁷ Ivi, p. 199.

focalizza sulla comunicazione reciproca – e circolare – dei sistemi ecologici»⁸⁸. LeClair legge l'opera di DeLillo alla luce di questo paradigma, che ha il vantaggio di non ignorare quelle oscillazioni che caratterizzano la sua produzione fin dal primo libro, *Americana*, considerandole invece come una peculiarità estetica delle sue strutture narrative e una sorta di *trait d'union* tra i diversi romanzi:

La strategia retorica di DeLillo per presentare il suo attacco al “cuore del reale” [*the heartland of the real*] è [...] un'estetica a doppio legame, che combina ciò che in quel romanzo [*Americana*] chiama “buona compagnia” e “follia”, fascino popolare e turbamenti seri, soggetti familiari e prospettive inusuali, “supposizioni basilari” e “attorcigliamento e convulsione” [*twist and convulsion*]⁸⁹.

In particolare, LeClair individua nei *plot* di DeLillo quella che definisce una profonda tessitura, una serie di rimandi e di strategie ricorrenti, «le strutture formali che usa per rimpiazzare la trama in alcuni romanzi; i suoi schemi narrativi circolari, azione e linguaggio»⁹⁰.

La circolarità di *Underworld*, d'altra parte, sembra costituire un'ulteriore conferma del riattivarsi, seppure in forme inevitabilmente compromissorie, del modo epico nel romanzo. Una delle sue peculiarità risiederebbe infatti in una circolarità che da una parte richiama la struttura biblica, «un gigantesco ciclo dalla creazione all'apocalisse»⁹¹, e che dall'altra introduce, come contrappunto ironico, il ciclo vitale dell'essere umano, immanente e irredento, che si muove dalla nascita alla morte. Considerate queste premesse, *Underworld* è indubitabilmente, scrive Morley,

un capolavoro ironico della contemporaneità, che racchiude in una struttura che è ciclica dal momento che la fine del libro ci riporta di nuovo all'inizio [...]. L'autore giustifica il suo uso della forma originariamente mitica attraverso la sua estetica della redenzione artistica, basata sulla nozione di ritorno, ricorrenza e riciclaggio di tropi e materiali testuali⁹².

Non è un caso, insomma, che la critica abbia sottolineato a più riprese la forma circolare dei romanzi di DeLillo: la struttura stessa di *Underworld*, con la sua serie di sofisticati rimandi interni, sembrerebbe confermare l'idea che tutto è collegato, che il romanzo, nonostante il suo procedere a volte frammentario, la dispersione di diversi fili narrativi, le vicende di numerosi

⁸⁸ Tom LeClair, *In the Loop. Don DeLillo and the Systems Novel*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago 1987, p. XI.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ C. Morley, *The Quest for Epic in Contemporary American Fiction*, cit., p. 26.

⁹² *Ivi*, p. 27.

personaggi che rimangono prive di una vera e propria conclusione, possiede in qualche modo una sua compiutezza. In realtà, a ben vedere, si tratta di una compiutezza che non è definitiva, ma è costantemente rinegoziata, in sintonia con la precarietà che caratterizza la stessa teoria dei sistemi:

La teoria dei sistemi è [...] una scienza dell'ambiziosa incertezza, anti-riduttiva, un esemplare della sua stessa affermazione riguardo ai sistemi aperti e equifinali – e di conseguenza un modello seducente per gli scrittori che vorrebbero provare a proseguire la tradizione modernista dei capolavori di sintesi [*synthetic masterpieces*], sintetizzando ora una gamma di astrazioni, un'attenzione verso il mondo che va nel dettaglio, e una auto-esaminazione circolare sia delle impalcature teoriche sia delle conoscenze empiriche [...]. Queste opere [...] trasformerebbero la comprensione del lettore per le totalità, più che soddisfare il suo ingegneristico appetito per le parti⁹³.

Quella di *Underworld*, si potrebbe aggiungere, è una circolarità di trame sospese, in cui il sistema interconnesso della struttura è un'impalcatura che sorregge la materia narrativa, ma rinuncia in realtà a chiuderla nella forma compiuta del cerchio. E la forza della tesi di LeClair, come ha evidenziato Cowart, forse sta proprio in questo: nel superamento della sua stessa ipotesi, nell'evidenziare una tendenza alla circolarità senza forzare l'opera di DeLillo all'interno di uno schema, riconoscendo che il tratto decisivo del suo stile (e delle sue trame), sta proprio nella presenza di elementi ingovernabili, fuori posto, in quelle «qualità anarchiche che [...] interrompono costantemente il feedback circolare»⁹⁴. D'altro canto, il fatto che le trame non possano costituire un sistema granitico di spiegazione del mondo, o della storia, DeLillo lo ha chiaro fin dai tempi di *Libra*, dove raffigura Nicolas Branch, controfigura fittizia dello scrittore, alle prese con il proliferare ingovernabile di carta, documenti e appunti sul caso Kennedy che continuano ad accumularsi nella sua stanza:

Branch sits in his glove-leather chair looking at the paper hills around him. Paper is beginning to slide out of the room and across the doorway to the house proper. The floor is covered with books and papers. The closet is stuffed with materials he has yet to read. He has to wedge new books into the shelves, force them in, insert them sideways, squeeze everything, keep everything. There is nothing in the room he can discard as irrelevant or out-of-date. It all matters at one level or another. This is the room of lonely facts. The stuff keeps coming⁹⁵.

⁹³ T. LeClair, *In the Loop*, cit., pp. 11-12.

⁹⁴ David Cowart, *Don DeLillo. The Physics of Language*, University of Georgia Press, Athens 2002, p. 9.

⁹⁵ D. DeLillo, *Libra*, cit., p. 378

In questi termini, secondo Philip Nel, opera anche l'uso del montaggio caratteristico della costruzione narrativa di *Underworld*: come un connettore tra le varie parti del romanzo, una possibile messa in scena della stessa struttura compositiva del libro, e allo stesso tempo come strumento che permette di giustapporre storie e controstorie, che si moltiplicano, mettono in discussione e sovvertono l'ordine narrativo, spingendosi oltre il livello superficiale degli eventi. La sequenzialità vacilla, il senso viene riformulato: il *Cold War Order* nostalgicamente rimpianto da Klara Sax,

sembra ricompensato dalla struttura intricata del libro. È per questo che, mentre l'uso del montaggio in *Underworld* ha l'effetto di aprire a giustapposizioni potenzialmente sovversive che offrono la possibilità di rovesciare le narrazioni storiche del periodo, le interconnessioni prodotte da questi montaggi allo stesso tempo rendono il romanzo maggiormente intrecciato e regolamentato, capace di contenere da un punto di vista strutturale qualunque storia alternativa⁹⁶.

È proprio in questo circolo di connessioni che LeClair ha individuato il tratto morfologico principale dei romanzi di DeLillo e il suo elemento ordinatore. Trame, connessioni e collegamenti più o meno misteriosi, a cui la narrativa postmoderna ha fatto ampiamente ricorso per raccontare un mondo sempre più frammentato e secolarizzato, affiorano in *Underworld* nelle forme più svariate: «Complotti, forze occulte, disegni segreti, connessioni invisibili, fobie numerologiche, culti esoterici e in generale tutto ciò che rientra nell'ambito della *dietrologia*» costituisce l'asse portante di «un mondo insidiosamente duplice e allusivo»⁹⁷. Non è un caso che il personaggio più ossessionato da questo sistema di collegamenti nascosti sia proprio Nick Shay, che spiega la scomparsa del padre con la sua morte violenta, è ossessionato dalla ricorrenza del numero tredici e va in cerca di una parola misteriosa, una parola di una sola sillaba e dalla potenza chiarificatrice di cui ha letto nel trattato di un anonimo mistico del Trecento, e che naturalmente non troverà mai. Una parola che lo fa pensare a un Dio che si può conoscere solo per sottrazione:

A long time ago [...] I read a book called *The Cloud of Unknowing*. [...] And I've forgotten most of the book over the years. But I know that it made me think of God as a force that withholds himself from us because this is the root of his power⁹⁸.

⁹⁶ Ph. Nel, "A Small Incisive Shock", cit., pp. 735-736.

⁹⁷ F. Bertoni, *Incanto e disincanto del mondo*, cit., p. 126.

⁹⁸ D. DeLillo, *Underworld*, cit., p. 295.

L'immaginazione paranoica⁹⁹ che attraversa il romanzo si combina in qualche modo con il senso del sacro, del misterico, di quell'afflato religioso che affiora ripetutamente dalla scrittura di DeLillo. Un elemento che rimanda a un immaginario romanzesco¹⁰⁰ e in particolare alla costante fondamentale del *romance*, la *quête*, la ricerca di un compimento che può darsi solo attraverso il ritrovamento di qualcosa che è andato perduto o è stato sottratto, indirizzando la narrazione «verso un senso che sarebbe la fine di quel movimento»¹⁰¹.

5. Rifiuti nelle storie

Vi è un ultimo aspetto, abbondantemente discusso dalla critica e ricorrente nell'opera di DeLillo, su cui vale la pena soffermarsi, inquadrandolo all'interno del discorso sul *plot* come elemento formale che veicola la tensione tra *cosmos* e *caos*, ordine e sovrabbondanza, tra la ricerca di senso e la sua messa in discussione: i rifiuti. Soprattutto nella sua accezione inglese, *waste* è una parola che «racchiude in sé molti significati», al centro di un «multiforme discorso» che va «dalla spazzatura ai marginali umani, dal degrado urbano all'impoverimento e alla progressiva distruzione dell'ambiente naturale»¹⁰², e oggetto di un ampio dibattito, in particolare all'interno degli *Environmental Studies* americani.

In *Underworld* i rifiuti fanno la propria comparsa fin dal prologo, riversandosi sotto forma di pezzi di carta, fazzoletti, incarti di panini, buste di fiammiferi, una pioggia di oggetti che cade incessantemente su Pafko, difensore dei Dodgers, e naturalmente anche su J. Edgar Hoover, terrorizzato dai batteri e dal contatto con i residui di panino che Jackie Gleason sputacchia tossendo, e toccato sulla spalla dal foglio di una rivista lanciato dagli spalti. Si tratta

⁹⁹ Per una sintesi del tema, ampissimo, della cospirazione e del complotto come tratti costitutivi dell'immaginario postmoderno, si vedano Christopher Hitchens, *On the Imagination of Conspiracy*, in Id., *For the Sake of Argument: Essays and Minority Reports*, Verso, Londra 1993, pp. 12-24, e D. Kadir, *La cospirazione della cultura e la cultura della cospirazione*, in Simona Micali (a cura di), *Cospirazioni, Trame. Quaderni di Synapsis II*, Le Monnier, Firenze 2002, pp. 21-32. Per il caso specifico di DeLillo, si rimanda all'importante saggio di Peter Knight, "Everything is Connected": *Underworld's Secret History of Paranoia*, in «Modern Fiction Studies», vol. 45, n. 3, autunno 1999, pp. 811-836. Anche Ercolino individua nell'immaginazione paranoica uno dei tratti distintivi del romanzo massimalista. Cfr. Id., *Il romanzo massimalista*, cit., pp. 175-187. DeLillo stesso si esprime esplicitamente sulla relazione tra *plot* e *complot* (evidenziata, come si è visto, da Brooks) in un'intervista rilasciata nel 1988. A proposito di *Libra*, afferma: «Alcune persone preferiscono credere nella cospirazione perché le azioni casuali li mettono in ansia. Credere nella cospirazione è quasi confortevole perché, in un certo senso, una cospirazione è una storia che ci raccontiamo gli uni gli altri per scongiurare il terrore degli eventi caotici e casuali. La cospirazione offre coerenza». William Goldstein, *PW Interviews: Don DeLillo* (1988), in Th. DePietro (a cura di), *Conversations with Don DeLillo*, cit., p. 51.

¹⁰⁰ Cfr. F. Bertoni, *Incanto e disincanto del mondo*, cit.

¹⁰¹ P. Brooks, *Trame*, cit., p. 61.

¹⁰² Cinzia Scarpino, *U.S. Waste. Rifiuti e sprechi d'America. Una storia dal basso*, il Saggiatore, Roma 2011, p. 12. Sul tema dei rifiuti trattato in questo paragrafo (e nel paragrafo 10 di questo capitolo) si rimanda anche a Simone Carati, *Storie di rifiuti, rifiuti nelle storie: due prospettive sullo scarto*, in «Altre Modernità», 01/2020, pp. 116-129.

di una riproduzione del *Trionfo della morte*, il quadro di Bruegel il vecchio raffigurante un paesaggio intriso di morte e distruzione, che l'inventiva di Don DeLillo associa a un possibile scenario scatenato dalla guerra nucleare:

It is a color reproduction of a painting crowded with medieval figures who are dying or dead – a landscape of visionary havoc and ruin [...]. It covers the page completely and must surely dominate the magazine. Across the red-brown earth, skeleton armies on the march. Men impaled on lances, hung from gibbets, drawn on spoked wheels fixed to the tops of bar trees, bodies open to the crows. Legions of the dead forming up behind shields made of coffin lids. Death himself astride a slat-ribbed hack, he is peaked for blood [...]. A background of ash skies and burning ships¹⁰³.

La scrittura intersemiotica¹⁰⁴ di DeLillo attinge alla cultura visuale per creare il primo di una moltitudine di collegamenti, il cui catalizzatore è proprio l'uomo delle trame nascoste e delle macchinazioni oscure, attraverso cui viene istituita la connessione tra armi e rifiuti, uno dei fili rossi che si dipanano nel romanzo seguendo un flusso sotterraneo, che suggerisce a DeLillo il titolo del romanzo:

Penso che tutti questi “under” scaturiscano originariamente dalla mia sensibilità per il significato materiale della parola così come viene applicato alla sepoltura dei rifiuti nucleari. È qui che mi sono imbattuto per la prima volta nell'idea di chiamare il libro *Underworld*. [...] [Vi è] anche l'altro tipo di underworld, la storia sotterranea della guerra fredda, una storia curiosa di rifiuti che forma una corrente sotterranea in questo libro, rifiuti e armi, ed emerge verso la fine¹⁰⁵.

I rifiuti costituiscono dunque un vero e proprio *Leitmotiv* del romanzo, e vengono costantemente chiamati in causa, spesso in relazione alla vita di Nick: non solo Klara Sax, la sua vecchia amante, è un'artista che lavora con gli scarti, dipingendo vecchi B-52 dismessi, ma Nick stesso lavora per una ditta che si occupa dello smaltimento dei rifiuti, e in particolare di rifiuti tossici. Non è un caso allora che il personaggio - narratore di DeLillo faccia leva proprio sul duplice valore semantico della parola *waste* (nel senso di “rifiuto” e di “uccidere”, “fare fuori”) per costruire la narrazione attraverso cui spiega la scomparsa del padre:

¹⁰³ D. DeLillo, *Underworld*, cit., p. 41.

¹⁰⁴ Cfr. K. Echlin, *Baseball and the Cold War*, cit., p. 147.

¹⁰⁵ Ivi, p. 146.

The more hazardous the waste, the deeper we tried to sink it. The word plutonium comes from Pluto, god of the dead and ruler of the underworld. They took him out to the marshes and wasted him as we say today, or used to say until it got changed to something else¹⁰⁶.

Se il tema è ciò che «introduce continuità nel discontinuo», che «non serve a suddividere ma a unire»¹⁰⁷, a maggior ragione in un romanzo in cui tutto è collegato il tema dei rifiuti diventa il principale connettore tra la vicenda personale di Nick e gli eventi collettivi della storia occidentale del secondo Novecento. È un aspetto che si presta a molte letture allegoriche, «un po' come la balena di Moby Dick»¹⁰⁸, non ultima quella che ne sottolinea il carattere di sovrabbondanza, molteplicità, impossibilità di riduzione a una sequenza ordinata. I rifiuti, in qualche modo, assumono sul piano simbolico la funzione che ha il *plot* su quello compositivo: creano connessioni, rimandi tra le varie parti e tra le storie di diversi personaggi, legano le vicende del racconto e, allo stesso tempo, costituiscono il segno più clamoroso della messa in discussione della funzione ordinatrice della trama. Un episodio esemplare in questo senso è quello in cui Brian, il collega di Nick, si trova davanti alla piramide dei rifiuti di Staten Island, sovrastato dalla sua enormità, da una sovrabbondanza che testimonia la riottosità dello scarto a trovare la propria collocazione:

Three thousand acres of mountained garbage, contoured and road-graded, with bulldozers pushing waves of refuse onto the active face. Brian felt invigorated, looking at this scene [...]. He imagined he was watching the construction of the Great Pyramid at Giza – only this was twenty-five times bigger, with tunker trucks spryng perfumed water on the approach roads. He found the sight inspiring. All this ingenuity and labor, this delicate effort to fit maximum waste into diminishing space¹⁰⁹.

E altamente sintomatico che, proprio mentre descrive la sovrabbondanza incontenibile dei rifiuti, che nonostante gli sforzi fatti per comprimerli in uno spazio sempre minore continuano ad accumularsi, DeLillo descriva un paesaggio fatto di ponti, chiatte, rimorchi e sistemi di collegamento, come se volesse condensare in questo episodio l'immagine del modo in cui il *plot* opera in *Underworld*. Così, Brian si trova ad attraversare tunnel con «sets of directions with a number of choices for each»¹¹⁰, ad osservare «all the great works of transport, trade and linkage [...] directed in the end to this culminating structure»¹¹¹. Peter Knight ha

¹⁰⁶ D. DeLillo, *Underworld*, cit., p. 106.

¹⁰⁷ D. Giglioli, *Tema*, cit., p. 57.

¹⁰⁸ M. Fusillo, *Feticci*, cit., p. 176.

¹⁰⁹ D. DeLillo, *Underworld*, cit., p. 184.

¹¹⁰ D. DeLillo, *Underworld*, cit., p. 183.

¹¹¹ Ivi, p. 184.

sintetizzato in modo efficace l'effetto prodotto dal sistema di ambiguità, dal gioco di rimandi e di connessioni orchestrato da DeLillo. In *Underworld*,

ci sono sottili sincronismi [...]. Ci sono bizzarre ripetizioni e coincidenze allusive [...]. Nonostante la forma tentacolare del romanzo, c'è un'inquietante economia di personaggi, unita a un intreccio di molte vite diverse [...]. Ma soprattutto, in una serie di sviluppi virtuosistici, c'è un filo rosso di coincidenze e convergenze inquietanti [...]. Prese singolarmente, molte di queste connessioni forse non sono altro che l'abituale concentrazione tematica di un romanzo ben fatto [...], ma prese insieme costituiscono una prolungata dimostrazione dell'ipotesi – a volte persino della fede – che tutto sia collegato¹¹².

Il *plot* di *Underworld* si sviluppa dunque tra i poli opposti di esattezza e molteplicità, così complessi da conciliare, come era stato costretto a constatare il Calvino delle *Lezioni americane*. Proprio per questo, come ha notato Daniel Aaron, il narratore assume le sembianze del detective, di colui che va alla caccia degli indizi e cerca di ricomporli in una storia, rielaborando una serie di eventi confusi in una narrazione dotata di una forte coesione interna:

Il detective DeLillo passa al vaglio gli indizi, cerca di dare un senso al balbettio. Il “plot” nei suoi romanzi è l'imposizione di un disegno. Le trame, come la matematica, hanno un senso. L'impulso dello scrittore di fiction a “ristrutturare la realtà” diventa più urgente quanto più il mondo è o sembra essere caotico. I suoi strumenti sono le parole; le usa per riordinare il disordine e “per conoscere se stesso attraverso il linguaggio.” Le parole sono sesami aperti a casi segreti¹¹³.

Magari ricorrendo a qualche forzatura, dunque, gli scrittori cercano ancora di imprimere un ordine a un mondo che, sulla soglia del nuovo millennio, avvertono come sempre più disarticolato e sfuggente, e per farlo non hanno altro che le parole e la fiducia nel loro potere plasmante. Ma è ancora possibile dare un senso al mondo intrecciando storie? Oppure ha ragione Nicholas Branch, quando si trova a constatare l'impossibilità di trasformare un accumulo vertiginoso di appunti «into a coherent history»¹¹⁴? Forse vale la pena aprire un altro libro, e non interrompere la ricerca.

¹¹² P. Knight, “*Everything Is Connected*”, cit., pp. 828-829.

¹¹³ Daniel Aaron, *How to Read Don DeLillo*, in Frank Lentricchia (a cura di), *Introducing Don DeLillo*, Duke University Press, Durham and London 1991, p. 80.

¹¹⁴ D. DeLillo, *Libra*, cit., p. 301.

6. «I was wrong»

Sono le tre del mattino quando Zuckerman scende dal letto per mettersi a scrivere, la testa «vibrant with the static of unelaborated thought»:

I wound up working there until six [...]. Only after I had built to the emotional peroration culminating in the word “astonishing” was I at last sufficiently unastonished by the force of my feelings to be able to put together a couple of hours of sleep – or something resembling sleep, for, even half out of it, I was a biography in perpetual motion, memory to the marrow of my bones¹¹⁵.

Non è un caso che il testo che ha scritto sia il discorso che non ha mai tenuto alla quarantacinquesima riunione degli ex allievi del liceo, un discorso che ruota intorno a un «ocean of details», a «the immensity of the detail, the force of the detail, the weight of the detail – the rich endlessness of detail surrounding you in your young life»¹¹⁶. È proprio la forza dei dettagli, infatti, che Zuckerman si proporrà di inseguire per tutto il romanzo, nel tentativo di dare una risposta alla più sfuggente ed enigmatica delle domande: che cos'è un uomo? O ancora, con le sue parole, «why are things the way they are?»¹¹⁷.

L'uomo in questione naturalmente è Seymour Levov, detto lo Svedese, presentato in apertura di romanzo come una «insentient Viking mask»; un personaggio immutabile nella sua straordinarietà, idolo indiscusso, uomo bellissimo e atleta di successo, talmente eccezionale da non lasciare spazio a nessuna possibilità narrativa, a nessun discorso che non sia esclusivamente celebrativo, a nessuna violazione della norma capace di innescare il racconto. Eppure, ritroviamo Zuckerman in preda a un affastellarsi di pensieri notturni che gli impediscono di addormentarsi, e che lo costringono a scrivere, a cercare di dare una forma all'accumularsi caotico dei pensieri, rielaborando le storie che brulicano incessantemente nella sua testa. Una necessità analoga, peraltro, a quella che sperimenterà lo stesso Zuckerman in *The Human Stain*, quando si troverà a raccontare la vicenda di Coleman Silk, a tentare di dare forma, raccontando, a un'altra misteriosa esperienza. Non è un caso, d'altro canto, che la condizione in cui il narratore raffigura se stesso sia imparentata con l'immagine che, lo abbiamo visto, usa Brooks per definire un dato ormai inoppugnabile: viviamo circondati dalle storie.

La storia che insegue Zuckerman in *American Pastoral* è quella in cui si imbatte parlando con Jerry, fratello di Seymour e amico di infanzia dello scrittore, proprio alla riunione degli ex

¹¹⁵ Ph. Roth, *American Pastoral* (1997), Vintage, London 2005, p. 45.

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ *Ivi*, p. 70.

allievi del liceo. Ma a questa altezza del romanzo, il narratore finzionale creato da Roth ha già ascoltato un'altra storia, un altro racconto. O meglio un non racconto, dal momento che la parte più interessante dell'incontro con lo Svedese – e che costituirà poi la spina dorsale del romanzo - è proprio quello che non viene detto, che non prende la forma di un discorso. D'altra parte, «il vocabolario di un autore è fatto di scelte, *ma anche* di rimozioni: delle parole che predilige, *ma anche* delle parole che non usa mai, che respinge o censura o subisce»¹¹⁸. È infatti quella del mondo non narrato la presenza più ingombrante, ma allo stesso tempo enigmatica e opaca come la figura dello Svedese, il terzo scomodo seduto tra Zuckerman e il suo interlocutore da Vincent, il ristorante italiano in cui lo scrittore e Levov si incontrano a New York. Nathan Zuckerman è arrivato con enormi aspettative, dopo avere ricevuto un biglietto di Seymour ed avere elaborato congetture sul perché quella figura mitica, quel «magical name in our Newark neighborhood»¹¹⁹ abbia deciso di incontrarlo. Riferendosi in modo vago alle sofferenze del padre «because of the shocks that befelled his loved ones»¹²⁰, lo Svedese sembra avere qualcosa da affidare a Zuckerman, una storia a cui dare voce. A spingere lo scrittore ad accettare la sfida non è solo il fascino indiscutibile che esercita il personaggio, un vero e proprio dio della sua infanzia, ma anche un elemento misterioso, che si nasconde più in profondità:

What did he do for subjectivity? What *was* the Swede's subjectivity? There had to be a substratum, but its composition was unimaginable. [...]

What, if anything, have ever threatened to destabilize the Swede's trajectory? No one gets through unmarked by brooding, grief, confusion, and loss. Even those who had it all as kids sooner or later get the average share of misery, if not sometimes more. There had to have been consciousness and there had to have been blight. Yet I could not picture the form taken by either, could not desimplify him even now: in the residuum of adolescent imagination I was still convinced that for the Swede it had to have been pain-free all the way¹²¹.

Ma, a fare da contraltare alle sue supposizioni, vi è l'anticipazione della loro fallacia: «I was wrong»¹²² è una frase che ricorre più volte nel testo, quasi a scandirlo episodicamente, al punto che, come è stato giustamente sottolineato, «potrebbe essere il sottotitolo del romanzo»¹²³. Nella storia dello Svedese apparentemente non c'è nulla; ciò che ha da raccontare si riduce a un elenco di luoghi comuni, a un campionario di banalità. Una superficie, nota ancora Zuckerman, coesa e senza faglie:

¹¹⁸ M. Lavagetto, *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura* (1992), Einaudi, Torino 2002, p. IX.

¹¹⁹ Ph. Roth, *American Pastoral*, cit., p. 3.

¹²⁰ Ivi, p. 18.

¹²¹ Ivi, p. 20.

¹²² Ivi, p. 21

¹²³ Carlo Tirinanzi De Medici, *Il vero e il convenzionale*, Utet, Torino 2002, p. 50.

I kept waiting for him to lay bare something more than this pointed unobjectionableness, but all that rose to the surface was more surface. What he has instead of a being, I thought, is blandness – the guy’s radiant with it. He has devised for himself an incognito, and the incognito has become him¹²⁴.

In altre parole, il racconto dello Svedese, sulla sua famiglia e i successi dei suoi tre figli, sulla sua esistenza senza incrinature, perfettamente integrata nel contesto in cui vive, per Zuckerman (e per il lettore dietro di lui) non possiede nulla della fascinazione del luogo archetipico in cui si raccoglie chi attende l’incanto di una storia, dell’ombra «in cui si tenevano i primi spettatori, stretti intorno al fuoco della narrazione, evocato da Forster e da Benjamin, ma [...] anche quella del lettore, in agguato sui margini del libro, dello spazio meraviglioso che si dischiude davanti a lui e da cui pullulano immagini folgoranti e vertiginose»¹²⁵. Non sembra esserci davvero nulla dietro a questo campione di piattezza, a questa presenza statica e priva di crepe. Ma, come si è visto, Zuckerman sbaglia; si era sbagliato prima di pranzare con lo Svedese da Vincent e si sbaglia, ancora più clamorosamente, dopo il loro incontro:

I was wrong. Never more mistaken about anyone in my life¹²⁶.

D’altra parte, forse c’è qualcosa di costitutivamente fallace nell’atto stesso di scrivere, nel tentativo affannoso di misurarsi con il mondo a cui il narratore cerca di imprimere una forma. L’errore è sempre in agguato, un rischio inevitabile della professione:

Writing turns you into somebody who’s always wrong. The illusion that you might make it right someday is the perversity that draws you on¹²⁷.

Zuckerman, insomma, lo ripete in tutti i modi, quasi a mettere il lettore in guardia: non fidatevi. Non credete a quanto ho detto finora, all’immagine incrollabile dello Svedese, a questo libro stesso, dalla forma compiuta, organizzato seguendo i moduli ternari di una struttura simmetrica, che dà l’illusione di poter contenere un *plot* magmatico, una trama dal percorso tortuoso e imprevedibile, come si è visto anche nel caso di *Underworld*. D’altro canto, Zuckerman sa bene che forse il compito dello scrittore, o addirittura il suo imperativo morale,

¹²⁴ Ph. Roth, *American Pastoral*, cit., p. 23.

¹²⁵ M. Lavagetto, *La cicatrice di Montaigne*, cit., p. 30.

¹²⁶ Ph. Roth, *American Pastoral*, cit., p. 39.

¹²⁷ Ivi, p. 63.

non è quello di replicare i fatti così come sono: perché certi eventi, come dice Coleman Silk a Nathan, se riportati nella loro immediata oggettività rischiano di apparire clamorosamente menzogneri. «If he wrote the story in all of its absurdity», osserva l'alter ego di Roth, «altering nothing, nobody would believe it, nobody would take it seriously, people would say it is a ludicrous lie». Per questo sono necessarie l'inventiva e la perizia di un «professional writer»: «I had to write something for him», afferma Zuckerman, «he all but ordered to me»¹²⁸.

Zuckerman, tuttavia, che come narratore, almeno nella prima parte di *American Pastoral*, sembra sbagliare sistematicamente, ricopre anche il ruolo di narratario, di destinatario delle storie altrui. Tornando al punto in cui l'avevamo lasciato, infatti, immerso in un turbine inarrestabile di pensieri, scopriamo che il suo turbamento deriva principalmente dalla confessione che gli ha fatto Jerry Levov durante la riunione degli ex-allievi: suo fratello Seymour non solo è morto, proprio poco tempo dopo che Zuckerman lo aveva incontrato, ma non ha avuto affatto la vita che lo scrittore aveva immaginato. La sua esistenza olimpica, gli rivela Jerry, è stata sconvolta molto tempo prima da una bomba:

“What bomb?”

“Little Merry’s darling bomb”. [...]

“Meredith Levov. Seymour’s daughter. The ‘Rimrock Bomber’ was Seymour’s daughter. The high school kid who blew up the post office and killed the doctor. The kid who stopped the war in Vietnam by blowing up somebody out mailing a letter at five A.M. A doctor on his way to the hospital. Charming child”¹²⁹.

È la storia raccontatagli da Jerry che fa suscitare in Zuckerman gli interrogativi a cui cercherà una risposta inseguendo la vita misteriosa dello Svedese. Per farlo ricorre all'arma più potente di cui dispone, incurante della sua potenziale fallacia: si mette a scrivere, nel tentativo di vestire i panni dell'uomo che lo ossessiona:

After I'd already written about his brother – which is what I would do in the months to come: think about the Swede for six, eight, sometimes ten hours at a stretch, exchange my solitude for his, inhabit this person least like myself, disappear into him, day and night try to take the measure of a person of apparent blankness and innocence and simplicity, chart his collapse, make of him, as time wore on, the most important figure of my life – just before I set about to alter names and disguise the most glaring marks of identification, I had the amateur impulse to send Jerry a copy of the manuscript to ask what he thought¹³⁰.

¹²⁸ Ph. Roth, *The Human Stain* (2000), Vintage, London 2016, p. 11.

¹²⁹ Ph. Roth, *American Pastoral*, cit., p. 68.

¹³⁰ Ivi, p. 74.

Zuckerman fornisce al lettore un assaggio di quello che verrà raccontato nelle pagine successive. Nella seconda e terza parte del libro, infatti, lo scrittore scivolerà nell'interiorità dello Svedese stesso, inabissandosi sempre più a fondo nella sua vita: l'alter ego di Roth si fa da parte, e vi sono passaggi in cui la focalizzazione si restringe a tal punto che alcune parti del testo vengono affidate a una sorta di monologo interiore del protagonista¹³¹. Raccontare, nei termini in cui Roth pone la questione attraverso la propria controfigura fittizia, è un problema gnoseologico, conoscitivo: una sfida che, qualche anno più tardi, quando cercherà di ricomporre in una trama i molteplici fili della vita di Coleman, lo porterà a rituffarsi nella vita da cui si era illuso di potersi mettere definitivamente al riparo:

And made his disguise my subject. And made the proper presentation of his secret my problem to solve. That was how I ceased being able to live apart from the turbulence and intensity that I had fled¹³².

In *American Pastoral*, poi, Nathan sembra voler fare uso della sua abilità di scrittore per colmare un paradosso: non si limita a mappare l'esistenza dello Svedese, ma vuole esplorare l'interiorità di un personaggio, conoscere in profondità il mondo di qualcuno che per tutta la vita sembra essersi condannato all'incapacità di conoscere alcunché. È un problema, in ultima istanza, di carattere cognitivo, come sottolinea Jerry in un'ipotetica conversazione che, immagina Zuckerman, avviene dopo che gli ha fatto leggere il manoscritto della sua storia:

The wife was nothing like this, the kid was nothing like this – got even my father wrong. I won't talk what you do with me. But missing my father, man, that's missing the side of a barn [...]. No, nothing bears the slightest resemblance to... here, for instance, giving my brother a mind, awareness. This guy responds with consciousness to his loss. But my brother is a guy who had cognitive *problems* - this is nowhere *like* the mind he had. This is the mind he *didn't* have. Christ, you even give him a mistress. Perfectly misjudged, Zuck. Absolutely off. How could a big man like you fuck up like this¹³³?

Date tali premesse, si può ipotizzare che la sostanziale scomparsa di Zuckerman come narratore nella seconda e terza parte del romanzo sia legata alla necessità, ineludibile per lo scrittore, di cambiare prospettiva per poter raccontare la storia dello Svedese. Il suo punto di vista, parziale e adulatorio, presentato in apertura di romanzo, costituisce una forte limitazione

¹³¹ Cfr., per esempio, l'episodio in cui lo Svedese racconta la propria esperienza nei marines: «The marines. Being a marine. Boot camp. Knocked *us* around every which way, called *us* all kind of names, physically and mentally murdered *us* for three months, and it was the best experience *I* had in *my* life». Ivi, p. 210, corsivi miei.

¹³² Ph. Roth, *The Human Stain*, cit., p. 45.

¹³³ Ivi, p. 75.

alla possibilità di arrivare al cuore della vicenda, alla vita di Levov, e rende necessaria l'adozione di una strategia diversa. In termini genetiani, anche se la voce, fatta eccezione per alcuni casi, rimane sostanzialmente quella dello scrittore fittizio creato da Roth, il modo della narrazione cambia in maniera sostanziale.

Il movimento di Zuckerman, a ben vedere, è dunque duplice; se da un lato, come si è visto, cerca di immergersi nella vita dello Svedese, di scambiare la propria esistenza con quella del suo personaggio, dall'altra, con una mossa opposta e complementare, prende le distanze da se stesso. Infatti, dal momento che «la distanza tra racconto e storia è minima quando massima è la quantità di informazione trasmessa e minima è la presenza dell'informatore»¹³⁴, Zuckerman non ha altra soluzione che eclissarsi come personaggio e lasciare nel testo solo la traccia della sua voce. Il narratore, in altre parole, affronta un problema di «*regolazione dell'informazione narrativa*»¹³⁵: per raccontare Levov deve cambiare sguardo, o quantomeno le lenti attraverso cui cerca di inquadrarlo. Annullare completamente l'istanza narrante è infatti impossibile: come ha sottolineato ancora Genette, «nessun racconto [...] può “mostrare” o “imitare” la storia che narra. Può solo raccontarla in modo particolareggiato, preciso, “vivo”, e dare così una maggiore o minore *impressione di mimesi*», dal momento che «la narrazione [...] è un fatto di linguaggio, e il linguaggio significa senza imitare»¹³⁶.

Ma si può avanzare anche una seconda ipotesi, che non invalida la prima. Se Zuckerman non centra il bersaglio, se sbaglia sistematicamente, forse è proprio perché il *plot*, mentre dovrebbe andare in cerca di un perché, non è in grado di determinare alcuna causa. Ciò che il lettore insegue lungo la trama, la spiegazione degli eventi, è destinata a rimanere inevasa. Forse l'unico significato possibile, infatti, è proprio l'assenza di significato; come afferma Jerry, la sostanza che ha avvelenato la vita dello Svedese è sconosciuta:

Somebody tell me what caused it [...]. What is the poison that caused it, that caused this poor guy to be placed outside his life for the rest of his life? He kept peering in from outside at his own life. The struggle of his life was to bury this thing. But could he? How? How could a big, sweet, agreeable putz like my brother be expected to deal with this bomb? One day life started laughing at him and it never let up¹³⁷.

Insomma, ogni tentativo di spiegazione è destinato allo scacco. Non è dato sapere perché questo personaggio affabile, generoso, moderato e bendisposto verso l'esistenza sia stato

¹³⁴ Fabio Vittorini, *Fabula e intreccio*, La Nuova Italia, Firenze 1998, p. 56.

¹³⁵ G. Genette, *Figure III*, cit., p. 209.

¹³⁶ Ivi, pp. 210-211.

¹³⁷ Ph. Roth, *American Pastoral*, cit., pp. 73-74.

dolorosamente sbalzato fuori dalla sua stessa vita e irriso dal destino. Zuckerman non riesce a mettere a fuoco questo enigma sfuggente, gli indizi di cui dispone non sono sufficienti per elaborare una trama dotata di significato. «I was working with traces», dice Nathan, ma nonostante questo, nonostante «these efforts and more to uncover what I could about the Swede and his world, I would have been willing to admit that my Swede was not the primary Swede»¹³⁸.

D'altra parte, attraverso quella congerie di errori valutativi e fraintendimenti che è il suo romanzo, Roth sembra mettere in guardia il lettore dalla possibilità per il racconto di costituire uno strumento di senso, o almeno sembra suggerirgli di armarsi di un po' di sano scetticismo riguardo alla possibilità di assegnare a qualcuno, anche se si tratta di un personaggio fittizio, un'identità attraverso la narrazione. Forse lo stesso Zuckerman sperimenta che, come sostiene Vice, la letteratura ci insegna addirittura qualcosa di opposto rispetto a quanto sostengono molti teorici dell'identità narrativa: «la lezione che impariamo [...] è che il sé e la vita non sono narrativi»¹³⁹. E sono proprio i dettagli con cui l'alter ego di Roth si misura a più riprese, «that blizzard of details that constitute the confusion of a human biography», a ricordargli che «our understanding of people must always be at best slightly wrong»¹⁴⁰. Come Nick Shay, durante il colloquio con la dottoressa Lindblad, si era mostrato diffidente verso la possibilità di conferire un significato alla propria storia disarticolata, così Zuckerman manca il bersaglio principalmente per una ragione: perché la storia che cerca di raccontare è *in sé* destinata all'impossibilità di una spiegazione definitiva:

Well, who knows? Who *can* know? When it comes to illuminating someone with the Swede's opacity, to understanding those regular guys everybody likes and go about more or less incognito, it's up for grabs, it seems to me, as to whose guess is more rigorous than whose¹⁴¹.

Sembra che il romanzo sia in grado di raccontare solo un cumulo di assurdità: e «as what doesn't?» si chiede Zuckerman. È proprio lui che, ammaliato dal suo mito di infanzia, ha commesso, appunto, un errore dopo l'altro. Essere scrittori di professione non basta:

This was what he had summoned to talk about – had wanted me to help him *write* about. And I missed it – I, whose vanity is that he is never naïve, was more naïve by far than the guy I was talking to. Sitting there at

¹³⁸ Ivi, p. 76.

¹³⁹ S. Vice, *Literature and the Narrative Self*, cit., p. 101.

¹⁴⁰ Ph. Roth, *The Human Stain*, cit., p. 22.

¹⁴¹ Ph. Roth, *American Pastoral*, cit., p. 77.

Vincent's getting the shallowest bead I could on the Swede when the story he had to tell me was this one, the revelation of the interior life that was unknown and unknowable, the story that is tragic and awful and impossible to ignore, the ultimate reunion story, and I missed it entirely. [...]

I had that wrong too¹⁴².

7. Racconti senza logica

Ma non per questo, o forse proprio a causa del suo fallimento, Zuckerman rinuncia a scrivere, a raccontare la storia che in un primo momento aveva completamente mancato. Ci troviamo, come nel caso di DeLillo, in presenza di una tensione duplice: Zuckerman, dopo aver preso consapevolezza dell'impossibilità di raccontare la vita dello Svedese senza commettere enormi errori di valutazione, si fa da parte, rimanendo, si è visto, come voce narrante, come presenza dietro le quinte. È come se lo scrittore non riuscisse a resistere al richiamo della narrazione, all'esigenza atavica del racconto, che è in primo luogo l'esercizio di una facoltà immaginativa. Come ha scritto Masiero, infatti, «scrivere dipende in modo cruciale dal creare immagini e trame cercando di spiegare il come e il perché delle cose con l'immaginazione»¹⁴³. Alcuni racconti, lo dicevamo, sono in grado di innescare un coinvolgimento radicale, di imporsi con un'urgenza tale da eludere le difese più collaudate. Se ne accorge a proprie spese lo stesso Zuckerman, che in *The Human Stain* rimane ammaliato dalla vicenda di Coleman al punto di dimenticarsi della propria incontinenza:

I'd been so engaged by Coleman and his story that I'd failed to monitor myself. All the while I was there, drinking a beer, dancing with him, attending to the clarity – the predictable rationality and descriptive clarity – with which he worked to make less unsettling to himself this turn that life had taken, I hadn't gone off to check myself, as ordinarily I do during my waking hours, and so, what from time to time now happens to me happened that night¹⁴⁴.

Alcune storie, in sostanza, vanificano le difese, si fanno beffe degli equilibri, spazzano via «all the comforting delusions about the serenity achieved through enlightened resignation», hanno lo straordinario potere di trascinare chi le ascolta nel cuore dell'esperienza: «The entanglement with life»¹⁴⁵.

Forse è principalmente per questo motivo che *American Pastoral* è un romanzo che testimonia «il sottile, ma incontrovertibile slittamento di possibilità esistenziali in necessità

¹⁴² Ivi, p. 80.

¹⁴³ P. Masiero, *Philip Roth and the Zuckerman Books*, cit., p. 144.

¹⁴⁴ Ph. Roth, *The Human Stain*, cit., p. 36.

¹⁴⁵ Ivi, pp. 37, 44.

narrative», e nel farlo trascina «il lettore così vicino al processo creativo»¹⁴⁶. Ma nonostante questo, la necessità narrativa di cui Zuckerman avverte il richiamo irresistibile non diventa uno strumento di spiegazione universalmente affidabile. Il processo di significazione elaborato attraverso la creazione di una trama rimane confinato all'interno dell'orizzonte narrativo e testuale, e in particolare nel mondo di Zuckerman: «The man within the man was scarcely perceptible to me. I could not make sense of him. I couldn't imagine him at all»¹⁴⁷. Come rileva ancora Masiero:

La costruzione parallela accentua l'interdipendenza di costruzione di senso e immaginazione [*making sense and imagining*] nel mondo di Zuckerman – eppure, il costruire un senso porta Nathan lontano dall'oggetto del suo atto di comprensione¹⁴⁸.

La via dell'immaginazione, della creazione dell'intreccio come sistema di spiegazione della realtà deve inevitabilmente lasciare fuori qualcosa. È proprio questo il quesito da cui parte Bruner, quando si interroga sulle possibilità per il paradigma narrativo di costituire uno strumento di spiegazione del mondo: «Che cosa in realtà si guadagna – si chiede - e che cosa va perduto quando si dà un senso al mondo raccontando storie su di esso, usando il modo narrativo per interpretare la realtà?»¹⁴⁹. Il *plot*, in *American Pastoral* come in *Underworld*, sembra intercettare proprio questo interrogativo; si colloca nello spazio intermedio tra una tensione inglobante, comprensiva, e una dispersiva, lacerante, sintomo dell'impossibilità per la trama di divenire uno strumento di spiegazione compiuta, se non addirittura veicolo di coerenza, di quello che leggiamo. Wallace, lo vedremo, sembra portare in qualche modo questo procedimento alle estreme conseguenze.

Sono proprio i nessi causali, le concatenazioni logiche attraverso cui spiegare gli eventi che Roth sembra preoccuparsi maggiormente di mettere in discussione attraverso la stesura del suo romanzo. Il sottotesto a cui si affida per farlo è il racconto biblico della vicenda di Giobbe, di cui per certi versi lo Svedese costituisce una riproposizione nella Newark del secondo Novecento. Il parallelo è proposto da Zuckerman nel primo capitolo, quando parla di una lettura d'infanzia che lo ha incredibilmente colpito, un libro significativamente datogli proprio dallo Svedese, *The Kid from Tomkinsville*, crudele parabola di un giovane pieno di virtù e altruismo

¹⁴⁶ P. Masiero, *Philip Roth and the Zuckerman Books*, cit., pp. 150-151.

¹⁴⁷ Ph. Roth, *American Pastoral*, cit., p. 30.

¹⁴⁸ P. Masiero, *Philip Roth and the Zuckerman Books*, cit., p. 147.

¹⁴⁹ J. Bruner, *La cultura dell'educazione*, cit., p. 145.

destinato a soffrire le pene dell'inferno. Un libro che definisce, appunto, «the boy's book of Job»:

I was ten and I had never read anything like it. The cruelty of life. The injustice of it. I could not believe it. The reprehensible member of the Dodgers in Razzle Nugent, a great putcher but a drunk and a hothead, a violent bully fiercely jealous of the Kid. And yet it is not Razzle carried off "inert" on a stretcher but the best of them all, the farm orphan called the Kid, modest, serious, chaste, loyal, naive, undiscourageable, hard-working, courageous, a brilliant athlete, a beautiful, austere boy. Needless to say, I thought of the Swede and the Kid as one and wondered how the Swede could bear this book that had left me near tears and unable to sleep¹⁵⁰.

Gli interrogativi sul perché della caduta dal "Paradise Remembered" si moltiplicano nel corso del romanzo: perché Merry ha deciso di piazzare una bomba allo spaccio di Old Rimrock? Qual è la causa? Il bacio tra padre e figlia quando la bambina aveva appena undici anni? Un monaco che la spaventa a morte dandosi fuoco in televisione? Una madre in confronto alla quale non si sente adeguata? Le congiunture storiche che attraversa la famiglia Levov? O forse l'inguaribile balbuzie di Merry? Queste e molte altre sono le domande che attanagliano lo Svedese nei cinque anni che separano l'attentato di Merry dall'inizio della seconda parte. Vi è un episodio emblematico, nel quarto capitolo, in cui lo Svedese si trova alle prese con uno di quegli incontri la cui importanza è stata evidenziata da Luperini¹⁵¹, momenti che esercitano una funzione di cesura nell'impianto narrativo, che scardinano la prospettiva dello Svedese rilanciando e problematizzando la narrazione grazie all'introduzione di un conflitto. Un esempio da manuale è costituito dall'incontro con Rita Cohen, che in qualche modo costituisce una *mise en abyme* dell'andamento del *plot*. Rita, che si è presentata come la persona che sa dov'è nascosta Merry, e soprattutto si è imposta allo Svedese come intermediaria tra lui e la figlia, ricatta Seymour, chiedendogli di portare dei soldi in una stanza d'albergo per poter rivedere la figlia. Ancora una volta, a questa altezza del romanzo, il lettore può soltanto fare congetture su quello che sta succedendo: Rita è veramente in contatto con Merry, o è soltanto un'astuta delinquente, un'affabulatrice che mente in modo impeccabile? È davvero l'ambasciatrice delle richieste della figlia o è una subdola approfittatrice? Solo una cosa sembra essere certa: è lei che detiene il monopolio del discorso, e di conseguenza è lei che ha in pugno

¹⁵⁰ Ph. Roth, *American Pastoral*, cit., p. 9. È significativo anche il fatto che, come il romanzo stesso, questo sottotesto messo in gioco da Zuckerman come anticipazione della parabola dello Svedese si concluda nell'incertezza. È vero che lo Svedese muore nella prima parte di *American Pastoral*, mentre il protagonista del racconto per ragazzi letto da Zuckerman rimane «inert» nel finale; ma in entrambi i casi la conclusione presenta un vuoto, un'ellisse che non viene colmata dalla narrazione.

¹⁵¹ Cfr. Romano Luperini, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Laterza, Roma 2007, p. 312.

lo Svedese, e che lo trascina in un territorio a lui sconosciuto, di cui non conosce il linguaggio. Il problema dello Svedese è, in qualche modo, anche un problema di ordine narrativo: non sa raccontarsi la storia giusta:

There was so much emotion in him, so much uncertainty, so much inclination and counterinclination, he was bursting so with the impulse and counterimpulse that he could no longer tell which of them had drawn the line that he would not pass over. All this thinking seemed to be taking place in a foreign language, but still he knew enough not to pass over the line¹⁵².

In questo romanzo degli errori, non è solo Zuckerman a sbagliare, a mancare la storia (almeno in un primo momento), ma anche il protagonista. Il *plot*, più che uno strumento di spiegazione e significazione, sembra diventare il mezzo attraverso cui il senso viene fortemente problematizzato. Nonostante questo, come abbiamo in parte visto, Roth non rinuncia affatto alla costruzione di una trama ben fatta, allo scavo psicologico, al ricorso a tutti gli stratagemmi di quella «scienza dei godimenti»¹⁵³ che è la scrittura. Si potrebbe dire, con Barthes, che «la narratività è disconnessa, eppure la storia resta leggibile: i due bordi della faglia non sono mai stati più precisi e più fermi, mai il piacere offerto meglio al lettore»¹⁵⁴. L'unico senso possibile va allora ricercato nelle fratture, nelle mancanze. Anche in questo caso, come nell'incipit di *Underworld*, le spie linguistiche rivelano le oscillazioni e le antitesi costitutive del romanzo: «inclination and counterinclination», «impulse and counterimpulse». Pastorale e contropastorale. Lo Svedese non è in grado di costruire una trama diversa da quella che ha sempre seguito, di ricombinare le fratture in un nuovo ordine. A trionfare è Rita, narratrice scaltra e menzognera, e lui non riesce a controbattere con alcun racconto alternativo:

Faced with something he could not name, he had done everything wrong¹⁵⁵.

A questa altezza, possiamo individuare provvisoriamente alcuni punti che, nonostante le specificità dei romanzi, costituiscono dei denominatori comuni nell'organizzazione del *plot*, che si ritroveranno anche in *Infinite Jest*:

a) Il *plot* è magmatico e tende al caos e alla dispersione, a discapito di strutture narrative ordinate.

¹⁵² Ph. Roth, *American Pastoral*, cit., p. 147.

¹⁵³ R. Barthes, *Le plaisir du texte* (1973); trad. it. *Il piacere del testo*, Einaudi, Torino 1975, p. 6.

¹⁵⁴ Ivi, p. 9. In questo passaggio Barthes si riferisce alla prosa di Flaubert.

¹⁵⁵ Ph. Roth, *American Pastoral*, cit., p. 147.

b) La narrazione in quanto facoltà conoscitiva viene messa in discussione, e viene problematizzata soprattutto la sua possibilità di costituire uno strumento di spiegazione di ciò che, pur esistendo come referente soltanto nell'orizzonte narrativo (la vita dello Svedese, la quotidianità di Nick Shay), è chiamato in causa come il mondo al di fuori del racconto. Ciò che viene messo in discussione, soprattutto, è la possibilità di "raccontare un'identità", di restituire un sé in qualche modo compiuto attraverso l'azione di *emplotment*.

c) Gli scrittori non rinunciano deliberatamente all'intreccio come tentativo di spiegazione, come strumento epistemologico. L'organizzazione del *plot*, tuttavia, si inserisce in un sistema di ambiguità e fratture che costituisce la cifra caratterizzante dei testi.

Per quanto riguarda quest'ultimo punto, il modo di procedere di Roth è emblematico. Si può dire che in qualche modo il lettore è stato avvertito fin dall'inizio; la ricerca esistenziale dello Svedese e quella narrativa di Zuckerman sono destinate a scontrarsi con la più nichilista delle risposte possibili, «the worst lesson that life can teach – that it makes no sense»¹⁵⁶. Nessuna narrazione sarà più in grado di restituire all'esistenza ciò che le è stato sottratto. Come scrive Zuckerman,

when it happens the happiness is never spontaneous again. It is artificial and, even then, bought at the price of an obstinate estrangement from oneself and one's history. The nice gentle man with his mild way of dealing with conflict and contradiction, the confident ex-athlete sensible and resourceful in any struggle with an adversary who is fair, comes up against the adversary who is not fair – the evil ineradicable from human dealings – and he is finished¹⁵⁷.

Dicevamo che, dopo i primi capitoli, Zuckerman si fa progressivamente da parte, e con lui la messa in scena dell'origine stessa della narrazione. Se all'inizio, per usare ancora le parole di Stevenson, Roth fa mostra almeno in parte dei meccanismi che si nascondono sotto la superficie incantata dell'opera¹⁵⁸, nella seconda e terza parte del libro il lettore si trova proiettato all'interno della finzione a seguire un *plot* che, quasi all'improvviso, ha perso il proprio intermediario, la figura che tiene i fili della trama. Con Girard, si potrebbe dire che Zuckerman si fa mediatore del desiderio del lettore: il desiderio di conoscenza di un'esistenza che sembra in conoscibile è prima di tutto quello di Zuckerman, di colui che dice io, che si mette a scrivere per trovare un senso all'esistenza drammatica del suo mito. Scrive Girard:

¹⁵⁶ Ivi, p. 81.

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ Cfr. R.L. Stevenson, *Alcuni elementi tecnici dello stile nella letteratura*, cit., p. 1879.

Soggettivismi e oggettivismi, romanticismi e realismi, individualismi e scientismi, idealismi e positivismi sono in apparente contrapposizione, ma segretamente si accordano per dissimulare la presenza del narratore¹⁵⁹.

Roth, mettendo in scena Zuckerman, in qualche modo rivela la «verità romanzesca» della sua storia. Nella prima parte sembra infatti volere esplicitare la funzione mediatrice della narrazione, che, di per sé, non è in grado di rivelare un'identità, di farsi tutt'uno con il mondo che si prefigge di conoscere. Zuckerman può soltanto veicolare un desiderio di conoscenza e spiegazione costantemente rimandato e frustrato, senza rinunciare a evidenziare i cortocircuiti in cui il lettore, seguendo la ricerca dello scrittore, si imbatte nel corso della trama. In questo senso sembra venire confermata la funzione significante dell'intreccio su cui insistono Brooks e Ricoeur: è solo attraverso l'artificio dell'*emplotment* che può essere veicolato un possibile desiderio narrativo.

Ma in *American Pastoral* vi è anche un aspetto ulteriore da tenere in considerazione a proposito della messa in intreccio. La dinamica della narrazione, in qualche modo, recupera la dimensione storica e impedisce quella regressione verso l'indistinto che, secondo Kermode, è la caratteristica del mito:

La storia, cioè l'incatenare il tempo in intrecci narrati, è una sostituzione del mito [...]. Sappiamo che, se vogliamo dare un senso alla nostra esistenza, dobbiamo evitare quella regressione al mito che ha ingannato poeti, storici e critici. Le nostre soddisfazioni sono più ardue da raggiungere¹⁶⁰.

Eppure, avverte Kermode subito dopo, «i modelli, in qualche modo, sopravvivono»¹⁶¹. Le narrazioni a cui siamo abituati continuano a influenzare il modo in cui si osserva il mondo, e scardinare questa visione è straordinariamente difficile. L'esperienza dello Svedese in questo senso è paradigmatica. Quando finalmente, nel terzo capitolo della seconda parte, incontra Merry, dopo aver scoperto che è diventata una giaina e che abita a Newark, a pochi chilometri dal suo ufficio, esige ancora una volta una storia, un racconto, una spiegazione di quegli eventi così assurdi che si sono susseguiti negli ultimi anni della sua vita:

I do not understand. Merry, I do not understand. How did you get from Lyndon Johnson to this? How do you get from point A to point Z, where there is no point of contact *at all*? Merry, it does not hang together¹⁶².

¹⁵⁹ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961); trad. it. *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Bompiani, Milano 1981, p. 18.

¹⁶⁰ F. Kermode, *Il senso della fine*, cit., pp. 57-58.

¹⁶¹ Ivi, p. 58.

¹⁶² Ph. Roth, *American Pastoral*, cit., p. 245.

Seymour ancora una volta cerca la logica che gli sfugge, il tassello grazie al quale, finalmente, sarà possibile ricomporre i pezzi della storia e soprattutto comprenderla. Ma, nonostante Merry assicuri che «there is a logic»¹⁶³, nulla di quello che racconta è logico per lo Svedese. La narrazione della figlia imprime una nuova scossa alla sua concezione del mondo, ma non è in grado di ribaltarla. Niente, per riprendere le parole di Kermode, sembra poter configurare in una trama diversa l'idea che lo Svedese ha dell'esistenza. Sono l'incomprensione e la mancanza di logica, in un certo senso, le uniche cose che sopravvivono alla caduta:

“Then *why* did you come? What were you thinking? *Were* you thinking? [...] Where's the logic, Merry? This close and...”

“I got a ride, and here I was, you see.”

“Like that. Coincidence. No logic. No logic anywhere.”¹⁶⁴.

La causalità e la logica sfuggono fino all'ultima pagina del libro. Il tanto sperato colpo di scena non si realizza, e le domande che per tutto il romanzo hanno tormentato lo Svedese, Zuckerman e con loro il lettore rimangono inevase. Forse aveva ragione don Ciccio Ingravallo quando, molti anni prima, in piena età del sospetto, diceva che «le inopinate catastrofi non sono mai la conseguenza o l'effetto che dir si voglia di un unico motivo, d'una causa al singolare: ma sono come un vortice, un punto di depressione ciclonica nella coscienza del mondo, verso cui hanno cospirato tutta una molteplicità di causali convergenti»¹⁶⁵. È ancora attuale la lezione di Gadda, quando afferma che la conoscenza è un «groviglio, o garbuglio, o gnommero, che alla romana vuol dire gomitolo»¹⁶⁶, e Roth a modo suo sembra fare tesoro di questa formidabile lezione novecentesca, sulla soglia del nuovo millennio, quando dà voce ai pensieri dello Svedese dopo il brutale dialogo telefonico che ha avuto con Jerry:

These things Jerry thinks he knows that he doesn't know. His idea that things are connected. But there *is* no connection. Jerry thinks he can escape the bewilderment by ranting, shouting, but everything he shouts is wrong. None of this is true. Causes, clear answers, who there is to blame. Reasons. But there are no reasons [...]. Reasons are in books¹⁶⁷.

¹⁶³ Ivi, p. 246.

¹⁶⁴ Ivi, p. 253.

¹⁶⁵ Carlo Emilio Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957), Garzanti, Milano 1995, p. 4.

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ Ph. Roth, *American Pastoral*, cit., p. 281.

Aveva ragione Nick Shay quando, in *Underworld*, sosteneva che tutto è collegato? Oppure bisogna dare credito all'amara presa di coscienza dello Svedese, secondo cui non sembrano esserci ragioni ma solo il tragico accadere delle cose? I testi sembrano in disaccordo su questo punto. Eppure forse un punto di contatto c'è, ed è situato nel problematico e molteplice rapporto tra la scrittura e la vita. Ciò che non può essere ricondotto alla logica delle spiegazioni è ciò a cui il testo rimanda, l'esperienza fuori dai libri, debordante e indomabile nonostante i ripetuti tentativi di restituirne la complessità. D'altra parte, in *The Counterlife* Maria, la moglie di Zuckerman, lo aveva esplicitato in modo paradigmatico, parafrasando per certi versi la celebre intuizione di Musil:

You *do* want to make a narrative out of it, with progress and momentum and dramatic peaks and then a resolution. You seem to see life as having a beginning, a middle, an ending, all of them linked together with something bearing your name. But it isn't necessary to give things a shape¹⁶⁸.

8. Il gioco della trama

Riprendiamo con un brano:

In this dream, which every now and then still recurs, I am standing publicly at the baseline of a gargantuan tennis court. I am in a competitive match, clearly: there are spectators, officials. The court is about the size of a football field, though, maybe, it seems. It's hard to tell. But mainly the court's complex and convolved as a sculpture of string. There are lines going every which way, and they run oblique or meet and form relationships and boxes and rivers and tributaries and systems inside systems: lines, corners, alleys, and angles deliquesce into a blur at the horizon of the distant net. I stand there tentatively. The whole thing is almost too involved to try to take in all at may be the court's periphery, dressed in summer's citrus colors, motionless and highly attentive. A battalion of linesmen stand blandly alert in their blazers and safari hats, hands folded over their slacks' flies. High overhead, near what might be a net-post, the umpire, blue-blazered, wired for amplification in his tall high-chair, whispers Play. The crowd is a tableau, motionless and attentive. I twirl my stick in my hand and bounce a fresh yellow ball and try to figure out where in all that mess of lines I'm supposed to direct service¹⁶⁹.

A sognare è uno dei personaggi principali della vicenda, Hal Incandenza, che, come Nick Shay per *Underworld*, può essere considerato il protagonista del romanzo, oltre ad essere il narratore di alcune parti. Il racconto del sogno di Hal è emblematico perché, in qualche modo, sembra rimandare alla struttura stessa del romanzo. In questa sorta di incubo sportivo, in cui il

¹⁶⁸ Ph. Roth, *The Counterlife* (1986), in Id., *Novels and Other Narratives. 1986-1991*, a cura di Ross Miller, Library of America, New York 2008, p. 178.

¹⁶⁹ D.F. Wallace, *Infinite Jest* (1996), Abacus, London 2016, pp. 67-68.

ragazzo si trova a giocare in un campo costituito da un intrico di linee, segmenti non riconducibili a una forma ordinata che si espandono in molteplici direzioni formando una serie di figure sovrapposte, Hal riconosce l'impossibilità di uno sguardo di insieme che gli consenta di trovare coordinate affidabili, di comprendere dove si trova e in che direzione muoversi. Anche un'operazione apparentemente automatica per un giocatore di tennis, come scegliere la direzione del servizio, diventa un'azione tutt'altro che scontata «in all that mess of lines». Perfino l'avversario è appena visibile, la sua figura restia al tentativo di metterla a fuoco «for all the apparatus of the game»¹⁷⁰.

Affiorano in questo passaggio una serie di elementi che sembrano mettere in guardia il lettore dal tipo di testo con cui si sta confrontando, dopo una settantina di pagine nelle quali è già stata presentata una pluralità di situazioni narrative e di vicende apparentemente indipendenti le une dalle altre. Un testo molteplice, irriducibile a un'unica trama, caotico e incontrollabile, ma allo stesso tempo, ci viene detto, anche un territorio poliedrico sul quale viene chiesto di giocare. «Please Play»¹⁷¹, sussurra l'arbitro nel sogno. E non è un caso che ci sia chi, come Rainer Holl, ha insistito proprio sulla dimensione del gioco come metafora della struttura narrativa di *Infinite Jest*, sottolineando l'importanza che ricoprono anche gli elementi apparentemente più trascurabili, nella miriade di dati messi a disposizione del lettore nel testo. D'altra parte, avverte David Letzler, è necessaria una notevole dedizione per orientarsi nel pulviscolo inesauribile di informazioni a disposizione, e «governare questa abbondanza» diventa il principale «problema di conoscenza»¹⁷² per chi cerca di farsi strada in mezzo a un simile groviglio. Non è un caso allora che Holl, riprendendo una considerazione di Wieland Freund, abbia parlato dell'opera di Wallace come del «primo grande romanzo di *Wissensgesellschaft*»¹⁷³: in *Infinite Jest*, infatti, tutti gli elementi solitamente utilizzati per regolare o facilitare la comprensione del sistema narrativo contribuiscono, al contrario, all'aumento della sua complessità. «Tutte le tracce che veicolano dati sono attive. Si ha una traccia extra della traccia extra, uno sviluppo dello sviluppo, e in più materiale [narrativo] ulteriore, e le note finali»¹⁷⁴.

La complessità è naturalmente un aspetto su cui diversi studiosi hanno insistito in relazione a *Infinite Jest*. D'altro canto, non poteva essere altrimenti per un libro di oltre mille

¹⁷⁰ Ivi, p. 68.

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² D. Letzler, *The Craft of Fiction*, cit., p. 68.

¹⁷³ Rainer Holl, *The Narrative Game. The Reading of David Foster Wallace's Infinite Jest as Play*, Anchor Academic Publishing, Hamburg 2013, p. 7.

¹⁷⁴ Cit. in *ibid.*

pagine, di cui circa cento di note ed *errata corrige*, in cui si intreccia una varietà vertiginosa di personaggi, vicende e materiali narrativi, comprese e-mail, lettere, stralci di conversazione, grafici, forme geometriche e molto altro. Non sorprende più di tanto, allora, che gli studiosi di Wallace abbiano parlato di «elegante complessità»¹⁷⁵ e di «fine enciclopedico»¹⁷⁶ a proposito del più ambizioso dei suoi romanzi. D'altra parte il modo enciclopedico è anche, l'abbiamo accennato, uno dei tratti distintivi del romanzo massimalista, radicato in una condizione materiale di base: la lunghezza. Non è un caso che Ercolino, riprendendo alcune delle considerazioni espresse da Moretti in *Opere mondo*, si soffermi sulla lunghezza come condizione necessaria (anche se di per sé non sufficiente) per soddisfare la smisurata ambizione del romanzo massimalista, «una forma che aspira a misurarsi con il mondo intero» e che «non può farlo se non assumendone l'ampiezza»¹⁷⁷. E in un romanzo come *Infinite Jest* l'aspetto morfologico diventa addirittura un cavallo di battaglia commerciale durante la campagna di lancio. Paradossalmente, la ponderosità del libro, che di per sé potrebbe scoraggiare un buon numero di acquirenti, diventa proprio l'elemento su cui si decide di puntare maggiormente, brandito come blasone e garanzia dello status di capolavoro. Scrive ancora Ercolino:

La lunghezza diveniva garanzia di valore, «di una sua certa innegabilità». Attorno a essa è stata costruita un'accurata campagna di marketing preparatoria all'uscita di *Infinite Jest*, un libro che – così assicurava la casa editrice ai 4000 librai, critici e giornalisti ai quali ne aveva annunciato la pubblicazione – avrebbe dato ai lettori “piacere infinito” con “stile infinito”¹⁷⁸.

È lo slancio onnicomprensivo del romanzo, dunque, a costituirne il principale tratto distintivo. L'enciclopedismo di *Infinite Jest*, e dei romanzi massimalisti in genere, nota Ercolino, risiede infatti soprattutto nella «tensione narrativa totalizzante diretta alla costruzione di spaccati estesi ed eterogenei di specifici contesti storico-economici e cognitivi», resa

¹⁷⁵ Ci si riferisce naturalmente a G. Carlisle, *Elegant Complexity*, cit. Come vedremo tra poco, il titolo è ripreso dalla descrizione di un gioco complicatissimo di cui si parla nel romanzo.

¹⁷⁶ D. Letzler, *Encyclopedic Novels and the Craft of Fiction: Infinite Jest's Endnotes*, in «Studies in the Novel», vol. 44, n. 3, 2012, p. 305. Va aggiunto però che Letzler precisa che le note di *Infinite Jest* svolgono anche una funzione diversa, oltre a quella di tipo enciclopedico: «Come ha descritto Gérard Genette, le funzioni letterarie della nota hanno incluso storicamente non solo questa [funzione] quasi erudita, ma hanno abbracciato diverse funzioni autoriali e destinatari impliciti, includendo in particolar modo quelle note “scritte” da personaggi immaginari o narratori giocosi in modo da creare una sovrapposizione di voci a scopo narrativo o parodico, come si può vedere in autori che vanno da Swift e Pope a Borges e Joyce, e in particolare in *Pale Fire* di Nabokov [...]. Questo tipo di note compare anche in *Infinite Jest*». *Ibid.*

¹⁷⁷ S. Ercolino, *Il romanzo massimalista*, cit., p. 46.

¹⁷⁸ Ivi, pp. 46-47. L'articolo a cui si fa riferimento è Frank Bruni, *The Grunge American Novel*, in «New York Times Magazine», 24 marzo 1996, pp. 38-41.

possibile grazie alla compresenza di «due elementi fondamentali [...]: *sinteticità* ed *eterogeneità*»¹⁷⁹.

Sulla base di queste considerazioni, possiamo azzardare una connessione con un aspetto di centrale importanza nel testo di Wallace, tornando all'elemento a partire dal quale ci siamo affacciati su un romanzo apparentemente incontrollabile: il gioco. Si è visto come Holl abbia imperniato la propria analisi proprio su questo aspetto (nel significato più ampio che ha la parola *play* nella lingua inglese), e il gioco, il tennis in particolare, è uno dei temi portanti della narrazione¹⁸⁰. Ma forse si può dire qualcosa di più sul gioco in relazione alla costruzione dell'intreccio in *Infinite Jest*. In effetti, il gioco non va considerato come un elemento superfluo o trascurabile nella costruzione narrativa, se uno studioso molto attento alla dimensione strutturale dei testi letterari come Jurij Lotman lo ha definito «una delle più serie e organiche esigenze della psiche umana»¹⁸¹. A questo proposito, vale la pena di riprendere alcuni degli elementi teorizzati da Huizinga in uno dei testi capitali della teoria del gioco, *Homo Ludens*, in cui ne vengono evidenziate tre caratteristiche peculiari: senso, sovrabbondanza e ordine. «Il gioco», scrive infatti Huizinga, «oltrepassa i limiti dell'attività puramente biologica: è una funzione che contiene un senso»¹⁸². E aggiunge:

Al gioco partecipa qualcosa che oltrepassa l'immediato istinto a mantenere la vita, e che mette un senso nell'azione del giocare. Ogni gioco significa qualche cosa. Se chiamiamo spirituale questo principio attivo che dà al gioco la sua essenza, allora diciamo troppo; se lo chiamiamo istinto non diciamo nulla. Comunque lo si consideri, certamente si manifesta, con tale «intenzione» del gioco, un elemento immateriale nella sua essenza stessa¹⁸³.

Il gioco, come la trama, veicola dunque un senso, e inoltre si caratterizza come elemento arioso, immateriale. Il secondo aspetto, la sovrabbondanza, viene chiamato in causa poche pagine dopo, proprio in relazione all'immaterialità:

Insieme al gioco [...] si riconosce anche [...] lo spirito. Perché il gioco, qualunque sia l'essenza sua, non è materia. Oltrepassa già nel mondo animale i limiti dell'esistenza fisica. Riguardo a un mondo di immagini come determinato da un mero rapporto di forze, il gioco sarebbe una sovrabbondanza nel senso proprio della parola¹⁸⁴.

¹⁷⁹ Ivi, pp. 72-73.

¹⁸⁰ Cfr. Mark Bresnan, *The Work of Play in David Foster Wallace's Infinite Jest*, in «Critique: Studies in Contemporary Fiction», 2008, vol. 50, n.1, pp. 51-68.

¹⁸¹ Jurij Lotman, *Struktura hudožestvennogo teksta* (1970); trad. it. *La struttura del testo poetico*, Mursia, Milano 1972, p. 79.

¹⁸² Johan Huizinga, *Homo Ludens* (1938); trad. it. *Homo Ludens*, Einaudi, Torino 1982, p. 4.

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ Ivi, p. 6.

Ma, insieme alla sovrabbondanza, Huizinga individua un terzo elemento, apparentemente in antitesi rispetto al secondo, e dall'importanza ancora maggiore:

Entro gli spazi destinati al gioco, domina un ordine proprio e assoluto. Ed ecco qui un nuovo e più positivo segno del gioco: esso crea un ordine, è ordine. Realizza nel mondo imperfetto e nella vita confusa una perfezione temporanea, limitata. L'ordine imposto dal gioco è assoluto. La minima deviazione da esso rovina il gioco, gli toglie il suo carattere e lo svalorza¹⁸⁵.

L'ordine è dunque un elemento imprescindibile dell'attività ludica, e la sua funzione sembra porsi in antitesi rispetto ai concetti di immaterialità e sovrabbondanza, che rimandano invece, per definizione, allo sfaldarsi dei confini, alla loro smaterializzazione o necessaria ridefinizione per contenere un'eccedenza, un *surplus* che rivendica la propria presenza e costringe a riconfigurare un ordine inevitabilmente provvisorio. La forma del romanzo di Wallace, lo dicevamo, sembra portare all'estremo il processo di moltiplicazione delle correnti narrative presente anche in *Underworld* e *American Pastoral*. Ma mentre in DeLillo e Roth l'organizzazione strutturale dei testi controbilanciava l'espansione magmatica e la tendenza disgregante della materia narrativa, in *Infinite Jest* simili antidoti allo sfaldamento del *plot* sembrano venire meno, o comunque mancare della forza necessaria per contenere la spinta della trama a dilatarsi continuamente. Tra *funzione cosmos* e *funzione caos*, per dirla ancora con Ercolino, sembra prevalere nettamente la seconda.

Tuttavia, sarebbe errato definire *Infinite Jest* un romanzo informe, privo di impalcatura o di strategie che consentano di riequilibrare le sue tendenze centrifughe. Se infatti, come afferma Brooks, le trame sono i percorsi che veicolano la ricerca di senso e il lettore, protagonista principale della ricerca, si muove tra i meandri del *plot* inseguendo un ordine narrativo indispensabile all'azione di significazione, come potrà avvenire tutto ciò in assenza di cardini strutturali, di punti d'appoggio stabili davanti al moltiplicarsi inarrestabile della trama? E ancora, come conciliare sovrabbondanza e ordine? Attraverso quali strategie viene veicolato un possibile senso narrativo?

9. Spazi e moltiplicazioni

Per provare a rispondere, forse è necessario considerare un elemento di primo piano nella colossale impalcatura di *Infinite Jest*: la dimensione spaziale. Infatti «lo spazio», come hanno

¹⁸⁵ Ivi, p. 14.

rilevato Bourneuf e Ouellet, «in un romanzo non è [...] un elemento accessorio, ma si esprime in forme determinate, riveste molteplici significati, arriva persino a costituire a volte la ragione stessa dell'opera»¹⁸⁶. È quello che ha provato a fare David Hering, proponendo un'analisi dell'opera di Wallace seguendo quattro parametri: vocalità, spazialità, visualità e finalità. Proviamo a ripartire proprio dalle considerazioni sulla dimensione spaziale, tenendo sullo sfondo le domande appena emerse e il gioco come elemento centrale nel romanzo dal punto di vista sia tematico sia strutturale.

Hering parla anzitutto di un «conflitto spaziale tra aree istituzionali e non istituzionali»¹⁸⁷ che si riverbera sia nella fiction sia negli scritti di non-fiction di Wallace. *Infinite Jest* non fa eccezione: la vicenda infatti si svolge perlopiù in due luoghi, la Enfield Tennis Academy e l'Ennet House, una casa di recupero per tossicodipendenti. La prima, oltre a essere un luogo deputato allo studio, è appunto una prestigiosa accademia tennistica che sorge nell'area metropolitana di Boston, in cui Hal e diversi dei suoi compagni sono sottoposti ad allenamenti estenuanti. Wallace, in una nota, la descrive come un cuore:

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, with the tennis courts and pavilions at the center and the staff and students' parking lots in back of Comm.-Ad. forming the little bashed-in dent that form the air gives the whole facility the Valentine-heart aspect that still wouldn't have been truly cardioid if the building themselves didn't have their convex bulges all derived from arcs of the same r , a staggering feat given the uneven ground and wildly different electrical-and-plumbing-conduit wallspace required by dormitories, administrative offices, and polyresinous Lung¹⁸⁸.

La minuziosa descrizione di Wallace, che ricorre al linguaggio della geometria e della medicina combinandolo con soluzioni metaforiche più vicine al parlato e alla cultura di massa («the Valentine-heart aspect»)¹⁸⁹, sembra rimandare a un luogo caratterizzato da affetto e sentimenti di tenerezza, riconducibili all'area semantica del cuore. In effetti, l'accademia in cui risiedono Hal e il fratello Mario, fondata dal padre e in cui insegna la madre degli Incandenza, è anche in un certo senso il luogo delle relazioni familiari, che nel corso del romanzo, in realtà,

¹⁸⁶ R. Bourneuf, R. Ouellet, *L'universo del romanzo*, cit., p. 94.

¹⁸⁷ David Hering, *David Foster Wallace: Fiction and Form*, Bloomsbury Academic, New York 2016, p. 41.

¹⁸⁸ D.F. Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 983, nota 3.

¹⁸⁹ Cfr. anche, poche righe dopo nella stessa nota, il ricorso a espressioni dal tenore simile, come «Avril's old and very dear friend» e «in a Santa's-not-real type of secret way». Sulla commistione tra linguaggio tecnico-specialistico ed espressioni gergali o comunque legate al parlato, si veda soprattutto il saggio di Christopher Bartlett, «An Exercise in Telemachry»: *David Foster Wallace's Infinite Jest and Intergenerational Conversation*, in «Critique: Studies in Contemporary Fiction», vol. 57, n. 4, 2016, pp. 374-389.

verranno raffigurate in modo decisamente più complesso e problematico. Ma vediamo un altro passaggio, in cui viene proposta invece una definizione del tennis a partire dalle speculazioni di Gerhardt Schtitt:

He, Schtitt, knew real tennis was really about 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. That real tennis was no more reducible to delimited factors or probability curves than chess or boxing, the two games of which it's a hybrid. In short, Schtitt and the tall A.E.C.-optics man (i.e. Incandenza) [...] found themselves totally simpatico on tennis's exemption from stats-tracking regression. Were he now still among the living, Dr. Incandenza would now describe tennis in the paradoxical terms of what's now called 'Extra-Linear Dynamics' [...]. And Schtitt, whose knowledge of formal math is probably about equivalent to that of a Taiwanese kindergartner, nevertheless seemed to know what Hopman and van der Meer and Bollettieri seemed not to know: that locating beauty and art and magic and improvement and keys to excellence and victory in the prolix flux of match play is not a fractal matter of reducing chaos to pattern¹⁹⁰.

Schtitt, allenatore e direttore atletico dell'accademia, si fa portavoce di una concezione del tennis in cui, lo anticipavamo, è possibile rintracciare una metafora della struttura stessa del romanzo¹⁹¹. La voce narrante di *Infinite Jest* si muove ancora una volta su due piani antitetici, un po' come era avvenuto per la descrizione del complesso di edifici dell'accademia. Schtitt, che viene raffigurato in modo caricaturale, esasperandone l'attaccamento all'estetica della disciplina e a «certain permanent values which [...] may, admittedly, have a whiff of proto-fascist potential»¹⁹², propone una visione del gioco che rifiuta la sua riduzione a puro campionario di statistiche. I termini che usa per definire il tennis sono il contrario dell'elenco ordinato di dati e dell'espansione incontrollata, ovvero non ordine e limite. Di nuovo, entrano in gioco due aspetti apparentemente incompatibili. Non a caso, dice il narratore, se il fondatore dell'accademia James Incandenza fosse ancora vivo definirebbe il tennis nei termini paradossali di una «Extra-Linear Dynamics», quel ramo della matematica, viene spiegato nella nota 34, che costituisce «a delimiting reaction against the Chaos Theories of fractal-happy meteorologists and systems analysts»¹⁹³. Ma la relazione tra sovrabbondanza e ordine ritorna in modo più esplicito poche righe più avanti:

¹⁹⁰ Ivi, pp. 81-82.

¹⁹¹ Un aspetto, come nota Bresnan, che accomuna l'opera di Wallace a diverse narrazioni postmoderne incentrate sullo sport. Cfr. M. Bresnan, *The Work of Play in David Foster Wallace's Infinite Jest*, cit., pp. 54-55.

¹⁹² D.F. Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 82.

¹⁹³ Ivi, p. 994, nota 34.

Seemed intuitively to sense that it was a matter not of reduction at all, but [...] of expansion, the aleatory flutter of uncontrolled, metastatic growth [...] 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 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 self¹⁹⁴.

Cos'hanno in comune la descrizione dell'accademia in cui si svolgono gran parte delle vicende del romanzo e la concezione del tennis espresse in queste pagine, che raccontano il pensiero di un allenatore riguardo una delle attività portanti di quella stessa istituzione? Si possono individuare due aspetti comuni:

a) La combinazione tra linguaggio tecnico (teorico-accademico), in particolare quello della matematica, che tende fortemente all'astrazione, e riferimenti alla sfera emotiva o (nell'ultimo esempio) immaginativa, con il ricorso - come nel caso del cuore - a soluzioni metaforiche che rimandano all'immediatezza del corpo (e, con il richiamo a san Valentino, anche all'immaginario popolare e commerciale).

b) La compresenza di una serie di termini legati all'ordine e al confine («cointained», «bounded», «boundaries», «pattern», «order») e altri che evocano invece la tendenza all'espansione e allo sconfinamento («infinity of infities of choice», «uncontrolled», «expansion», «metastatic», «prolix flux», e le «convex bulges all derived from arcs of the same *r*»).

La concezione anti-riduzionista del tennis espressa da Schtitt, la commistione tra demarcazione e proliferazione, l'oscillazione tra astrazione teorica e immediatezza visiva sono aspetti esemplari di *Infinite Jest*¹⁹⁵. Siamo al cospetto di un romanzo, lo dicevamo, che tende alla dispersione, che richiede notevoli sforzi di memoria e che rimanda a una serie di conoscenze specifiche e tecniche (dalla matematica alla chimica, per citare gli esempi più evidenti), ma le cui continue moltiplicazioni possono essere lette anche come il filo conduttore stesso, il tratto distintivo che caratterizza lo sviluppo della trama¹⁹⁶. Una dilatazione continua,

¹⁹⁴ Ivi, p. 82.

¹⁹⁵ A questo proposito, è interessante la distinzione tra sport e gioco rimarcata da Bresnan, due «pratiche che rimangono separate», come rivela la vicenda del terzo fratello Incandenza, Orin. Bresnan contrappone la pratica del gioco, il suo intento ludico e disinteressato, a quella dello sport, che in *Infinite Jest* si lega in modo spesso soffocante alla sfera del quotidiano, diventando un'occasione narrativa per esasperare alcune dinamiche, come la competizione costante e le restrizioni eccessive tematizzate nel romanzo. D'altra parte lo stesso Schtitt, come si è visto, ha atteggiamenti che vengono definiti proto-fascisti. Cfr. M. Bresnan, *The Work of Play in David Foster Wallace's Infinite Jest*, cit., pp. 56-60.

¹⁹⁶ Va precisato che, in ogni caso, è possibile individuare delle macro-sequenze tematiche, filoni narrativi principali a partire dai quali si sviluppano le varie diramazioni del romanzo. Alcuni studiosi (tra cui per esempio Pennacchio) distinguono tra un *plot* politico (con al centro la circolazione del video misterioso e il complotto ordito

ma non priva di strategia e consapevolezza autoriale. È emblematico a questo proposito il dialogo tra Schtitt e Mario Incandenza poco prima che il lettore venga messo al corrente delle idee dell'allenatore sul tennis, un dialogo che costituisce una ulteriore *mise en abyme* della struttura del romanzo:

'You know myths?'

'Is that like a story?'

'Ach. A made-up story. For some children. An efficiency of Euclid only: flat. For flat children. Straight ahead! Plow ahead! Go! This is myth.' [...]

'This myth of the competition and bestness we fight for you players here: this myth: they assume here always the efficient way is to plow in straight, 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?'¹⁹⁷.

La strada della trama è di nuovo tortuosa e accidentata. Ostacoli, cortocircuiti, vicoli ciechi e accumulazioni di ipotesi sconsigliano qualunque possibilità di andare da un punto all'altro seguendo un percorso lineare, di scansare i cambi di direzione impressi sistematicamente al *plot*. Come era accaduto per Zuckerman e Nick Shay, in sostanza, le possibilità conoscitive del racconto vengono messe in discussione anche in *Infinite Jest* soprattutto attraverso l'articolazione della trama. Se da una parte Wallace non rinuncia affatto a raccontare e accumula vertiginosamente materiale narrativo, dall'altra fornisce al lettore le istruzioni per l'uso e lo mette in guardia da ogni possibile semplificazione. Il gioco, che abbiamo mantenuto come orizzonte metaforico, costituisce in questo senso un punto di osservazione privilegiato da cui guardare il romanzo. Ricerca di senso, immaterialità (intesa soprattutto come astrazione), sovrabbondanza e ordine si mescolano costantemente in un testo che ricorre più volte a metafore spaziali per illuminare la propria intricata impalcatura. Come è stato giustamente notato, non si può parlare di gioco (e di sport) in *Infinite Jest* semplicemente nei termini di un «limitato assortimento di regole»; al contrario, «le strutture operative che governano il gioco vanno ben oltre le “regole del gioco”, comprendendo non solo le linee del campo e le procedure per segnare punti, ma anche molte altre forze, di tipo istituzionale, familiare, erotico, politico»¹⁹⁸.

da un gruppo di indipendentisti del Québec) e *plot* chimico, che riguarda soprattutto i due personaggi principali (Hal e Don Gately). Ma si potrebbe aggiungere anche un *plot* familiare, che in parte è legato a queste due correnti narrative e in parte conserva una propria autonomia. Cfr. F. Pennacchio, *Il romanzo global*, cit., p. 233.

¹⁹⁷ D.F. Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 80.

¹⁹⁸ M. Bresnan, *The Work of Play in David Foster Wallace's Infinite Jest*, cit., p. 53.

Un ulteriore, emblematico esempio di questo procedimento lo troviamo nuovamente a proposito dell'Eschaton, un gioco complicatissimo descritto per oltre venti pagine con l'ausilio di formule, grafici e rimandi all'apparato di note finali. Si tratta del

most complicated children's game anybody around E.T.A.'d ever heard of [...]. Its elegant complexity, combined with a dismissive-reenactment frisson and a complete disassociation from the realities of the present, composes most of its puerile appeal. Plus it's almost addictively compelling, and shocks the tall¹⁹⁹.

Questo intricato passatempo, basato su elaborate strategie geopolitiche, viene praticato da «children in the very earliest stages of puberty and really abstract-capable thought»²⁰⁰, e richiede una lunga fase di preparazione. Costituisce, in sostanza, una possibile sintesi delle caratteristiche analizzate finora: astrazione, dilatazione (sia temporale sia spaziale)²⁰¹, sovrabbondanza e, allo stesso tempo, un campionario di elaborate regole che lo disciplinano e ne permettono lo svolgimento. L'elenco degli strumenti e delle operazioni necessarie per avviare il gioco è emblematico, così come lo sono i termini di paragone impiegati per descriverne il funzionamento:

The *vademecumish* rulebook that Pemulis [...] got Hal Incandenza to write – with appendices and [...] an offset of the most accessible essay Pemulis could find on applied game theory – is about as long and interesting as J. Bunyan's stupefying *Pilgrim's Progress from This World to That Which Is to Come*, and a pretty tough nut to compress into anything lively (although every year a dozen more E.T.A. kids memorize things at such a fanatical depth that they sometimes report reciting mumbled passages under light dental or cosmetic anesthesia, years later)²⁰².

Ma quello che più importa è che, come nel caso del *plot*, occorre una situazione scatenante, una miccia, un'occasione narrativa perché il gioco prenda il via. La descrizione dell'Eschaton finisce per trasformarsi in un racconto, in una delle tante sotto-trame che illuminano il funzionamento del testo. E, come ci dice il narratore, l'immaginazione è una condizione indispensabile perché il gioco (così come la sua narrazione) abbia inizio:

¹⁹⁹ D.F. Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 322.

²⁰⁰ Ivi, p. 321.

²⁰¹ Una partita regolare di Eschaton «moves at about the pace of chess between adepts», e lo spazio destinato al gioco equivale a «the area of four contiguous tennis courts». Ivi, pp. 327, 322.

²⁰² Ivi, p. 322.

What often takes the longest to get a quorum on is each game's Triggering Situation. Here Lord, like many stellar statistics-wonks, shows a bit of an Achilles' heel imagination-wise [...] ²⁰³.

Non è un azzardo vedere in queste pagine incentrate su un gioco strambo, un passatempo dal «baroque apparatus» ²⁰⁴, un vero e proprio racconto nel racconto, che reca la marca distintiva della modalità compositiva di *Infinite Jest*. La messa in intreccio è sapientemente calibrata da Wallace, e la narrazione, dopo un'iniziale fase di spiegazione infarcita di termini matematici e militareschi, via via si alleggerisce, trasformandosi progressivamente in un crescendo di *suspense* che culmina nelle ultime righe del brano. In prima battuta si insiste infatti sulla lentezza del gioco, che nemmeno l'inventiva di una controfigura del narratore, un personaggio pronto a cimentarsi in una telecronaca pirotecnica, riesce a ravvivare:

Troeltsch, who's also pretty clearly had some Tenuate, [...] is calling the action into a disconnected broadcast-headset, but Eschaton's tough to enliven, verbally, even for the stimulated. Being generally too slow and cerebral ²⁰⁵.

Finché di colpo l'intensità cresce, e la narrazione si trasforma in una esuberante sequenza di azioni che si susseguono con una rapidità incalzante. A scatenarla è un attacco di dubbia regolarità azzardato da uno dei partecipanti, che sfugge al controllo dell'arbitro e alla conseguente possibilità di giudizio. In un attimo si crea il parapiglia: una serie di contrattacchi, simulati dal lancio di palline da tennis, imperversa sul campo di gioco. L'occhio del narratore si sposta con grande rapidità, intercettando una varietà di situazioni che si svolgono quasi in simultanea. L'effetto è reso ricorrendo a una serie di frasi paratattiche, con associazioni soggetto-predicato che si susseguono a distanza ravvicinata: «Ingersoll begins to limp around», «Pemulis is walking backwards», «Axford tells Hal and Troeltsch he wishes he didn't feel the dark thrill he felt»; e ancora, «O. P. Lord attempts to rule that Ingersoll is no longer on the four courts», «Jim Troeltsch is up and running» ²⁰⁶, e così via. Solo Hal, sotto l'effetto della marijuana che ha appena fumato, sembra paralizzato: il suo sguardo «paralyzed and absorbed» ²⁰⁷, che registra il frenetico accumularsi delle azioni, fa risaltare, per antitesi, la rapidità di quanto sta accadendo intorno a lui.

²⁰³ Ivi, p. 325.

²⁰⁴ Ivi, p. 324.

²⁰⁵ Ivi, p. 329.

²⁰⁶ Ivi, p. 340.

²⁰⁷ Ivi, p. 335.

Ma quello di Hal non è l'unico punto di vista dal quale vengono inquadrati gli avvenimenti; avvertiamo infatti la presenza di uno sguardo altro, un occhio che osserva la scena dall'esterno. La mobilità della focalizzazione scandisce il ritmo del racconto, che oscilla fra strappi e rallentamenti sapientemente calibrati. L'effetto viene rimarcato dall'alternanza tra lo sviluppo di una serie di azioni secondarie, come quelle elencate in precedenza, prevalentemente filtrate dallo sguardo di Hal, e un'azione principale, compiuta dallo stesso protagonista descritto nell'atto di sputare in un bicchiere. Si va da un primo momento in cui «Hal's leaned way over to spit but has gotten lost in a paralytic thought-helix and hasn't yet spit» a quando, qualche pagina dopo, «Hal finally spits»²⁰⁸.

Wallace ricorre poi anche a un altro artificio nella costruzione di questa porzione di intreccio. Oltre alla combinazione tra l'azione di Hal e le azioni secondarie, una funzione di contrappunto è affidata alla neve, che cade sul campo di gioco in modo sempre più abbondante. Così, viene rimarcata l'*escalation* della sequenza narrativa, e chi racconta ha un'ulteriore occasione per alternare la focalizzazione tra panoramiche generali e messa a fuoco di una singola situazione²⁰⁹. La scelta lessicale contribuisce a orientarsi e a determinare i tempi dell'azione: in un primo momento, «a light dusting snow is starting to appear in the players' hair», poi «a real-world chill descends over the grainily white-swirled landscape of the nuclear theatre»; poco dopo ci viene detto che «the snow is now coming down hard enough to compose an environment», fino a quando «it is now, beyond any argument or equivocation, snowing». Nella parte finale, ancora un rallentamento, mostrato attraverso la prospettiva di Hal, precede il culminare del gioco nel violento impatto finale tra due partecipanti, che avviene proprio nel momento in cui la neve cade più intensamente che mai: «It's a slow-motion moment. The snowfall's more than heavy enough now», scrive Wallace, prima che la scena si chiuda definitivamente, con perfetto tempismo e con una sinestesia finale, sul suono della campana, che si riverbera nel silenzio del campo innevato: «The second shift's 1600h. siren down at Sunstrand Power & Light is creepily muffed by the no-sound of falling snow»²¹⁰.

Il fattore scatenante, in seguito al quale si produce la rocambolesca sequenza di azioni appena descritta, è una questione di centrale importanza per un romanzo che, lo vedremo meglio più avanti, problematizza fortemente il rapporto tra finzione e realtà. Si tratta di una disputa che

²⁰⁸ Ivi, pp. 335, 337.

²⁰⁹ Sulle modalità della focalizzazione e il ruolo del lettore in *Infinite Jest* cfr. l'ipotesi di F. Pennacchio, *Il romanzo global*, cit., pp. 244-264. Pennacchio, discutendo alcune intuizioni di Giovannetti e Gaudreault, sottolinea l'importanza di mobilitare «competenze extra-letterarie e transmediali» per potersi orientare nella complessità del romanzo.

²¹⁰ D.F. Wallace, *Infinite Jest*, cit., pp. 334, 337, 338, 341, 342.

«would never occur in the real God's real world»²¹¹, e che riguarda gli incerti confini tra la mappa del gioco e il territorio del mondo reale in cui ha luogo. Il celebre assunto di Alfred Korzybski, «la mappa non è il territorio che rappresenta»²¹², non è dato per scontato dai giocatori, e Pemulis, uno dei personaggi, lo ribadisce con vigore:

They're part of the map. It's snowing on the players but not on the territory. They're part of the *map*, not the cluster-fucking *territory*. You can only launch against the *territory*. Not against the *map*²¹³.

E aggiunge:

Eschaton gentlemen is about logic and axiom and mathematical probity and discipline and verity and *order*²¹⁴.

Il fatto che Wallace insista così tanto sul concetto di ordine, e che, con l'ausilio di descrizioni e racconti nel racconto e con ampio ricorso al linguaggio della geometria, metta spesso in scena il rapporto tra ordine e caos è sintomatico, e forse può essere letto come una spia della preoccupazione (o dell'intenzione) dello stesso autore: quella di ancorare la moltiplicazione del *plot* a una precisa strategia di messa in intreccio, ricorrendo a una frequente *mise en abyme* della struttura. Attraverso l'*emplotment* il narratore sembra voler mostrare in controluce la contraddizione che abita il romanzo: trovare un ordine alla molteplicità senza rinunciare alla peculiare entropia della sua scrittura. Non è un caso, d'altra parte, che questo prolungato episodio sia costellato di riferimenti all'idea del confine e del limite, che sembrano assumere un ruolo esemplare e simbolico nella trattazione del gioco; riferimenti che possono essere letti in chiave metacomunicativa, come segnali di consapevolezza (e forse di ironica cautela) sulla caoticità di *Infinite Jest*.

10. Storie di rifiuti

Il percorso di recupero degli alcolisti anonimi di Boston si svolge secondo un protocollo preciso. I vari gruppi, che si spostano da una parte all'altra della città per incontrarsi nelle case di recupero, partecipano a incontri dal carattere performativo:

²¹¹ Ivi, p. 333.

²¹² La considerazione, espressa per la prima volta nel 1933, è diventata uno dei cardini della General semantics, la disciplina fondata dallo stesso Korzybski. Cfr. Alfred Korzybski, *Science and Sanity. An Introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics*, Institute of General Semantics, New York 1993, p. 58.

²¹³ D.F. Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 338.

²¹⁴ *Ibid.*

But almost all Boston Groups meetings are speaker meetings. That means that at the meetings there are recovering alcoholic speakers who stand up in front of everybody at an amplified podium and ‘share their experience, strength, and hope.’ [...] The people from the other Group who are here at like your Group speaking are here on something called a Commitment. Commitments are where some members of one Group commit to hit the road and travel to another Group’s meeting to speak publicly from the podium²¹⁵.

Ancora una volta, viene posta al centro quella facoltà primaria dell’essere umano che è l’atto di raccontare una storia, dare voce a una narrazione dotata di senso attraverso la quale si cerca di comunicare qualcosa a una platea di ascoltatori. In questo caso, poi, non si tratta di aneddoti, testimonianze di vicende altrui o storie inventate, ma della più intima delle narrazioni possibili, quella che riguarda l’esperienza personale (e drammatica) di chi racconta. Benché confinate nell’orizzonte finzionale del racconto, le storie degli alcolisti anonimi di Boston si configurano secondo le caratteristiche del «*life-narrative account*», attraverso cui, lo abbiamo visto, gli individui costruirebbero «la propria storia esistenziale secondo intrecci pre-formati», in grado di «dare un significato a ciò di cui hanno fatto e faranno esperienza»²¹⁶.

Chi sceglie di salire sul podio e inizia a raccontare, tuttavia, deve tenere conto di una serie di accorgimenti. Il percorso terapeutico può funzionare soltanto se vengono soddisfatte determinate condizioni, che coinvolgono sia il narratore sia i destinatari dell’atto narrativo. Lo sa bene uno dei personaggi principali di *Infinite Jest*, Don Gately, al quale una pluriennale esperienza alla Ennet House ha insegnato che, se si vuole essere veramente di aiuto a qualcuno, è necessaria prima di tutto un’incondizionata disponibilità all’ascolto. Poi, aderire completamente al proprio vissuto:

One of the tricks to being of real service to newcomers is not to lecture or give advice but only talk about your own personal experience and what you were told and what you found out personally, and to do it in a casual but positive and encouraging way. Plus you’re supposed to try to Identify with the newcomer’s feelings as much as possible²¹⁷.

Rimanere fedeli alla propria esperienza, senza ricorrere a strategie retoriche o a trucchi di altro tipo, è l’unico modo per poter scatenare il meccanismo dell’empatia, sul quale si fonda questo particolare patto narrativo: infatti, «everybody in the audience is aiming for total empathy with the speaker; that way they’ll be able to receive the AA message he’s here to

²¹⁵ Ivi, p. 343.

²¹⁶ S. Calabrese, *Storie di vita*, cit., p. 27.

²¹⁷ D.F. Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 365.

carry»²¹⁸. Don Gately ha compreso bene la necessità imprescindibile di raccontare esclusivamente la verità: il racconto di chi parla deve essere sfronato da ogni orpello, una narrazione dettata esclusivamente da quel desiderio primitivo e un po' rozzo che, diceva Forster, è il motivo principale per cui si legge o si ascolta una storia:

Gately's found it's got to be the truth, is the thing. He's trying hard to really hear the speakers – he's stayed in the habit he'd developed as an Ennet resident of sitting right up where he could see dentition and pores, with zero obstructions or heads between him and the podium, so the speaker fills his whole vision [...] – try to concentrate on receiving the Message [...]. The thing is it has to be the truth to really go over, here. It can't be a calculated crowd-pleaser, and it has to be the truth unslanted, unfortified²¹⁹.

Lo sguardo è puntato su chi parla, e qualunque possibile fonte di interferenza deve rimanere fuori dal campo visivo per evitare di ostacolare quel processo di immedesimazione fondamentale per la buona riuscita di qualunque narrazione. I racconti tematizzati da Wallace, a ben vedere, sono pensati come atti comunicativi più che narrativi; la necessità di mantenersi alla larga da qualunque artificio costruttivo ha infatti come obiettivo programmatico quello di privare il racconto di quell'opacità, quell'ambiguità di fondo che costituisce la principale differenza tra comunicazione e narrazione.

Nonostante questo, il soggetto che trasmette un messaggio deve aderire, come in qualunque tipo di atto comunicativo, a una serie di convenzioni e attenersi a norme più o meno esplicite. Il podio su cui salgono i narratori di drammatiche esperienze di vita, accumulate nel mondo al di fuori delle case di recupero, ha solo apparentemente le sembianze di un palcoscenico: in realtà non c'è spazio per alcuna esibizione, né tanto meno per la ricerca di una causa. È proprio questo l'errore commesso da Joelle V., la ragazza di cui Gately è segretamente innamorato. La sua narrazione è fuori contesto, destinata a non avere alcuna presa sulla platea proprio perché cerca di istituire dei nessi causali, di motivare gli avvenimenti che l'hanno portata alla dipendenza individuando dei responsabili:

So but also know that causal attribution, like irony, is death, speaking-on-Commitments-wise. Crocodile's temple-veins will actually stand out and pulse with irritation if you start trying to blame your Disease on some cause or other, and everybody with any kind of sober time will pale and writhe in their chair. See e.g. the White Flag audience's discomfort when the [...] girl who gets up to speak next to last posits that she was an eight-bag-a-day dope fiend *because* at sixteen she'd had to become a stripper [...], and then but that she'd had to become a

²¹⁸ Ivi, p. 345.

²¹⁹ Ivi, p. 369.

stripper at sixteen *because* she'd had to run away from her foster home in Saugus MA, and that she'd had to run away from home *because*... - here at least some of the room's discomfort is from the fact that the audience can tell the etiology is going to get head-clutchingly prolix and involved; this girl has not yet learned to Keep It Simple²²⁰.

Siamo davanti, di nuovo, a uno dei molti paradossi del romanzo. In un racconto che annovera una varietà esorbitante di personaggi, informazioni e materiale narrativo, il motto dei cocodrilli, i veterani che dirigono gli incontri, è semplificare, ridurre. «Keep It Simple», come ci dice il narratore. Il racconto di Joelle non funziona proprio perché cerca di dare voce alla propria storia seguendo una delle strategie di connessione tra gli eventi in cui diversi scrittori e studiosi hanno individuato la peculiarità della messa in intreccio, ovvero istituire dei rapporti di causa ed effetto, inseguire dei perché. La voce narrante, che, si potrebbe dire con un gioco di parole, ironizza sull'uso dell'ironia²²¹ e sulla rigida formula alla quale si devono adeguare i narratori intradiegetici, è incurante dell'interdizione che ha sottolineato lui stesso. Al contrario, concede ampio spazio al tormentato racconto di Joelle, lasciando che il lettore si addentri dettagliatamente nelle esperienze drammatiche di una famiglia con gravi disfunzioni. Ancora una volta, chi scrive sembra tematizzare la necessità di un costruito ordinatore, raccontando l'atto stesso di raccontare, per poi mostrare l'impossibilità di confinare la propria opera in un perimetro ordinato.

I racconti nel racconto che prendono forma a questa altezza di *Infinite Jest* seguono dunque una direzione duplice. Da una parte, il lettore è invitato a prendere sul serio quello che viene raccontato e a empatizzare con i personaggi, per fare emergere quei valori senza prezzo come «la gioia, la benevolenza, le relazioni genuine»²²² che una narrativa non piegata su se stessa in modo autoreferenziale deve essere in grado di suscitare. Dall'altra, allo stesso tempo, viene messo in guardia contro l'eccessiva semplificazione e la rigidità a cui quei racconti devono attenersi, rischiando di disinnescare proprio le stesse potenzialità di connessione umana.

²²⁰ D.F. Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 370.

²²¹ Il tema dell'ironia nell'opera di Wallace è complesso, e non privo di ambiguità. Se da una parte, infatti, lo scrittore esprime delle riserve nei confronti dell'ironia, rivendicandone la distanza in nome della sincerità, dall'altra non si può negare che la scrittura di Wallace sia ironica in diversi passaggi dei suoi testi, e che l'ironia venga impiegata come strumento per prendere le distanze da determinate posizioni. È un aspetto a cui ci si riferirà inevitabilmente soltanto in modo parziale. Per ulteriori approfondimenti, oltre all'intervista di Wallace con McCaffery e alle considerazioni espresse dallo stesso scrittore in *E Unibus Pluram*, cfr. i saggi raccolti in *The Legacy of David Foster Wallace*, cit., e in particolare, all'interno della raccolta, L. Konstantinou, *No Bull: David Foster Wallace and Postironic Belief*, cit. Si veda poi anche quanto scrive Wallace in *Infinite Jest*, cit., p. 369: «An ironist in a Boston AA meeting is a witch in church. Irony-free zone. Same with sly disingenuous manipulative pseudo-sincerity». Cfr. anche Jeffrey Severs, *David Foster Wallace's Balancing Books: Fictions of Value*, Columbia University Press, New York 2017, p. 5.

²²² L. McCaffery, *An Expanded Interview with David Foster Wallace*, cit., p. 27.

Ne sono spia le considerazioni espresse in proposito dal narratore, che evidenziano ulteriormente la tensione tra caos e ordine che abita il romanzo. In un primo momento viene detto che gli incontri si svolgono all'insegna di una sorta di anarchia benigna:

Boston AA's take on itself is that it's a benign anarchy, that any order to the thing is a function of Miracle. No regs, no musts, only love and support and the occasional humble suggestion born on shared experience. A non-authoritarian, dogma-free movement²²³.

Subito dopo, l'illusione viene prontamente sconfessata. Prima, ancora una volta, attraverso il punto di vista di Don Gately, che mette in guardia dal potere rivelativo o addirittura miracolistico di questi racconti, in quanto «every one of the seminal little mini-epiphanies you have in early AA is always polyesterishly banal»²²⁴; poi, poco oltre, quando ci viene detto che in realtà «in Boston AA there is, unfortunately, dogma, too, it turns out; and some of it is both dated and smug»²²⁵. Infine, ricorrendo a un termine già utilizzato a proposito di Schitt, viene detto addirittura che «Boston AA's real root axiom [...] is almost classically authoritarian, maybe even proto-Fascist»²²⁶.

Il racconto nel racconto, poi, si fa a sua volta catalizzatore di altri movimenti narrativi, al punto che, nel momento stesso in cui vengono invocati l'ordine e la rigidità, la trama procede in direzione opposta. Come quando il narratore, dopo avere espresso tramite Gately alcune perplessità sul potere rivelativo del racconto, sembra non resistere alla tentazione di introdurre un altro microracconto, come se seguisse il flusso dei pensieri del personaggio, introducendo una breve divagazione sulla storia di un tale Bernard detto Plasmatron-7, prima di passare a un altro racconto ancora, quello del sogno di Gately. Wallace, in altre parole, sembrerebbe avere fatta propria la lezione delle opere mondo moderniste, in cui «le digressioni diventano esse stesse lo scopo principale dell'Azione epica»²²⁷. Tuttavia, se nelle opere analizzate da Moretti la tendenza è alla frammentarietà del *plot*, il romanzo massimalista, come sostiene Ercolino, privilegia invece l'uso della digressione non più come un difetto di narrazione, ma come un suo «vertiginoso eccesso», sintomo di quel «“ritorno alla narrazione” variamente teorizzato a proposito della *fiction* postmoderna»²²⁸. La digressione, in questo caso, ricopre quindi il ruolo

²²³ D.F. Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 356.

²²⁴ Ivi, p. 358.

²²⁵ Ivi, p. 360.

²²⁶ Ivi, p. 374.

²²⁷ F. Moretti, *Opere mondo*, cit., p. 46.

²²⁸ S. Ercolino, *Il romanzo massimalista*, cit., p. 126.

di «una sorta di estesa e costante turbolenza, prodotta dallo slancio onnivoro ed enciclopedico del racconto»²²⁹.

L'ambiguità costitutiva di fondo, il filo conduttore che si è seguito nell'analisi della costruzione della trama in *Underworld* e *American Pastoral* sembra dunque portato alle estreme conseguenze in *Infinite Jest*, come conferma ulteriormente quest'ultimo esempio. Mentre lo scetticismo da una parte prevale sulla fiducia nel racconto come strumento epistemologico, sulla possibilità di narrare una storia coerente e in grado di veicolare un significato ultimo, dall'altra proprio questa cautela si trasforma paradossalmente in una fertile occasione narrativa. Nel romanzo di Wallace coloro che sono qualificati come veri e propri scarti, quei «reietti il cui orizzonte di scelta si dimostra drasticamente ridotto»²³⁰, personaggi fatti a pezzi dal mondo al di fuori delle case di recupero, rivendicano la narrazione come strumento di affermazione. Il racconto di se stessi diventa metaforicamente il segno della possibilità di occupare uno spazio, di dare voce alla propria storia, di conquistare un posto all'interno di un romanzo plurimo e frastagliato. Ma, come abbiamo visto, il narratore allo stesso tempo mette in guardia chi legge dal potere salvifico del racconto, si sofferma sulle costrizioni del contesto in cui viene pronunciato, si muove costantemente tra richiami all'ordine e la loro sistematica elusione.

Anche per Zuckerman, paradossalmente, la presa di coscienza dell'impossibilità di raccontare una vita era diventata proprio il motivo che lo aveva spinto a immedesimarsi nello Svedese, e a cercare di dare forma all'esistenza di un personaggio inafferrabile. Per non parlare di Nick Shay, che dopo (sul piano della *fabula*) avere espresso la propria sfiducia nella possibilità di conferire un senso agli eventi disordinati della propria storia, si convince che è necessario seguire «a single narrative sweep, not ten thousands wisps of disinformation»²³¹, e si ostina per tutto il romanzo a costruire un racconto, una trama che offra una possibile risposta agli eventi enigmatici della sua esistenza. D'altra parte, come aveva già notato Brooks a proposito della *Peau de chagrin* di Balzac, forse la trama può aspirare a veicolare un senso anche quando si muove nel territorio moltiplicato della digressione, o in quello plurimo e incerto dell'esistenza, rilanciando costantemente il desiderio di ascoltare un'altra storia:

«Se tu potessi conoscere la mia vita», ha detto Raphael a Émile con una frase che potrebbe figurare in ogni tentativo di raccontare la storia di una vita: l'intelligibilità, il senso, la piena comprensione dipendono anche da una totalità narrativa pienamente affermata che non è e non potrà mai essere realizzata²³².

²²⁹ Ivi, p. 127.

²³⁰ A. Chiurato, *La metropoli ai margini*, cit., p. 215.

²³¹ D. DeLillo, *Underworld*, cit., p. 82.

²³² P. Brooks, *Trame*, cit., p. 65.

Questi tre romanzi ci portano, in sostanza, al cuore di un'intima contraddizione. Le narrazioni sono i «motori del desiderio», risposte al «bisogno di raccontare come impulso primario», ma allo stesso tempo «consumano le trame»²³³, tendono all'entropia e alla dissipazione delle forze ordinatrici, verso un caos indistinto. «Il desiderio del testo», ci ricorda sempre Brooks, è infatti «solo un desiderio della conclusione, di quel processo di riconoscimento che segna il momento della morte del lettore nel testo. Ma il riconoscimento non abolisce la testualità, non annulla quel “centro” che è il luogo delle ripetizioni, e oscilla fra cecità e scoperta, fra origine e fine»²³⁴. La trama, fino alla fine, si fa carico di un'insolubile duplicità, è il punto di condensazione di un equilibrio quanto mai instabile e precario: quello tra ordine e disordine, tra la ricerca di un significato e la sua sistematica abolizione.

²³³ Ivi, p. 66.

²³⁴ Ivi, p. 118.

Capitolo V

Tempo

1. «Un ordine che la vita non offre»

La temporalità narrativa, dopo essere stata problematizzata, capovolta, convocata come catalizzatore di cortocircuiti tra il mondo esterno e la percezione di chi racconta nel corso del Novecento, negli ultimi decenni sembra essere al centro di un curioso paradosso:

In tutto il mondo, le ultime generazioni di scrittori (diciamo dopo il 1980; diciamo dopo Pirec) hanno cessato di portare il lutto, recuperando allegramente la temporalità lineare, servendosi tra l'altro come e quando vogliono delle innovazioni tecniche del modernismo per scopi opposti a quelli per cui erano state concepite, mobilitandole per incrementare il *suspense*, per catturare l'interesse del lettore, per radicarlo in questo tempo invece che per fargliene sospettare, rimpiangere, desiderare un altro¹.

Si tratta di un fenomeno altamente sintomatico, soprattutto se si considera che uno degli ultimi *turn* intorno a cui ruota il dibattito critico è proprio quello che riguarda l'uso del tempo nella costruzione narrativa². Una svolta che, ancora una volta, viene avvertita con particolare sensibilità in ambito statunitense. Non è un caso che Hikaru Fujii, sebbene con qualche cautela, abbia convocato il concetto di *temporal turn* per denominare la raccolta di saggi sulla narrativa americana contemporanea da lui curati: saggi che ruotano appunto intorno alle modalità della costruzione temporale in una serie di romanzi pubblicati tra fine Novecento e i primi anni Duemila, e che costituirebbero una «soglia tra il modo letterario corrente e il suo potenziale futuro»³. A una sorta di esautoramento della dimensione spaziale, tema centrale in buona parte della narrativa che ha contribuito a dar voce al sogno americano e in particolare della letteratura di viaggio della *beat generation*, corrisponde secondo Fujii uno spostamento di accento sul tempo, subentrato laddove «lo spazio rivela la propria incapacità a sostenere il mito del libero

¹ D. Giglioli, *Il rovescio del tempo. Considerazioni sulla temporalità narrativa a partire da Time's Arrow di Martin Amis*, in «Arcipelago», vol. I, n. 1, primavera 2002, pp. 172-173.

² Su questo ennesimo *turn* nell'ambito della teoria narrativa cfr. Thomas M. Allen (a cura di), *Time and Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 2018, e Cindy Weinstein (a cura di), *A Question of Time. American Literature from Colonial Encounter to Contemporary Fiction*, Cambridge University Press, Cambridge 2018.

³ Hikaru Fujii (a cura di), *Outside, America. The Temporal Turn in Contemporary American Fiction*, Bloomsbury, New York-London 2013, p. XII.

individuo»⁴. Una letteratura imperniata sulla conquista dello spazio sarebbe stata dunque sostituita da nuove forme narrative di esplorazione dell'interiorità, intesa invece in termini temporali, e proprio attraverso la categoria del tempo – sembra suggerire surrettiziamente Fujii – la narrazione può configurarsi come uno strumento di conoscenza del mondo che ci circonda:

L'esplorazione del "fuori" [...] cessa di essere un viaggio in uno spazio esterno in cui si può conquistare un senso di libertà e di completezza. Piuttosto, cerca di raggiungere l'idea del tempo come una forza della differenza attraverso la quale la soggettività corrente, sia nei suoi aspetti individuali sia in quelli collettivi, è trasformata⁵.

Ora, il paradosso appare ancora più evidente se si torna per un attimo a una fase nevralgica della storia del romanzo, l'epoca in cui profondissime trasformazioni intervengono in tutti i campi del sapere, riverberandosi, lo abbiamo in parte visto a proposito delle riflessioni sull'"ordine narrativo", sul modo stesso di concepire il romanzo e la temporalità narrativa. «Nel periodo che va dal 1880 allo scoppio della prima guerra mondiale», notava Stephen Kern, «una serie di cambiamenti radicali nella tecnologia e nella cultura creò nuovi, caratteristici modi di pensare e di esperire lo spazio e il tempo»⁶. L'innovazione tecnologica e i suoi prodotti, «il telefono, la radiotelegrafia, i raggi X, il cinema, la bicicletta, l'automobile e l'aeroplano»⁷, spostano il mondo occidentale su una corsia in cui si viaggia a velocità decisamente aumentata, creando le condizioni per l'instaurarsi di un «nuovo sistema di coordinate»⁸, che si riflette inevitabilmente, per quanto riguarda il romanzo, sull'uso del tempo. D'altra parte, è sufficiente chiamare in causa una voce particolarmente autorevole per rendersi conto della portata del cambiamento. Auerbach, nel capitolo conclusivo di *Mimesis*, si sofferma proprio su «quegli autori moderni che preferiscono esaurire in poche ore e giorni fatti quotidiani qualunque, piuttosto che rappresentare un fatto nel suo svolgimento completo e cronologico», guidati dalla convinzione che sia sostanzialmente «impossibile voler essere veramente completi nello svolgimento esteriore e far trasparire allo stesso tempo l'essenza». La posta in gioco è niente di meno che «imporre un ordine al loro argomento, la vita, un ordine che la vita non offre»:

⁴ Ivi, p. X.

⁵ Ivi, pp. X-XI.

⁶ Stephen Kern, *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Harvard University Press, Cambridge 1983, p. 1.

⁷ *Ibid.*

⁸ G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, cit., p. 4.

Chi rappresenta dal principio alla fine lo svolgimento completo della vita umana o di un fatto di lunga durata, arbitrariamente taglia e isola; ad ogni momento la vita è già cominciata da un pezzo e ad ogni momento continua il suo corso; e ai personaggi capitano molte più cose di quante egli potrà mai raccontare. Ma quanto succede a poche persone nel giro di pochi minuti, ore o tutt'al più giorni, può essere forse descritto con una certa completezza⁹.

Naturalmente la posizione di Auerbach è situata, calata in un contesto storico e culturale ben preciso, figlio di quei cambiamenti epocali che hanno investito l'occidente all'inizio del XX secolo e che nel momento in cui scrive costituiscono un'innovazione recentissima. Oggi ovviamente il progresso tecnologico e scientifico ha prodotto nuove meraviglie (e forse nuovi mostri), e il mondo occidentale è decisamente più stratificato e complesso rispetto ai primi decenni del Novecento. La televisione e poi l'avvento della rete, la smaterializzazione del capitale, un apparato economico e finanziario infinitamente più sofisticato e l'effetto della globalizzazione, con la conseguente moltiplicazione degli spostamenti da una parte all'altra del pianeta e ritmi di vita infinitamente accelerati, configurano uno scenario completamente nuovo, che per certi versi ha portato alle estreme conseguenze le mutazioni evidenziate da Kern. In ogni caso, l'intuizione di Auerbach va al cuore della nostra indagine. È tra le pagine di *Mimesis*, infatti, che si trova una prima, embrionale formulazione del pensiero narrativo:

Noi cerchiamo continuamente di dare ordine, interpretandola, alla nostra vita col passato, presente e avvenire, col nostro ambiente, col mondo in cui viviamo, sicché essa assume per noi un aspetto complessivo che cambia di continuo, più o meno presto e radicalmente a seconda che siamo costretti, disposti o capaci di accogliere le nuove esperienze che si presentano¹⁰.

Per il lettore, ci dirà Ricoeur diversi anni più tardi, è possibile ricavare un possibile senso nella narrazione, un senso valido anche per l'esperienza extra-testuale, proprio a partire dalla feconda relazione tra tempo e racconto. Al di là del fatto che si condividano o meno le tesi di Ricoeur, non gli si può negare il merito di avere messo alla prova la propria teoria del racconto su alcuni di quei romanzi modernisti che hanno minato alle fondamenta qualunque possibilità di costruire una narrazione lineare, con un inizio, uno sviluppo e una fine, proprio per rivendicare la possibilità di ricavarne un «paradigma d'ordine per quanto raffinato, artificioso e labirintico sia»¹¹. Una delle grandi sfide del modernismo era stata proprio quella di

⁹ E. Auerbach, *Mimesis*, cit., vol. II, p. 333.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ P. Ricoeur, *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction* (1984); trad. it. *Tempo e racconto II. La configurazione nel racconto di finzione*, Jaca Book, Milano 1987, p. 49.

interrogarsi sulle modalità in cui un particolare uso del tempo nel romanzo poteva produrre nuove possibilità di conoscenza, adatte alla conformazione del mondo che gli scrittori si trovavano ad attraversare, un mondo che esigeva nuovi artifici per poter essere rappresentato e, in qualche modo, raccontato.

Ma, soprattutto, Ricoeur è probabilmente lo studioso che ha insistito di più sul fatto che tempo narrativo ed esperienza umana sono in qualche modo inscindibili, nella misura in cui, per riprendere la sua celebre intuizione, «il mondo dispiegato da qualsiasi lavoro narrativo è sempre un mondo temporale», e «il tempo diviene tempo umano nella misura in cui è articolato in modo narrativo». In definitiva, è nella dimensione temporale della narrazione che risiede «la posta in gioco ultima dell'identità strutturale della funzione narrativa», il fulcro dell'«esigenza di verità di ogni opera narrativa»: o meglio, «nella natura *temporale* dell'esperienza umana»¹². D'altra parte, già Genette ci aveva ricordato che se «posso benissimo raccontare una storia senza precisare il luogo in cui si svolge» è invece «quasi impossibile non situarla nel tempo rispetto al mio atto narrativo», dal momento che qualunque racconto implica l'impiego di predicati capaci di situarlo in «un tempo del presente, del passato o del futuro»¹³. Il tempo è dunque una presenza ineliminabile, un vero e proprio marchio di fabbrica per la scrittura narrativa: «celebrato, lasciato agire pigramente, tenuto a distanza, esorcizzato con le pratiche più bizzarre, lo scorrere del tempo è il principale tratto distintivo del racconto, quello la cui percezione, immediata o distorta, ci consente di riconoscere un testo come narrativo»¹⁴. Ed è forse proprio il tempo a costituire il terreno su cui si gioca la scommessa della possibilità conoscitiva in quei testi della contemporaneità il cui «*deus absconditus* [...] è una verità complessa e stratificata, che si cerca, si postula, si riporta nell'esperienza umana, privata di ogni forma del sacro, attraverso il gioco dell'immaginazione conoscitiva»¹⁵.

Tuttavia, se il tempo diviene l'oggetto stesso della narrazione e il racconto può diventare in qualche modo uno strumento di conoscenza proprio grazie alla sua costituzione temporale, è anche vero che l'uso del tempo, com'era stato per quei romanzi modernisti di cui parlava Auerbach, può mettere in discussione la possibilità stessa di questa conoscenza. In alcune narrazioni, in sostanza, la temporalità narrativa, più che uno strumento attraverso cui congegnare trame anche sofisticate ma poi destinate a ricomporsi armoniosamente in disegni privi di fratture, è una strategia attraverso cui si generano iati, vuoti, impiegata non per offrire

¹² P. Ricoeur, *Tempo e racconto I*, cit., p. 15.

¹³ G. Genette, *Figure III*, cit., pp. 262-263.

¹⁴ F. Vittorini, *Raccontare oggi*, cit., p. 100.

¹⁵ Ivi, p. 101.

una soluzione ma per dare voce all'impossibilità di sapere come sono andate le cose e perché. Vi sono romanzi, in altre parole, in cui a un particolare uso del tempo narrativo corrisponde un «frequente [...] richiamo all'inafferrabilità del perché»¹⁶. *Underworld*, *American Pastoral* e *Infinite Jest* sembrano ripartire per certi versi da questa particolare forma di scetticismo. Questo non significa – lo abbiamo visto anche a proposito del *plot* - che ogni possibilità di conoscenza sia preclusa *tout court*; al contrario, come vedremo, il tempo diventa una strategia attraverso cui essi mettono in discussione qualunque spiegazione che si esaurisce all'interno della narrazione stessa, per indicare, in qualche modo, un'apertura verso un fuori, verso una dimensione ulteriore dell'esperienza. Ancora una volta, dunque, DeLillo, Roth e Wallace si muovono in una duplice direzione: mentre non rinunciano a narrare, sembrano portare costantemente il lettore nel terreno del dubbio, chiedendogli in qualche modo di non fidarsi, di ripercorrere la storia, di tornare sui propri passi. D'altra parte, l'etimologia del verbo raccontare rimanda proprio a questo: narrare a qualcuno di nuovo, secondo un movimento che non implica solo l'andare verso, ma anche il tornare indietro.

Per chiarire meglio la posta in gioco ed evidenziare la stretta vicinanza tra tempo e intreccio, vale la pena di riprendere le dichiarazioni programmatiche di Ricoeur, contenute nel saggio in cui vengono formulate per la prima volta le tesi che troveranno ampio sviluppo in *Temps et récit*:

La mia [...] ipotesi di lavoro riguarda il ruolo della narratività. La struttura narrativa che ho scelto come più rilevante per un'indagine delle implicazioni temporali della narratività è quella del "plot". Per plot intendo la totalità intelligibile che governa la successione degli eventi in ogni storia. Una storia è *fatta da* eventi nella misura in cui il plot *fa* gli eventi *in* una storia. Da qui, il plot ci posiziona nel punto di intersezione di temporalità e narratività¹⁷.

Sappiamo che poi il *plot* sarà inteso nell'accezione dinamica di messa in intreccio (*emplotment*), il processo attraverso il quale si dà appunto l'incontro tra il tempo del testo e il tempo extra-testuale grazie alla reciproca interazione tra costruzione verbale e intelligenza narrativa. Ma può essere così anche all'interno di trame che, come abbiamo visto, oppongono una notevole resistenza alla possibilità di venire governate in una totalità intelligibile? E se sì, in che modo? È proprio alla luce di questi interrogativi che il tempo costituisce un importante banco di prova, una via privilegiata per indagare, da una diversa angolatura, il complesso

¹⁶ D. Giglioli, *Il rovescio del tempo*, cit., p. 175.

¹⁷ P. Ricoeur, *Narrative Time*, in Thomas W.J. Mitchell (a cura di), *On Narrative*, The University of Chicago Press, Chicago – London 1981, p. 167.

rapporto tra narrazione ed esperienza, o meglio le modalità in cui l'uso del tempo, diversamente nei tre romanzi, veicola una potenzialità conoscitiva dell'esperienza vissuta.

Quando Ricoeur scrive che «la finzione non conserva soltanto la traccia del mondo pratico dal cui fondo essa si distacca», ma «orienta di nuovo lo sguardo verso i tratti dell'esperienza che 'inventa', cioè che a un tempo scopre e crea»¹⁸, si muove, lo si è in parte visto, proprio sul confine che scorre tra esperienza finzionale ed extra-finzionale, interrogandosi sulle possibilità conoscitive della seconda grazie alla rfigurazione della prima ottenuta attraverso l'atto di lettura¹⁹. Si tratta dunque in primo luogo di andare a vedere in che modo questa possibilità (o impossibilità) conoscitiva viene tematizzata nei testi attraverso il ricorso a strategie retoriche e soluzioni strutturali particolari. D'altra parte, come ci ricorda Šklovskij, se la letteratura può contribuire a restituire in qualche modo il senso dell'esperienza lo fa prima di tutto grazie a un processo di de-familiarizzazione, attraverso un effetto straniante ottenuto mediante particolari soluzioni formali²⁰.

Ma nelle opere in questione il tempo, lo dicevamo, viene anche indagato a livello epistemologico e tematizzato come oggetto del racconto: la riflessione, infatti, ruota spesso proprio intorno alla possibilità stessa di conoscere il tempo e di esperirlo, e alle modalità attraverso cui la sua percezione può diventare una possibilità narrativa di indagine del senso. La dimensione temporale è infatti oggetto del racconto, un oggetto spesso ambiguo e inafferrabile, che gli scrittori, attraverso il punto di vista di alcuni personaggi, sembrano volere ricomporre e ricondurre – sebbene provvisoriamente – a un ordine narrativo. È seguendo questa traiettoria duplice che cercheremo di esplorare la temporalità narrativa in *Underworld*, *American Pastoral* e *Infinite Jest*. Sarà necessario lasciare almeno per un attimo da parte il formidabile appetito per la storia, per quel «e poi» di cui parla Forster, e magari riavvolgere più volte il nastro per non lasciarsi sfuggire quello che rimane nascosto tra le pieghe del testo, dal momento che «le porzioni meno manifeste [...] rimangono segrete, resistendo a tutto fuorché a uno scrutinio attento e anormale», e «leggendo in modo così minuzioso, attento e lento che sembra di procedere in direzione contraria rispetto al senso "naturale" che si ha di cosa sia un romanzo»²¹.

¹⁸ P. Ricoeur, *Tempo e racconto II*, cit., p. 125.

¹⁹ Cfr. *ivi*, p. 123.

²⁰ Cfr. V. Šklovskij, *L'arte come procedimento*, cit., p. 82.

²¹ F. Kermode, *Secrets and Narrative Sequence*, in J. W. T. Mitchell (a cura di), *On Narrative*, cit., p. 84.

2. «Forwards or backwards in time»

«Non è per un lettore sbadato tale lettura»²², commentava Svevo a proposito di *Ulysses*. Certo possiamo tranquillamente sottoscrivere la sua considerazione per un romanzo di uno scrittore che senza dubbio ha Joyce tra i propri modelli letterari, e che, come si è visto in precedenza, considerava *Underworld* in qualche modo un figlio tardivo della stagione letteraria modernista. Proviamo a partire dagli aspetti macroscopici del testo. Si è accennato, a proposito del *plot*, al fatto che il romanzo fa del ribaltamento del tempo della storia uno dei propri tratti distintivi. Anche se inizio e fine dell'intreccio e inizio e fine della *fabula* corrispondono, andando a costituire una cornice testuale apparentemente compiuta, allo sviluppo della trama presiede un'inversione temporale che determina un cortocircuito tra cause ed effetti, per cui viene abolita la legge del *post hoc ergo propter hoc* da cui già Barthes metteva in guardia il lettore.

Vediamo più nel dettaglio com'è fatto materialmente il testo di DeLillo: il romanzo si gioca su piani temporali diversi non solo nella scansione tra le varie parti che lo costituiscono (dagli anni Cinquanta agli anni Novanta, seguendo l'ordine della *fabula*), ma anche dal punto di vista della costruzione grammaticale: parti scritte al *present simple* (prologo, epilogo e i capitoli Manx Martin) si alternano ad altre scritte invece al *past simple*. Questa alternanza svolge senza dubbio una funzione di raccordo, permettendo alla partita raccontata nel prologo di configurarsi come una sorta di evento cerniera, ripreso in particolare nei capitoli Manx Martin. È interessante notare come la narrazione al presente, che porta il lettore / spettatore nel cuore dei fatti, coinvolgendolo esplicitamente con l'appellativo diretto dell'incipit (*your*), riguardi proprio l'evento cronologicamente più lontano nella struttura del racconto; l'origine del testo, in qualche modo, è presentata come un momento attuale, ancora presente, e il tempo verbale utilizzato per descriverlo sembra rimarcare lo statuto particolare dell'evento. Solo alla conclusione del prologo, quando «it is all falling indelibly into the past»²³, il lettore è riportato bruscamente avanti di quarant'anni, nella primavera – estate del 1992, il momento da cui ha inizio una lunghissima esplorazione al passato. La creazione di questo enorme iato non era inizialmente nelle intenzioni di DeLillo, come dichiara in un'intervista:

Dopo il prologo [...], la prima parte in origine iniziava il giorno successivo alla partita di baseball. Scrisi per tre settimane sul Bronx del 1951, e stavo andando bene. Ma realizzai che c'era qualcosa di insoddisfacente,

²² Italo Svevo, «Faccio meglio di restare nell'ombra»: il carteggio inedito con Ferrieri seguito dall'edizione critica della conferenza su Joyce, a cura di Giovanni Palmieri, Lupetti, Milano 1995, p. 115.

²³ D. DeLillo, *Underworld*, cit., p. 60.

avevo bisogno di qualcosa di più radicale, di un balzo radicale. È lì che ho pensato che avrei spinto – in un flash – la narrazione in avanti di quarant’anni nel futuro e poi sarei tornato alla palla della partita²⁴.

In questo modo può creare quella contro-cronologia che costituisce l’impalcatura del romanzo, e dare corpo alla fascinazione per l’organizzazione della materia narrativa che lo ha sempre coinvolto: «La struttura – dichiara nella stessa intervista - è sempre stata interessante per me»²⁵. La parte che DeLillo scrive per prima, dopo il prologo, e situata nel medesimo arco temporale, diventerà quindi l’ultima nella cronologia del racconto, e in questo modo si crea una sorta di struttura ad anello, che, come abbiamo già avuto modo di notare, è solo apparentemente compiuta: l’epilogo, infatti, va a scardinare questa circolarità illusoria, riportando nuovamente la narrazione al tempo presente (e questa volta nel momento più vicino a quando il libro viene scritto). In questo modo la narrazione rimane aperta a un ipotetico rilancio, nel presente, che, per un’analogia formale con il tempo verbale scelto per raccontare, si richiama all’origine, ma si colloca allo stesso tempo su un altro piano. Non è un caso – ci torneremo - che proprio nell’epilogo prenda voce con particolare intensità quella particolare forma di desiderio nostalgico (*longing*) che caratterizza i monologhi di Nick nelle pagine finali.

I giochi con il tempo costituiscono una delle cifre caratterizzanti anche di *American Pastoral*. Ci troviamo di nuovo al cospetto di una struttura apparentemente armonica, ma sfogliando il paratesto il lettore si rende subito conto di un aspetto importante: il ricordo (“Paradise remembered”) in qualche modo precede gli avvenimenti, il paradiso è ricordato prima ancora che si verifichi la caduta dall’Eden e che l’uomo, come nel racconto biblico, si ritrovi ad aspirare a quella primigenia condizione di unità divenuta irraggiungibile nella vita terrena. L’inizio del romanzo costituisce infatti un’analepsi rispetto al momento in cui inizia la narrazione, intesa in termini genettiani, ovvero «l’atto narrativo produttore e, per estensione, l’insieme della situazione reale o fittizia in cui esso si colloca»²⁶, che, ci fa sapere Zuckerman alcune pagine dopo l’incipit, va situato nel 1995²⁷. Il racconto, tuttavia, ha inizio in un momento diverso e, fedelmente al titolo della prima parte, nel regime del ricordo:

²⁴ M. Moss, “*Writing as a Deeper Form of Concentration*”, cit., p. 159.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ G. Genette, *Figure III*, cit., p. 75.

²⁷ Per i rimandi espliciti a questa collocazione temporale cfr. Ph. Roth, *American Pastoral*, cit., pp. 17, 31 e 34.

The Swede. During the war years, when I was still a grade school boy, this was a magical name in our Newark neighborhood, even to adults just a generation removed from the city's old Prince Street ghetto and not yet so flawlessly Americanized as to be bowled over by the prowess of a high school athlete²⁸.

Già in queste prime righe vengono forniti una serie di indizi importanti: il carattere quasi soprannaturale («magical name») dello Svedese, la duplice indicazione spaziale («our Newark neighborhood» e «the city's old Prince Street ghetto», con il possessivo «our» che indica l'appartenenza generazionale di chi scrive) e due indicazioni temporali che collocano subito la vicenda narrata in un momento preciso, e al contempo marcano la distanza rispetto al piano temporale in cui si situa la voce narrante («during the war years, when I was still a grade school boy»). La narrazione è al passato, e lo stesso regime verrà mantenuto sostanzialmente lungo tutto il romanzo, ma nella prima parte vi sono alcune eccezioni significative. Si tratta di brani in cui Zuckerman, ancora presente sulla scena, riporta il lettore nel tempo presente in cui racconta la vicenda, come nel caso in cui, deluso dalla conversazione con lo Svedese, pone fine bruscamente al dialogo riportando il fuoco della narrazione sulla propria interiorità. È un brano importante, che può essere letto come una sorta di biglietto con le istruzioni per l'uso fornito al lettore, come per anticipargli ciò che si ritroverà tra le mani nel resto del romanzo:

You fight your superficiality, your shallowness, so as to try to come at people without unreal expectations [...] and yet you never fail to get them wrong. [...] You get them wrong before you meet them, while you're anticipating meeting them; you get them wrong while you're with them; and then you go home to tell somebody else about the meeting and you get them all wrong again. Since the same generally goes for them with you, the whole thing is really a dazzling illusion empty of all perception, an astonishing farce of misperception. And yet what are we to do about this terribly significant business of *other people*, which gets bled of the significance we think it has and takes on instead a significance that is ludicrous, so ill-equipped are we all to envision one's another interior workings and invisible aims²⁹?

Nella figura di Zuckerman si condensano dunque il desiderio e al contempo la frustrazione di chi racconta. La ripetizione della frase «you get them wrong», unita all'iterazione del pronome di seconda persona, stanno a indicare infatti che, benché la lunga narrazione vada a esplorare le pieghe più intime della vita del personaggio, il narratore (e con lui il lettore) si ritroverà comunque, adesso, nel tempo presente, a fare i conti con un'impossibilità conoscitiva che entra in gioco ogniqualvolta si cerca di afferrare l'interiorità

²⁸ Ivi, p. 3.

²⁹ Ivi, p. 35.

di qualcuno. In altre parole, sembra che Zuckerman, mentre ammonisce il lettore, cerchi la sua complicità, preparandolo a un particolare tipo di patto: ti racconto questa incredibile storia che si è verificata nel passato perché tu, che leggi nel presente del momento in cui scrivo, sia preparato a sapere che non ti aiuterà a trovare una soluzione agli enigmi del testo. Vale la pena sottolineare che questo intermezzo, in cui Zuckerman si appella direttamente al narratario, è un racconto «*intercalato*», che sospende momentaneamente il corso dell'azione, e che, come sottolinea ancora Genette, costituisce un fattore di complessità notevole, in quanto «in esso storia e narrazione possono aggrovigliarsi in modo tale che la seconda [agisce] sulla prima»³⁰. Una sospensione sottolineata ulteriormente dallo stacco di bianco in seguito al quale il narratore, deluso dalle spiegazioni dello Svedese, inizierà a interrogarlo sulle possibili cause della sua sofferenza.

Dunque anche Roth, come DeLillo, mescola abilmente diversi piani narrativi, predisponendo una serie di cornici che tuttavia non delimitano rigidamente le diverse parti del testo, ma hanno confini porosi che vengono sistematicamente oltrepassati dalla materia narrativa. Per capire il funzionamento di questa macchina apparentemente ordinata e coerente nella quale si celano, come nel rovescio di un ricamo, una serie di enigmi non risolti e di zone d'ombra, si potrebbe provare a suddividere approssimativamente la prima parte, "Paradise Remembered", in una triplice cornice temporale. La prima è quella in cui è introdotto lo Svedese, figura incantata nell'infanzia del protagonista, e che comprende gli anni della guerra e quelli immediatamente successivi; la seconda, come abbiamo visto, va collocata nel 1995 e riguarda sostanzialmente due macro-eventi: il colloquio tra Zuckerman e lo Svedese da Vincent e la quarantacinquesima riunione degli ex allievi della scuola; infine, una terza cornice, in cui vengono raccontati una serie di eventi della vita familiare dello Svedese e la ribellione di Merry, fino all'attentato nello spaccio di Old Rimrock. Ma i confini temporali, appunto, sono tutt'altro che rigidi; il secondo capitolo, ad esempio, si apre riportando il discorso che Zuckerman comincerà a comporre soltanto *dopo* la riunione degli ex allievi, che costituirà la materia narrativa nelle pagine successive. Oppure, dopo le rivelazioni di Jerry sul fratello, Zuckerman scivola costantemente fuori dal presente della riunione (in cui sta parlando con Joy Helpert)³¹, fino a che, in una scena in cui si possono riconoscere riferimenti impliciti sia a Proust sia a Stendhal, sulle note di una canzone dal titolo programmatico (*Dream*) raccoglie l'invito e,

³⁰ G. Genette, *Figure III*, cit., p. 264.

³¹ «So then . . . I am out there on the floor with Joy, and I am thinking of the Swede and of what happened to his country in a mere twenty-five years, between the triumphant days of wartime Weequahic High and the explosion of his daughter's bomb in 1968, of that mysterious, troubling, extraordinary historical transition». Ivi, p. 88.

scrive, «I pulled away from myself, pulled away from the reunion, and I dreamed... I dreamed a realistic chronicle»³². Va notato che nella prima parte la presenza di Zuckerman come personaggio, oltre che come narratore, va a influire sulla costruzione del tempo determinando un'ellissi, che va dagli anni dell'infanzia dello stesso scrittore e dello Svedese ai tempi del liceo al 1995, l'anno in cui avviene l'incontro prima con lo stesso Svedese e poi con Jerry, e Zuckerman inizia a scrivere la storia. Gli anni, in sostanza, in cui Nathan non è più un testimone delle vicende dello Svedese. Naturalmente, ci sono delle significative eccezioni: non solo, dopo che Zuckerman sogna una cronaca realistica, inizia una lunga parte analettica in cui vengono raccontate scene dell'infanzia di Merry, in particolare il bacio tra padre e figlia e alcuni episodi della sua ribellione adolescenziale fino al momento dell'attentato³³, ma vi sono ulteriori riferimenti molto importanti nell'economia del racconto. In primo luogo, brevi accenni alla storia della conceria della famiglia Levov, con importanti rimandi al contesto storico; il successo dell'industria di guanti, infatti, comincerà dopo un primo fallimento legato alla crisi economica del Ventinove, con la successiva creazione della Newark Maid in seguito a un importante accordo firmato da Lou Levov nel 1933, fino all'apertura di una filiale a Portorico nel 1958³⁴. Poi, il riferimento all'arruolamento dello Svedese nei marines (1945) e il matrimonio con Dawn Dwyer intorno al 1950, e infine, dopo un significativo bianco tipografico, l'incontro tra Zuckerman e lo Svedese (insieme alla sua nuova famiglia) in occasione di una partita di baseball a New York, «one night in the summer of 1985»³⁵.

Questo *excursus* prolungato nella cronologia della prima parte di *American Pastoral* mette in evidenza due fattori. Da una parte sottolinea che il romanzo, come nel caso di *Underworld*, abbraccia un'ampia parte della storia del Novecento; ancora più ampia, anche se concentrandosi più dettagliatamente su un numero più ristretto di anni, rispetto al romanzo di DeLillo (il tempo della storia va dagli anni Venti al 1995 circa)³⁶; dall'altra evidenza, anche se in modo sommario, che la linea del tempo nel romanzo segue un andamento decisamente irregolare, e l'intreccio si sviluppa attraverso ellissi, riavvolgimenti e frequenti slittamenti su diversi piani cronologici, soluzioni strategiche attraverso cui sembra venire messa costantemente in crisi, sul piano formale, quella ricerca di senso che, come si è visto, costituisce

³² Ivi, p. 89.

³³ Cfr. ivi, pp. 89-113.

³⁴ Cfr. ivi, pp. 12-15. Va notato che l'ascesa dell'industria è legata a doppio filo ai successi atletici dello Svedese.

³⁵ Cfr. ivi, p. 15.

³⁶ In realtà, vi sono anche riferimenti a eventi precedenti. Il primo è quello all'arrivo del nonno dello Svedese a Newark negli anni Novanta dell'Ottocento, mentre il secondo, di rilievo decisamente inferiore nell'economia del racconto, sono i riferimenti alla storia della famiglia Orcutt. Cfr. ivi, pp. 11 e 305-310.

uno dei temi chiave del romanzo, ed è alla base del desiderio di Zuckerman di scrivere la vicenda.

Anche nel caso del romanzo di Wallace uno sguardo all'impalcatura del testo permette di osservare come l'organizzazione della temporalità narrativa sia una delle strategie attraverso cui la ricerca di senso del lettore viene fortemente problematizzata. In *Infinite Jest*, d'altra parte, l'articolazione temporale è ancora più complessa, tanto che Frederick Karl si è trovato a constatare che, per ricostruire il tempo della storia, «una guida alla lettura del romanzo sarebbe d'aiuto»³⁷. Il lettore è inevitabilmente tenuto a confrontarsi con un testo «impossibile da sintetizzare», «un artefatto di tentacoli e tracce che non possono essere ripetuti», e che nonostante tutto è caratterizzato da una certa ridondanza, un romanzo che viene «narrato e rinarrato»:

Qualunque sforzo [...] di riordinare le linee principali è scoraggiante, dal momento che il libro funziona tramite flashback dentro altri flashback [...], innumerevoli interpolazioni e interruzioni, loop narrativi che fanno sembrare in confronto la maggior parte dei loop in Woolf e Joyce realistici e ragionevoli. Anche indizi incoraggianti lungo il percorso, o nelle note ampie e dettagliate, sono semplicemente deboli linee guida³⁸.

Anche Stephen Burn, da parte sua, ha scritto che «*Infinite Jest* dipende dall'attività di ricostruzione del lettore di una narrazione più ampia a partire da un gran numero di sottili accenni e dettagli apparentemente incidentali»³⁹. L'effetto caos è poi accentuato dal carattere di apertura del romanzo, dall'assenza, scrive ancora Karl, di una vera e propria conclusione:

Tradizionalmente, i romanzi si chiudono, anche se la premessa del Mega-Novel è che la finzione potrebbe continuare, teoricamente, per sempre, come per le storie di Scheherazade. Wallace rompe chiaramente con questo senso di finalità; il suo disordine è di una tale grandezza che qualunque sforzo per imbrigliarlo, da parte dell'autore o di una qualche forza esterna, è futile⁴⁰.

Non è un caso che, per descriverne la struttura, Karl faccia ricorso a una terminologia quasi psichedelica, parlando del romanzo come di un tripudio di «colori, allucinazioni,

³⁷ Frederick R. Karl, *American Fictions: 1980 – 2000. Whose America Is It Anyway?*, Xlibris, Bloomington 2001, p. 473.

³⁸ Ivi, pp. 472-473.

³⁹ S.J. Burn, *David Foster Wallace's Infinite Jest. A Reader's Guide*, Continuum, New York – London 2003, p. 24.

⁴⁰ F.R. Karl, *American Fictions 1980 – 2000*, cit., p. 473.

improvvisazione, immagini febbrili, un trambusto di energia e parole, come nel jazz, un'incoerenza, apparentemente, che è parte di un sogno, disordine senza controllo»⁴¹.

Anche se Karl insiste forse eccessivamente sulle spinte centrifughe di *Infinite Jest*, senza valorizzare in uguale misura le interconnessioni, l'articolato sistema di rimandi e la minuziosa logica che ne sottende l'impalcatura, è innegabile, lo abbiamo visto, che questa tensione caotica venga controbilanciata in misura molto minore dalla struttura rispetto a *Underworld* e *American Pastoral*. Ma questo non significa che anche il romanzo di Wallace non sia attentamente calibrato, soprattutto per quanto riguarda la progettazione della dimensione temporale. Come ha scritto sempre Burn, che ha raccolto l'invito di Frederick Karl e ha provato a ricostruire, in una guida alla lettura, la cronologia della storia (o sarebbe più corretto dire delle storie), «le suddivisioni all'interno del testo sono più importanti del solito, perché permettono a Wallace di segnalare al lettore che il romanzo si sta per spostare da una linea narrativa all'altra, o tra un luogo e l'altro, o che si muove avanti o indietro nel tempo [*forwards or backwards in time*]»⁴².

Gli avvenimenti del romanzo sono riconducibili in linea di massima a tre linee narrative principali: quella che riguarda Hal Incandenza, una giovane promessa del tennis e soprattutto un ragazzo dotato di un'intelligenza fuori dalla norma e nella cui vicenda, con le dovute cautele, si possono individuare una serie di indizi autobiografici; la storia del tossicodipendente Don Gately, membro della casa di recupero Ennet House; infine, il *plot* (nel senso anche di *complot*) politico, caratterizzato dalla *quest* paradossale di una sorta di misterioso Graal rovesciato di segno, il famoso *Infinite Jest*, il film dal fascino letteralmente fatale⁴³. Secondo la ricostruzione di Burn, la vicenda si svolge dal 1960 (con qualche riferimento anche agli anni Trenta) al 2010 circa, ma Wallace non fornisce sufficienti indizi perché la cronologia del romanzo possa essere ricostruita con esattezza. Anzi, il discorso viene ulteriormente complicato dal fatto che, a partire dal 2002, anno in cui avviene la fusione tra Stati Uniti e Canada nell'Organization of North American Nations (O.N.A.N.) e inizia il cosiddetto tempo sponsorizzato, ogni anno viene ribattezzato con il nome di uno sponsor⁴⁴. Nonostante la molteplicità vertiginosa di sottotrame che si intersecano nel romanzo, la maggior parte delle vicende si svolge nel "Year of the Depend Adult Undergarment" (Y.D.A.U.), riconducibile al 2009.

Ci sono naturalmente delle macro-differenze strutturali rispetto alla costruzione dei romanzi di Roth e DeLillo. Anzitutto, la vicenda di *Infinite Jest* si svolge nel futuro e in una

⁴¹ *Ibid.*

⁴² S.J. Burn, *David Foster Wallace's Infinite Jest*, cit., p. 27.

⁴³ Cfr. *supra*, capitolo IV, nota 191.

⁴⁴ Cfr. *ivi*, pp. 29-31. Sulla denominazione degli anni nel tempo sponsorizzato cfr. anche D.F. Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 223.

realtà interamente finzionale, priva dei rimandi ai fatti storici più significativi del Novecento che costituiscono invece una delle peculiarità di *Underworld* e *American Pastoral*. In più, il tempo della storia, al di là di alcuni riferimenti a episodi collocabili negli ultimi decenni del millennio, si svolge quasi interamente in un arco molto ristretto (all'incirca il primo decennio del XXI secolo) e in particolare appunto in alcune giornate del Y.D.A.U. (nel periodo che intercorre tra il 30 aprile e il primo maggio e in alcuni giorni di novembre)⁴⁵, talvolta in momenti particolari o addirittura in ore specifiche della giornata. In un certo senso, dunque, il contrasto fra tempo della storia e tempo del racconto è ancora più evidente, dal momento che ci troviamo in presenza di un'asimmetria molto marcata tra un *plot* decisamente debordante e confini cronologici tutto sommato ristretti. In questo senso si può dire che *Infinite Jest* è ancora più vicino a soluzioni retoriche moderniste, in cui, come scrive Auerbach a proposito di Virginia Woolf, a un'«azione di poca importanza s'intrecciano continuamente altri elementi, che senza interromperla richiedono molto più tempo ad esser raccontati di quello che può esser durata essa stessa»⁴⁶.

Tuttavia, a svolgere una funzione di raccordo, dicevamo, vi sono una serie di indizi disseminati tra il testo e le note, indicazioni utili per orientarsi nella narrazione ma che necessitano di un notevole sforzo (e di numerose riletture) per poter essere ricomposti in un quadro di senso. Uno di questi cartelli segnaletici è costituito dai riferimenti numerologici. Sempre Burn ha rilevato ad esempio l'importanza del numero novanta, dal momento che l'intera narrazione può essere suddivisa in novanta sequenze:

Una delle occorrenze più suggestive del numero è rivelata verso la fine del libro, quando il fantasma di James Incandenza spiega che ha “speso tutti gli ultimi novanta giorni della sua vita movimentata” per creare il film *Infinite Jest*. Così la struttura del romanzo, lontana dall'essere casuale, sembra essere organizzata sottilmente in parallelo alla composizione del film di cui parla⁴⁷.

Ma l'aspetto strutturale più rilevante di *Infinite Jest* è il fatto che il racconto che segue l'episodio iniziale si configura sostanzialmente come una lunghissima analessi esterna. Tuttavia, mentre solitamente, stando a quanto scrive Genette, «le analessi esterne, proprio per il fatto di essere esterne, non rischiano mai d'interferire col racconto primo», in quanto «la loro

⁴⁵ Questo non significa naturalmente che non vengano chiamati in causa altri momenti dell'anno (talvolta non viene nemmeno esplicitato in quale giorno o mese ci si trovi, e non sempre è inferibile dal testo), ma che la maggior parte del *plot* si svolge nei momenti indicati.

⁴⁶ E. Auerbach, *Mimesis*, cit., vol. II, p. 312.

⁴⁷ S.J. Burn, *David Foster Wallace's Infinite Jest*, cit., p. 27.

funzione è solo quella di completarlo, fornendo al lettore lumi su questo o quel “precedente”»⁴⁸, in questo caso l’analessi costituisce una delle principali problematiche nella ricostruzione del quadro d’insieme del romanzo, proprio per il fatto che l’episodio raccontato in apertura può essere collegato con il resto della vicenda soltanto sulla base di alcune congetture. Tra la parte iniziale e il resto dell’intreccio, infatti, vi è uno scarto che non può essere colmato con sicurezza; il lettore può solo ipotizzare che cos’è successo nel periodo che intercorre tra la fine del romanzo (20 novembre Y.D.A.U., che corrisponde probabilmente al 2009) e lo Year of Glad (l’anno successivo), su cui si apre il romanzo, e che sappiamo venire dopo il resto della vicenda. Hal Incandenza, infatti, mentre durante il resto di *Infinite Jest* vive in un’accademia frequentata da adolescenti, nell’episodio iniziale sta sostenendo un colloquio di ammissione all’Università dell’Arizona. Questa frattura in termini cronologici rende la struttura del romanzo simile a quello che Ercolino ha definito un «*broken circle*», in cui «il segmento temporale finale del romanzo si piega all’indietro in direzione di quello iniziale senza raggiungerlo», e le due parti rimangono «separate da una mancata sequenza di eventi»⁴⁹.

L’architettura temporale di *Infinite Jest* corrisponde insomma alla «missione che Wallace sembra avere intrapreso nello scrivere [...]: costruire un romanzo che faccia crollare la distanza sempre maggiore tra l’autore e il lettore». Per questo avrebbe dato vita a un «romanzo scritto come una conversazione», in cui non solo il cerchio della cronologia, ma anche i circoli viziosi «del consumo passivo e dell’intrattenimento»⁵⁰ vengono interrotti. È un’interpretazione suffragata da una dichiarazione programmatica dello stesso Wallace in un’intervista; alla domanda «che cosa pensi ci sia di straordinariamente magico nella narrativa?» risponde:

C’è questa solitudine esistenziale nel mondo reale. Non so che cosa stai pensando o cosa c’è dentro di te e tu non sai che cosa c’è dentro di me. Nella finzione, penso che possiamo balzare proprio oltre quel muro, in un certo senso [...]. C’è un altro livello in cui un’opera di finzione è una conversazione. C’è una relazione che si instaura tra il lettore e lo scrittore che è molto strana e molto complicata, ed è davvero difficile parlarne. Quella che per me è un’ottima opera di narrativa potrebbe portarmi via e farmi dimenticare che sono seduto su una sedia,

⁴⁸ G. Genette, *Figure III*, cit., p. 98. Il termine non è usato qui in modo del tutto ortodosso, dal momento che Genette definisce esterna «l’analessi la cui ampiezza globale resta esterna a quella del racconto primo» (ivi, p. 97). Tuttavia, non essendoci in *Infinite Jest* un vero e proprio racconto primo, in un certo senso si può considerare analessi ciò che nell’intreccio segue l’episodio iniziale, collocato più avanti, da un punto di vista cronologico, rispetto al resto del racconto. Quando parliamo di “analessi esterna” lo facciamo quindi intendendola secondo un’accezione più ampia rispetto alla definizione classica di Genette.

⁴⁹ S. Ercolino, “*End of the End of the Line*”: *The Broken Temporality of David Foster Wallace’s Infinite Jest*, in C. Weinstein (a cura di), *A Question of Time*, cit., pp. 193 e 195.

⁵⁰ Ch. Bartlett, “*An Exercise in Telemachry*”, cit., p. 374.

oppure no. C'è roba davvero commerciale che è in grado di farlo, e anche un intreccio davvero affascinante può farlo, ma questo non mi fa sentire meno solo⁵¹.

Tra le righe emerge una contraddizione, e solitamente, quando ci si confronta con uno scrittore come Wallace, più che cercare di attenuare le incoerenze è meglio evidenziarle, soprattutto quando possono fornire un'utile indicazione per farsi strada nella complessità del romanzo. Wallace da una parte riconosce alla *fiction* un ruolo fondamentale, la possibilità, anche se in un modo molto particolare, di instaurare un rapporto comunicativo, e per certi versi terapeutico, tra chi scrive e chi legge. Dall'altra, assegna la capacità di combattere la solitudine e l'isolamento non tanto a quelle narrazioni che trascinano il lettore in un abbandono totale, una sospensione volontaria e completa dell'incredulità, ma soprattutto a testi in cui punti di annebbiamento, fratture, cortocircuiti di vario genere servono a ricordarci che siamo posizionati nella nostra realtà, e non (o almeno non solo) in quella fittizia evocata dal racconto. In altre parole, quei romanzi che ci ricordano che ci stiamo confrontando con qualcosa che è prima di tutto artificio, invenzione, abilità retorica. In questo modo la distanza tra autore e lettore si accorcia; non tanto perché quest'ultimo si abbandona senza resistenze a una storia, ma nella misura in cui chi scrive fa entrare chi legge nel proprio laboratorio, e lo porta a confrontarsi con la perizia tecnica necessaria alla costruzione narrativa, che si configura dunque come un'attività, lo abbiamo visto, tutt'altro che "naturale". Tutto questo, tuttavia, va combinato con la fiducia nelle capacità del lettore di decodificare il testo: per questo gli artifici elaborati dallo scrittore non devono essere in nessun caso autoreferenziali:

Se tu, scrittore, soccombi all'idea che il pubblico sia troppo stupido, allora vai incontro a due trappole. La prima è la trappola dell'avanguardia, dove hai l'idea di stare scrivendo per altri scrittori, quindi non ti preoccupi di rendere te stesso accessibile o interessante. Ti preoccupi di rendere [quello che scrivi] strutturalmente e tecnicamente innovativo: involuto nel modo giusto, facendo i riferimenti intertestuali appropriati, facendolo sembrare brillante. Non ti importa affatto che tu stia comunicando o meno con un lettore a cui importa qualcosa di quella sensazione allo stomaco che è il motivo per cui si legge⁵².

All'estremo opposto, prosegue Wallace, troviamo

⁵¹ Laura Miller, *The Salon Interview: David Foster Wallace* (1996), in S.J. Burn (a cura di), *Conversations with David Foster Wallace*, cit., p. 62.

⁵² Ivi, p. 61.

la fiction davvero rozza, cinica e commerciale, fatta in modo davvero banale – sostanzialmente televisione sulla pagina – che manipola il lettore, che offre roba grottescamente semplificata in modo infantilmente fascinosa⁵³.

Dunque, un'opera che conquisti il lettore, ma che allo stesso tempo non faccia leva sull'ostentazione di un piacere; una struttura complessa e articolata ma allo stesso tempo percorribile, non finalizzata esclusivamente a complicare il testo, ma il cui intento principale sia quello di comunicare qualcosa. L'obiettivo di Wallace, peraltro già dichiarato in sede programmatica nella famosa intervista con McCaffery, è quello di creare un romanzo che sfugga a questi estremi opposti e in qualche modo complementari, che riesca a fare convivere l'esigenza di complessità e quella di comunicare qualcosa, che sia stilisticamente innovativo senza chiudersi nell'autoreferenzialità. Un duplice intento che, lo abbiamo visto anche nell'analisi del *plot*, è difficilmente conciliabile, ma può aiutare a fare luce sugli aspetti più controversi di *Infinite Jest*.

Ci troviamo allora in presenza di tre romanzi che fanno della temporalità narrativa un luogo di sperimentazione e, allo stesso tempo, il terreno su cui si gioca la partita di un possibile senso. Cerchiamo di capire meglio in che modo, attraverso l'analisi di alcuni passaggi esemplari.

⁵³ *Ibid.*

3. Ripetere, rallentare, ricordare

Torniamo per un attimo al prologo di *Underworld*, che svolge, lo abbiamo visto, la funzione di una matrice, e dove si possono ritrovare in forma embrionale, alcune delle strategie retoriche e dei nuclei tematici che DeLillo disseminerà poi per tutto il romanzo. Proviamo a esplicitare ulteriormente la particolare relazione metonimica che si instaura tra le singole parti e il tutto. Il fatto che lo scrittore utilizzi nei propri romanzi tecniche affini al linguaggio cinematografico, rielaborato attraverso una scrittura polisemica, è cosa nota, suffragata dalle dichiarazioni dello stesso DeLillo, che in diverse interviste ha puntualizzato come, ancor prima che da romanzieri, sia stato influenzato dall'arte contemporanea, dai *patterns* del jazz e dal cinema di Fellini e Godard⁵⁴. È quasi inevitabile, dunque, che le tecniche di montaggio a cui ricorre ampiamente nel prologo si riverberino anche al livello della costruzione temporale, producendo nel corso del romanzo una continua alternanza tra ellissi anche molto ampie a scene raccontate con abbondanza di dettagli, in cui brevi momenti della storia vengono dilatati notevolmente sul piano della diegesi. Prendiamo, ad esempio, il momento in cui il narratore indugia su Cotter Martin, mentre, in attesa davanti ai tornelli del Polo Grounds senza biglietto come molti altri, aspetta il momento opportuno per entrare eludendo la sorveglianza:

He stands at the curbstone with the others [...]. He has never done this before and he doesn't know any of the others and only two or three of them seem to know each other but they can't do this thing singly or in pairs so they have found one another by means of sidy looks that detect the fellow foolhard and here they stand [...].

They are waiting nervously for the ticket holder to clear the turnstiles, that last loose cluster of fans, the stragglers and loiterers. They watch the late-arriving taxis from downtown and the brilliantined men stepping dapper to the windows, policy bankers and supper club swells and Broadway hotshots, high aura'd, picking lint off their mohair sleeves. They stand at the curb and they watch without seeming to look, wearing the sourish air of corner hangabouts. All the hubbub has died down, the pregame babble and swirl, vendors working jammed sidewalks waving scorecards and pennants and calling out in ancient singsong, scraggy men hustling buttons and caps, all dispersed now, gone to their roomlets in the beaten streets.

They are at the curbstone, waiting. Their eyes are going grim, sending out less light. Somebody takes his hands out of his pockets. They are waiting and then they go, one of them goes, a mick who shouts *Geronimo*⁵⁵.

⁵⁴ «Penso che la stessa New York abbia avuto una grande influenza [...]. I quadri al Museum of Modern Art, la musica alla Jazz Gallery e il Village Vanguard, i film di Fellini e Godard e Howard Hawks. E c'era una comica anarchia nel modo di scrivere di Gertrude Stein, Ezra Pound e altri». Robert Harris, *A Talk with Don DeLillo* (1982), in Th. DePietro (a cura di), *Conversations with Don DeLillo*, cit., p. 16. Cfr. anche Vince Passaro, *Dangerous Don DeLillo*, cit., pp. 78-79.

⁵⁵ D. DeLillo, *Underworld*, cit., p. 12.

La scansione del brano in tre sequenze, con l'iterazione dei pronomi soggetto in apertura («he», «they»), seguiti da un verbo che indica attesa o valutazione della situazione prima di agire («stand», «watch») scandisce i tempi di un breve momento che viene dilatato, creando un crescendo di *suspense* che si prolungherà ancora, fino al momento in cui Cotter si deciderà a saltare. All'accelerazione del ritmo della narrazione, ottenuta attraverso la giustapposizione di una serie di coordinate unite dalla congiunzione copulativa («and»), segue, qualche riga più avanti, la descrizione del salto, che sembra sospendersi nel tempo, come se DeLillo mostrasse l'azione al *ralenti*, rimarcando la dilatazione dell'istante in cui Cotter si libra in aria attraverso la scelta degli aggettivi qualificativi:

Then he leaves his feet and is in the air, feeling sleek and unmussed and sort of businesslike, flying in from Kansas City with a briefcase full of bank drafts. His head is tucked, his left leg is clearing the bars. And in one prolonged and aloof and discontinuous instant he sees precisely where he'll land and which way he'll run and even though he knows they will be after him the second he touches ground, even though he'll be in danger for the next several hours – watching left and right – there is less fear in him now⁵⁶.

La sequenza è esemplare da molti punti di vista, e l'effetto è ottenuto grazie a una serie di calibratissime oscillazioni tra distanziamento e messa a fuoco. All'inizio, un'inquadratura sulla folla, la cui attesa, oltre che dai verbi, è sottolineata dalla focalizzazione zero del narratore, che si sofferma prima sull'ultimo drappello di tifosi in attesa, poi convoca sulla scena una serie di persone ormai sparite, i venditori ambulanti che hanno abbandonato le strade, quasi a sgombrare il campo per gli ultimi arrivati. Infine, la scena si sposta nuovamente sul gruppetto in attesa e il personaggio focale diventa Cotter, che studia la situazione aspettando il momento giusto, registra una serie di azioni confuse e simultanee - «everything's at the same time»⁵⁷ - e prende nota degli errori, del mancato tempismo di chi lo precede:

They are running and hurdling. It's a witless form of flight with bodies packed in close and the gate-crashing becoming real. They are jumping too soon or too late and hitting the posts and radial bars, doing cartoon climbs up each other's back, and what kind of stupes must they look like to people at the hot dog stand on the other side of the turnstiles⁵⁸.

⁵⁶ Ivi, p. 13.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*

In chiusura, la preparazione al salto, un momento in cui il ragazzo si spoglia di tutto ciò che è superfluo, «sheds a thousand waves of information hitting on his skin», e sembra andare incontro a una vera e propria trasformazione. Così, prima di saltare è

just a running boy, a half-seen figure from the streets, but the way running reveals some clue to being, the way a runner bares himself to consciousness, this is how the dark-skinned kid seems to open to the world, how the bloodrush of a dozen strides brings him into eloquence⁵⁹.

E infine, appena atterrato dal salto e superato l'ultimo controllore,

he knows absolutely – knows it all the way, deep as knowing goes, he feels the knowledge start to hammer in his runner's heart – that he is uncatchable⁶⁰.

D'altro canto, in *Underworld*, come vedremo meglio seguendo i movimenti di alcuni personaggi, la gestione del tempo è calibrata in modo tale che porzioni del discorso anche piuttosto estese vengono costruite in modo da preparare quelle piccole epifanie del quotidiano che DeLillo, sulla scia di Joyce, cerca di innestare nel romanzo, manifestazioni fugaci di ciò che sfugge alla percezione immediata. E se, come è stato rilevato, uno dei tratti distintivi di alcuni esiti della narrativa contemporanea è il fatto che attraverso la manipolazione delle strutture temporali si «problematizza la pretesa ontologica del tempo narrativo»⁶¹, si può aggiungere che questo aspetto rimanda principalmente alla possibilità di fare della narrazione uno strumento conoscitivo.

Ora, il problema di conoscere e quindi dare un senso a quello che accade, come sappiamo, costituisce il vettore centrale di *American Pastoral*, soprattutto nella seconda parte. In un certo senso è come se le domande che Zuckerman ha accumulato nei capitoli iniziali e a cui tenta di rispondere attraverso il racconto venissero ribadite con più insistenza nel momento in cui il soggetto che racconta si fa progressivamente da parte, fungendo non di rado, come abbiamo in parte visto, da cassa di risonanza per l'interiorità dello Svedese. Il sogno («I dreamed a realistic chronicle») è il portale che permette a Zuckerman di accedere a una realtà ulteriore, di scivolare in quella porzione del passato dello Svedese di cui non è stato testimone ma che costituisce il cuore del romanzo. Nel corso del libro, in sostanza, prende forma un meccanismo di

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ivi*, p. 14.

⁶¹ F. Vittorini, *Raccontare oggi*, cit., p. 121.

intermittenze che Zuckerman, d'altra parte, aveva già annunciato chiamando in causa uno dei sottotesti fondamentali:

By rapidly devouring mouthful after mouthful of these crumbs whose floury richness [...] I'd loved since childhood, perhaps I'd find vanishing from Nathan what, according to Proust, vanished from Marcel the instant he recognized "the savour of little *madeleine*": the apprehensiveness of death. "A mere taste," Proust writes, and "the word 'death' . . . [has] . . . no meaning for him." So, greedily I ate, gluttonously, refusing to curtail for a moment this wolfish intake of saturated fat but, in the end, having nothing like Marcel's luck⁶².

Nessuna rivelazione finale, sembra suggerire Roth, nessuna presa di consapevolezza definitiva. Solo un'ombra di morte, di tempo definitivamente perduto, aleggia su Nathan e i suoi ex compagni di scuola: «The Angel of Time is passing over us and breathing with each breath all that we've lived through». Solo l'azione dell'angelo del tempo è «unmistakably [...] present», nonostante il desiderio di ingannarlo, di respingere la morte, «to see death with anything, anything, *anything* but clarity»⁶³.

Ma se la *Recherche* viene chiamata in causa esplicitamente in questo passaggio, nella seconda parte è ancora grazie a meccanismi proustiani che il tempo viene dilatato, consentendo al narratore, come si accennava, una serie di affondi retrospettivi nella vita dello Svedese. La cornice temporale è costituita dai cinque anni successivi alla scomparsa di Merry, rievocati con una triplice iterazione, o meglio una ellissi esplicita qualificata, che per Genette costituisce una delle risorse più efficaci della narrazione romanzesca⁶⁴. In realtà, il verbo al presente («five years pass»⁶⁵) indica che il racconto avviene in presa diretta, e si configura come una sorta di sommario di alcuni eventi particolari che trascorrono in quegli anni, quelli in cui Seymour passa cercando «an explanation, going back over everything, over the circumstances that shaped her, the people and events that influenced her»⁶⁶.

L'effetto di dilatazione temporale, dicevamo, è percepibile soprattutto nella parte intitolata "The Fall". Nel capitolo iniziale la scena si apre sul primo incontro tra lo Svedese e Rita Cohen nella fabbrica di guanti, quattro mesi dopo la sparizione di Merry. Inizialmente la focalizzazione è ancora zero e il narratore annuncia proletticamente quello che lo Svedese verrà a sapere soltanto in un secondo momento, anticipando alcune delle sue future domande:

⁶² Ph. Roth, *American Pastoral*, cit., p. 47.

⁶³ Ivi, pp. 46-47.

⁶⁴ Cfr. G. Genette, *Figure III*, cit., p. 156.

⁶⁵ Ph. Roth, *American Pastoral*, cit., p. 152.

⁶⁶ *Ibid.*

Of course, had he known beforehand that this student was no student but his fugitive daughter's emissary, he would never have arranged their meeting to take place at the factory. Why Rita hadn't explained to the Swede whose emissary she was, said nothing about Merry until the tour had been concluded, was undoubtedly so she could size up the Swede first; or maybe she said nothing for so long the better to enjoy toying with him. Maybe she just enjoyed the power. Maybe she was just another politician and the enjoyment of power lay behind much of what she did⁶⁷.

Ma lo Svedese, come in molte altre situazioni, non sa, e l'incontro con Rita, in un primo momento, sembra caricarsi di un provvidenziale potere terapeutico. Prima che i due si incontrino, tuttavia, la focalizzazione scivola all'interno dello Svedese; è il colpo d'occhio su una parete di vetro, fatta costruire dopo che Lou Levov era andato in pensione, che lo catapulterà a un episodio della sua infanzia, quando suo padre gestiva l'azienda. Il cambiamento di prospettiva è evidenziato dall'uso dei pronomi e degli aggettivi possessivi di prima persona:

Ladies and gentlemen, the man who has been my lifelong teacher – and not just in the art of worrying – the man who has made of my life a lifelong education, a difficult education sometimes but always a profitable one, who explained to me when I was a boy of five the secret of making a product perfect – ‘You work at it,’ he told me – ladies and gentleman, a man who has worked at it and succeeded at it since the day he went off to begin tanning hides at the age of fourteen, the glover's glover, who knows more about the glove business than anybody else alive, Mr. Newark Maid, my father, Lou Levov⁶⁸.

Poco dopo, una riga di bianco interrompe le fantasticherie dello Svedese, la narrazione ritorna in terza persona e il racconto è di nuovo condotto dalla voce di Zuckerman. Ancora una volta, mentre è intento a spiegare a Rita i segreti della pelletteria e le strategie artigianali nella produzione dei guanti, lo Svedese rivede in se stesso la figura del padre, una sorta di doppio inquietante che rimane in agguato e sembra parlare attraverso di lui. Di nuovo, il lettore si trova a viaggiare indietro nel tempo, attraverso un'analessi:

It could have been his father talking to her. For all he knew, every word of every sentence uttered by him he had heard from his father's mouth before he'd finished grade school, and then two or three thousand times again during the decades they'd run the business together. Trade talk was a tradition in glove families going back hundreds of years – in the best of them, the father passed the secrets on to the son along with all the history and

⁶⁷ Ivi, p. 118.

⁶⁸ Ivi, p. 119. In realtà qui assistiamo a una parziale sovrapposizione tra la voce narrante e quella dello Svedese. È infatti Zuckerman che in qualche modo parla con la voce di Seymour, personaggio ostinatamente votato all'equilibrio e alla comprensione, su cui, nel resto del romanzo, non sono forniti indizi che giustifichino questa impennata satirica nei confronti del padre.

all the lore. It was true in the tanneries, where the tanning process is like cooking and the recipes are handed down from the father to the son, and it was true in the glove shops and it was true on the cutting-room floor⁶⁹.

È come se nell'interiorità dello Svedese prendesse forma una sorta di discorso generazionale, si facesse strada quell'idea di continuità che caratterizza il personaggio, in un certo senso conservatore e progressista allo stesso tempo, che, a differenza del fratello Jerry, è incapace di ribellarsi al padre ma allo stesso tempo non ne assorbe il modello repressivo, tanto da rivelarsi un genitore comprensivo e accomodante, votato ostinatamente al dialogo anche quando la figlia lo rifiuta radicalmente. La sovrapposizione tra la voce del padre e lo stato d'animo dello Svedese è subito esplicitata, quando ci viene raccontato che finalmente, nell'attenta e scrupolosa Rita Cohen, che non si perde una parola di quello che dice Levov e prende diligentemente appunti, vede un sostituto della figlia perduta. Questa volta a evocare il ricordo è il corpo minuto di Rita (contrapposto a quello robusto e un po' goffo di Merry):

But now words were sweeping on him, buoying him up, his *father's* words released by the sight of this tiny girl, studiously taking them down. She was nearly as small, he thought, as the kids from Merry's third-grade class, who'd been bused the thirty-eight miles from their rural schoolhouse one day back in the late fifties so that Merry's daddy could show them how he made gloves, show them especially Merry's magical spot, the laying-off table, where, at the end of the making process, the man shaped and pressed each and every glove by pulling it carefully down over steam-heated brass hands veneered in chrome. [...] Merry as a little girl saying to her classmates, "You want to make five dollars a dozen" [...]. Merry whispering to her teacher, "People cheating on pies rates is always a problem. My daddy had to fire one man. He was stealing time" [...] Merry as a little girl reveling in the dazzling idea of stealing *time* [...]. No wonder he felt so untamed, craving to spill over with talk. Momentarily it was *then* again – nothing blown up, nothing ruined⁷⁰.

In realtà, il lettore scoprirà poco dopo che la temporanea felicità dello Svedese, garantita dal prolungamento del ricordo, è destinata a scontrarsi brutalmente contro il tempo presente, quello in cui Rita gli rivelerà le proprie intenzioni, tutt'altro che nobili e disinteressate. Nel qui e ora della narrazione, dopo quella giornata del 1968, non c'è più possibilità di soddisfazione per Levov, che può solo consolarsi nel passato, nell'«ordinary human wish to live once again in the past – to spend a self-deluding, harmless few moments back in the wholesome striving of the past»⁷¹.

⁶⁹ Ivi, p. 121.

⁷⁰ Ivi, pp. 121-122.

⁷¹ Ivi, p. 122.

Un procedimento simile viene messo in atto nel capitolo successivo, in cui il personaggio focale è la prima moglie dello Svedese. Ancora una volta, la narrazione viene organizzata attraverso calibrati slittamenti tra diversi piani temporali; si apre nel giorno di settembre del 1973 in cui lo Svedese riceve la lettera di Rita Cohen che lo informa sulle condizioni di Merry, e si chiuderà - nello stesso anno - sull'episodio di massimo pathos del romanzo, l'incontro tra padre e figlia dopo cinque anni di lontananza. Ma il racconto è sempre intercalato dalle esplorazioni del passato del protagonista, rievocazioni che creano un ampissimo divario tra il tempo del racconto (cinquantasette pagine) rispetto al tempo della storia (presumibilmente una sola giornata, quella in cui Seymour riceve la lettera di Rita e si reca dalla figlia). Il racconto principale è inframmezzato da due racconti di secondo grado, quello che riguarda il concorso di Dawn per Miss America nel 1949 e le pagine sulla produzione dei guanti nella fabbrica dei Levov, il nucleo intorno al quale si addensano una serie di riferimenti storici e semantici, innestati in un sistema di contrapposizioni: la perfezione e la precisione del prodotto fabbricato rispetto al caos che ha investito la vita dello Svedese; il rapporto tra la generazione di ebrei americani di Lou e quella di Seymour, protagonista del processo storico di dislocazione del capitale, con l'apertura di una fabbrica a Portorico.

Nel 1969 Dawn, dopo l'attentato di Merry, viene ricoverata due volte per motivi psichiatrici e, ci viene detto, identificherà il suo problema con quello che è avvenuto nel 1949 (e non nel 1968), ovvero nell'anno in cui ha partecipato a Miss America. Il malessere, infatti, è innescato dall'arrivo di una lettera per la ventesima riunione delle aspiranti reginette del suo anno. Ancora una volta è un racconto ripetitivo, condensato da un interrogativo che lo Svedese rivolge a se stesso per tre volte, a scandire l'oscillazione tra presente e passato: perché sua moglie odia la casa, «their old stone house, the beloved first and only house»⁷²? Come nel primo capitolo, il quesito fa da contrappunto alle lunghe divagazioni del protagonista, sistematicamente rivolte al suo tempo perduto. Un esempio fra i molti:

He had been dreaming about that house since he was sixteen years old and, riding with the baseball team to a game against Whippany [...] he saw a large stone house with black shutters set on a rise back of some trees. A little girl was on a swing suspended from a low branch of one of those big trees, swinging herself high into the air, just as happy, he imagined, as a kid can be. It was the first house built of stone he'd ever seen [...]. The stone house was not only engagingly ingenious-looking to his eyes [...] but it looked indestructible, an impregnable house that could never burn to the ground and that had probably been standing there since the country began⁷³.

⁷² Ivi, p. 189. La domanda, in realtà, deriva da un racconto singolativo, quello in cui lo Svedese sente dichiarare da sua moglie a Bill Orcutt, appunto, che odia la casa. Cfr. *ibid.*

⁷³ Ivi, pp. 189-190.

La casa diventa un altro oggetto simbolico del crollo, della caduta dello Svedese, le cui previsioni di felicità vagheggiate nel ricordo sono smentite dalla brutalità del futuro. La sua fortezza, niente affatto inespugnabile, si sgretola sotto i colpi dell'esperienza. La convocazione di un passato armonioso e integro serve a sabotare sistematicamente, dall'interno, la narrazione consolatoria di Seymour Levov: «All of his life he had this ability to imagine himself completely. Everything always added up to something whole. How could it not when he felt *himself* to add up, add up exactly to one»⁷⁴? Come può lo Svedese rinunciare a questa interezza?

He was back to it. [...] How could he let his emotions be reshaped, imagine himself being rescued, as Dawn did, by their leaving it behind for an all-but-silent new Ice-Temp, the Rolls-Royce of refrigerators⁷⁵?

Un vertiginoso effetto di dilatazione temporale percorre anche *Infinite Jest*, e Wallace lo ottiene soprattutto attraverso strategie che riguardano il piano del discorso. Lo stesso titolo può essere interpretato come il segnale che ci troviamo al cospetto di un racconto potenzialmente infinito, in itinere, rimarcato dalla preponderanza del presente nella narrazione⁷⁶. La gestione del tempo è un punto di ingresso privilegiato, una chiave di lettura che – ancora una volta - permette di evidenziare le forze contrapposte che attraversano il romanzo: da una parte la sovrabbondanza diegetica e il moltiplicarsi di vicende diverse, dall'altra la mancanza di saturazione, l'apertura testuale, le ellissi informative che ne fanno un testo paradossalmente reticente.

Abbiamo accennato in più punti al fatto che la forma del romanzo rende particolarmente complesso il rapporto tra il testo e la realtà extra-testuale, problematizzando l'azione di configurazione di cui parla Ricoeur. Così come la frammentazione, la giustapposizione di brani tra cui i nessi logici sembrano aboliti - o si rivelano solo dopo decine e decine di pagine - e i frequenti rimandi alle note, l'uso della temporalità narrativa rende decisamente complicata qualunque operazione di ricomposizione in una totalità significativa, seguendo le singole traiettorie per situarle in un disegno unitario. Così, il lettore incontrerà Don Gately, in un certo senso il co-protagonista del romanzo, in uno dei primi episodi raccontati, in cui lo troviamo impegnato in una rapina grottesca dagli esiti drammatici, per poi vederlo riapparire soltanto dopo più di cento pagine come membro della Ennet House. Simili “stacchi” ricorrono

⁷⁴ Ivi, pp. 190-191.

⁷⁵ Ivi, p. 205.

⁷⁶ Naturalmente con alcune eccezioni. I dialoghi politico-filosofici di Hugh Steeply e Marathe, ad esempio, collocati tra il 30 aprile e il primo maggio dello Year of the Depend Adult Undergarment, sono narrati al passato.

frequentemente nel romanzo, e contribuiscono a incrementare la sensazione di disorientamento che avverte chiunque provi a misurarsi con la sua trama sovrabbondante. D'altra parte, come si è visto per il *plot*, il testo di Wallace si può leggere come opera metaletteraria, come *mise en abyme* delle strategie che stanno alla base della sua composizione. Non a caso il sottotesto fondamentale di *Infinite Jest*, come rivela il titolo stesso, è *Hamlet*, che fa proprio della *mise en abyme* una strategia retorica decisiva. Come ha rilevato Karl, d'altra parte, in effetti «il Mega-Novel è un commentario della forma stessa del romanzo», un luogo di sperimentazione e di espansione continua, in cui «l'aumentare delle pagine fornisce un “campo di parole”»⁷⁷, un accumulo verbale e stilistico che spesso diventa più importante della stessa dimensione narrativa. Se tuttavia da una parte è vero che in un romanzo dalla forma enciclopedica come *Infinite Jest* vi è «più massa che contenuto», e che «rinuncia alla melodia per cercare armonie (spesso) mai ascoltate prima»⁷⁸, dall'altra l'intreccio creato da Wallace non è un semplice affastellarsi di dati confusamente riprodotti sulla pagina: al contrario, le diverse linee narrative vengono abilmente intrecciate, e i punti di intersezione possono essere colti grazie a sottili indizi disseminati ad arte, senza tuttavia che sia mai possibile avanzare tesi inconfutabili sull'andamento dei fatti. Non è un caso che diversi critici si siano appellati alla categoria di dialogismo a proposito di un romanzo volutamente ambiguo e frammentario, in cui il lettore è chiamato a partecipare attivamente alla ricostruzione del tempo narrativo, muovendosi avanti e indietro nella *fabula*, completando i vuoti nella trama, individuando antefatti che gettano luce sugli eventi raccontati e ipotizzando possibili relazioni tra le parti.

Prendiamo ad esempio la sequenza iniziale del romanzo. Hal Incandenza, narratore omodiegetico in queste e altre situazioni, si trova davanti alla commissione di tre Decani che sta giudicando la sua ammissione all'Università dell'Arizona ed è in un evidente stato confusionale, probabilmente per via di qualcosa che ha mangiato. A partire da questa ipotesi viene evocato un ricordo lontano, narrato in una sequenza che interrompe il racconto principale al culmine della *suspense*, quando ad Hal viene chiesto di difendersi dall'accusa di avere truccato i propri voti scolastici:

It's funny what you don't recall. Our first home, in the suburb of Weston, which I barely remember – my eldest brother Orin says he can remember being in the home's backyard with our mother in the early spring, helping the Moms till some sort of garden out of the cold yard. March or early April. The garden's area was a rough rectangle laid out with Popsicle sticks and twine. [...] He remembers that in the middle of the tilling I came tear-

⁷⁷ F. K. Karl, *American Fictions 1980-2000*, cit., pp. 155 e 158.

⁷⁸ Ivi, p. 157.

assing out the door and into the backyard wearing some sort of fuzzy red Pooh-wear, crying, holding out something he said was really unpleasant-looking in my upturned palm⁷⁹.

Il racconto è caratterizzato da una serie di ambiguità. A ricordare infatti non è Hal, ma il più grande dei suoi fratelli, Orin, narratore inattendibile per eccellenza⁸⁰. La voce narrante instilla il dubbio sulla veridicità di quello che viene raccontato (Hal «barely remember[s]»), e calca ulteriormente sull'incertezza nel successivo sviluppo della storia:

O. says his memory diverges at this point, probably as a result of anxiety. In his first memory, the Mom's pat around the yard is a broad circle of hysteria [...]. 'Help! My son ate this!' she yells in Orin's second and more fleshed-out recollection, yelling it over and over, holding the speckled patch aloft in a pincer of fingers, running around and around the garden's rectangle while O. gaped at his first real sight of adult hysteria⁸¹.

L'ambiguità del racconto di Orin diventa rivelatrice se si mette in controllo rispetto a ciò che il lettore scoprirà solo molte pagine dopo, e che gli permetterà di riconoscere in questo episodio (in cui il bambino Hal mangia una muffa) la premonizione di un evento che potrebbe spiegare perché Hal è impossibilitato a comunicare con i Decani nelle prime battute del romanzo. Come ha scritto Burn, «Wallace [sfrutta] la contiguità temporale per appaiare sottilmente personaggi come Hal e Gately. [...] Questo incidente, suggestivamente collocato al centro della scena con cui si apre il romanzo, è scritto presumibilmente con l'intenzione di profetizzare il successivo coinvolgimento di Hal con il DMZ»⁸², la droga di cui è venuto in possesso il suo amico Pemulis e che, ci verrà detto, «is synthesized from a derivative of fitviavi, an obscure mold that grows only on other molds»⁸³. Una sostanza che Hal ha forse assunto – lo scopriamo nelle battute conclusive del romanzo - e che potrebbe essere la causa dell'ellissi temporale tra la fine del tempo del racconto e quella del tempo della storia, che, appunto, coincide con il primo episodio raccontato in *Infinite Jest*. Ma, come detto, si tratta di un'ipotesi, per quanto più convincente di altre spiegazioni, destinata a rimanere almeno in parte confinata nella sfera del dubbio.

Dunque, anche nel caso di *Infinite Jest* gli slittamenti temporali sono orchestrati in modo da permettere al lettore di ipotizzare collegamenti tra le varie parti di un testo apparentemente

⁷⁹ D.F. Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 10.

⁸⁰ Lo si scoprirà più avanti nel romanzo. Cfr. *ivi*, p. 1044, nota 234a, in cui è Orin a raccontare l'episodio della muffa.

⁸¹ *Ivi*, p. 11.

⁸² S.J. Burn, *David Foster Wallace's Infinite Jest*, cit., p. 30.

⁸³ D.F. Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 170.

disarticolato, ma allo stesso tempo non rimandano a sicuri rapporti di causa ed effetto, a spiegazioni inoppugnabili di quello che è successo. Suggestiscono possibilità che sta alla partecipazione attiva del lettore, come ribadiva lo stesso Wallace, tentare di ricomporre in un quadro di senso. Un'operazione che ha più a che fare con la consapevolezza dell'artificio che con una facoltà narrativa innata; come ha notato Ryan, infatti, una complessa articolazione della temporalità narrativa contribuisce a incrinare la concezione umana del tempo, che è limitata perché si basa su convinzioni che «corrispondono all'esperienza della vita; ma l'esperienza della vita, poiché è limitata alla prospettiva di un individuo, non è la miglior guida per quelli che vogliono esplorare l'ampiezza del possibile»⁸⁴. Al contrario, misurarsi con strutture temporali non lineari comporta un distanziamento da ciò che è automaticamente noto, una dilatazione dell'orizzonte esperienziale. Un effetto particolarmente significativo nel caso di Wallace, in cui l'uso del tempo è una delle opzioni messe in gioco – lo abbiamo in parte visto - proprio per cercare di scardinare i circoli viziosi e ripetitivi della dipendenza e della solitudine tematizzati nel romanzo.

Un'altra strategia di dilatazione temporale va ricercata nello stile di *Infinite Jest*. Da una parte espanso, ipertrofico, caratterizzato da vertiginosi accumuli paratattici e pause descrittive che dilatano notevolmente il tempo del racconto; dall'altra rapido, fatto di brani dialogati, performativi, sequenze agili e tutte azioni che accorciano notevolmente il tempo di lettura. Se, come notava Genette, un racconto «non può fare a meno di *anisocronie*, o [...] fare a meno di effetti di *ritmo*»⁸⁵, Wallace sembra sfruttare con una certa peculiarità queste variazioni di velocità, facendone in qualche modo uno dei cardini della complessità semantica del testo. «L'impatto del romanzo», ha scritto Frank Cioffi, «deriva in parte dal fatto che è [...] un romanzo scorrevole, piacevole da leggere [...] e allo stesso tempo un romanzo impegnativo, snervante e complicato, che si interrompe costantemente, rompe le confortevoli abitudini che ha impostato, e, in diversi casi, reinventa dal punto di vista sintattico la lingua inglese»⁸⁶. Un brano esemplare per quanto riguarda la gestione del ritmo narrativo, e da cui emerge «l'impatto» di cui parla Cioffi, è un episodio che ha come personaggio focale Orin, il fratello che ha raccontato ad Hal l'episodio della muffa:

For Orin Incandenza, #71, morning is the soul's night. The day's worst time, psychically. He cranks the condo's AC way down at night and still most mornings wakes up soaked, fetally curled, entombed in that kind of psychic darkness where you're dreading whatever you think of.

⁸⁴ M.L. Ryan, *Temporal Paradoxes in Narrative*, in «Style», vol. 43, n. 2, 2009, p. 142.

⁸⁵ G. Genette, *Figure III*, cit., p. 137.

⁸⁶ F. Cioffi, «*An Anguish Become Thing*», cit., p. 162.

Hal Incandenza's brother Orin wakes up alone at 0730h. [...]

Orin makes honey-toast, standing barefoot at the kitchen counter, wearing briefs and an old Academy sweatshirt with the arms cut off, squeezing honey from the head of a plastic bear⁸⁷.

Dopo una breve introduzione, una sequenza iterativa in cui si fa riferimento a una serie di elementi funesti («soul's night», «entombed», «psychic darkness»), il brano sembra proseguire con una descrizione apparentemente lineare della mattinata di Orin, dal momento della sveglia fino quello in cui si fa la barba davanti allo specchio, che chiuderà la sequenza. Ma in realtà l'episodio viene scandito da una serie di divagazioni, piccoli flash di episodi risalenti a qualche giorno prima e interruzioni più consistenti, come quella sugli scarafaggi da cui è terrorizzato:

And no matter how many times he has the Terminex people out, there are still the enormous roaches that come out of the bathroom drains. Sewer roaches, according to Terminex. *Blattaria implacabilis* or something. Really huge roaches. Armored-vehicle-type bugs. Totally black, with Kevlar-type cases, the works. And fearless, raised in the Hobbesian sewers down there. Boston's and New Orleans's little brown roaches were bad enough, but you could at least come in and turn on a light and they'd run for their lives. These Southwest sewer roaches you turn on a light and they just look up at you from the tile like: 'You got a problem?'⁸⁸.

La descrizione della fobia di Orin fornisce al narratore l'occasione di proseguire raccontando gli incubi notturni che tormentano l'atleta, e di delineare, attraverso riferimenti onirici e analogie fobiche, alcuni tratti salienti della relazione con i genitori. Infine, con un racconto singolativo, indugia su una scena che riguarda il momento del risveglio di qualche giorno prima, dopo un amplesso con una delle sue molte amanti. Mentre Orin sbircia il documentario che sta guardando la ragazza, che lo crede addormentato, il ritmo del racconto subisce un brusco cambiamento: all'improvviso, la narrazione volge alla seconda persona («and now have a look at this Fenton»)⁸⁹ e si sviluppa attraverso una travolgente sequenza di azioni:

Then good old Fenton's eyes bugging out in total foreseen horror as he's rolled toward the huge gray P.E.T. device and slid like an unrisen loaf into the thing's open maw until only his decay-colored sneakers are in view, and the body-sized receptacle rotates the test subject counterclockwise, with brutal speed, so that the old sneakers point up and then left and then down and then right and then up, faster and faster⁹⁰.

⁸⁷ D.F. Wallace, *Infinite Jest*, cit., pp. 42-43.

⁸⁸ Ivi, p. 44.

⁸⁹ Ivi, p. 48.

⁹⁰ *Ibid.*

Il brano si inserisce in una sorta di racconto nel racconto più esteso; l'avvicinarsi delle situazioni è sottolineato dall'anafora della congiunzione «and» e da una serie di «then» che scandiscono il ritmo sempre più incalzante, in linea con una situazione narrativa in cui un uomo viene grottescamente centrifugato all'interno di uno scanner «with brutal speed», e tutto questo accade «with Orin lying there slit-eyed»⁹¹. Segue una breve frase ellittica che richiama uno dei presagi sinistri su cui si era aperto il brano, il ricordo di un uccello morto caduto nella vasca da bagno in cui era immerso Orin, collocata strategicamente dopo un a capo, come a interrompere la lunga sequenza per concedere al lettore di tirare il fiato: «And then the matter of the dead bird, out of nowhere»⁹².

È solo adesso che, in un paragrafo di poche righe, ci viene fornita un'informazione essenziale per lo sviluppo della trama, ovvero il fatto che Orin ha ricevuto una serie di telefonate per rilasciare alcune interviste sulla propria famiglia, un evento che lo spingerà a riprendere i contatti con il fratello Hal dopo un lungo silenzio e che sarà al centro di ulteriori snodi narrativi. Situazioni analoghe si ripetono con una certa frequenza nel corso del romanzo, contrassegnato da una serie di cambi di ritmo, accelerazioni frenetiche e decelerazioni in cui situazioni grottesche, ripugnanti o esilaranti ma senza alcuna funzione per la comprensione finale dell'intreccio si alternano a informazioni importanti per lo sviluppo del *plot*.

Se le dilatazioni temporali di *Infinite Jest* vanno interpretate come un ulteriore fattore di complessità del romanzo, dall'altra possono essere lette, sul piano compositivo, anche come motivo ornamentale, legato a una finalità estetica più che a una funzionalità narrativa, come a ricordare a chi legge che in un romanzo non tutti gli elementi sono indispensabili alla messa in intreccio. Come ha dichiarato lo stesso Wallace,

la maggior parte di ciò che tento di fare quando scrivo [...] è [...] realizzare qualcosa di piacevole. E per me, gran parte del piacere nell'arte di scrivere è legato al suono e al tempo, che è il motivo per cui leggo più poesia che narrativa. Semplicemente, sono molto interessato ai ritmi, non solo ai ritmi della frase ma anche ai ritmi narrativi che si realizzano attraverso certi tipi di ripetizione o quando ti fermi e torni indietro⁹³.

Una concezione della scrittura analoga a quella espressa da DeLillo qualche anno dopo:

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.*

⁹³ L. McCaffery, *An Expanded Interview with David Foster Wallace*, cit., p. 38.

Seguo il linguaggio [...] nel modo in cui lo fa un poeta, apertamente, e senza la preoccupazione immediata di un contenuto preciso, di un significato preciso. Ho un curioso senso audiovisivo del linguaggio. Adesso avverto un ritmo nella mia testa, il ritmo e la cadenza delle frasi, ma vedo anche le lettere prendere forma sulla pagina⁹⁴.

D'altra parte, i grandi scrittori sanno bene che ciò con cui hanno a che fare, ancora prima di qualunque costruzione di senso, è una manipolazione del linguaggio, uno studiato accostamento di parole che produce particolari effetti sensoriali. «Penso di essere nato pittore», e «ho questo dono un po' strambo di vedere le lettere colorate»⁹⁵, diceva Nabokov, parlando dell'importanza delle suggestioni visive e cromatiche nei suoi romanzi. E Stevenson, anche se basandosi su un paradigma romanzesco ottocentesco, riconosceva che «la musica e la letteratura [...] trovano nel tempo la loro struttura sonora», e che «il vero compito dell'artista letterario è di intrecciare o tessere il proprio significato avvolgendolo su se stesso, cosicché ogni periodo, per mezzo di frasi consecutive, appaia in un primo momento come una specie di nodo, e poi, dopo un attimo di sospensione del senso, si scioglia e si chiarifichi»⁹⁶. Dilatazioni temporali, sospensioni, riavvolgimenti narrativi e disseminazioni delle informazioni rispondono in fondo all'«unico precetto categorico» a cui deve attenersi l'artista, «quello che impone di attuare una varietà infinita; di interessare, sconcertare, sorprendere, pur gratificando; [...] di cambiare di continuo, per così dire, il punto, dando ugualmente l'impressione di un ingegnoso nitore»⁹⁷.

4. Cicatrici

Se da una parte il tempo viene costruito nel testo attraverso strategie retoriche e grammaticali, effetti di ritmo, evocazioni del passato che denotano la ricerca – spesso frustrata – di instaurare rapporti di causa ed effetto, dall'altra, come anticipavamo, diventa l'oggetto stesso della narrazione. Il tempo, infatti, è il perno intorno al quale ruotano le riflessioni di diversi personaggi, che spesso diventano i catalizzatori dei suoi effetti e del suo scorrere inesorabile, e seguendo le quali è possibile tracciare un nuovo itinerario all'interno dei tre romanzi. Alla dimensione formale di costruzione ed elaborazione della temporalità narrativa si accompagna dunque quella che possiamo definire una riflessione di carattere conoscitivo, riconducibile a una serie di domande ultime: si può definire il tempo? A quali condizioni possiamo esperirlo? Dove va a finire tutto? Qual è il senso del passato, delle attese, dei frammenti di esperienza che vengono recuperati dal meccanismo capriccioso della memoria? È

⁹⁴ K. Echlin, *Baseball and the Cold War*, cit., p. 147.

⁹⁵ V. Nabokov, *Intransigenze*, cit., p. 34.

⁹⁶ R.L. Stevenson, *Alcuni elementi tecnici dello stile nella letteratura*, cit., p. 1882.

⁹⁷ Ivi, p. 1883.

possibile ricomporli in un quadro di senso attraverso il racconto? Naturalmente si tratta di questioni colossali, su cui, almeno da Agostino in poi, la filosofia occidentale ha formulato un'infinità di ipotesi, e che in qualche modo, declinate alla luce della particolare prospettiva storica in cui sono scritti, trovano eco anche nei nostri testi.

«*Underworld*», ha dichiarato DeLillo, è un romanzo in cui «cose e persone scompaiono e sono tradite. Una palla da baseball scompare e un ragazzo viene tradito, due volte. Un padre scompare e un figlio viene tradito. Il plutonio scompare e una nazione è tradita. Il libro ruota intorno al perdere e al rovesciare il flusso del tempo»⁹⁸. Non è un caso, d'altra parte, che gli anni Novanta costituiscano un momento privilegiato per la riflessione sul tempo e un ottimo punto di osservazione per uno sguardo retrospettivo, se, come ha scritto Samuel Cohen, assumono le sembianze di «un decennio tra due guerre»⁹⁹, in bilico tra la fine della guerra fredda e gli eventi traumatici dell'11 settembre 2001. E non è casuale neppure che il fuoco temporale dei romanzi di due scrittori della stessa generazione come Roth e DeLillo (insieme, tra gli altri, a Morrison e Pynchon) siano le zone d'ombra, i punti dolenti della storia americana del secondo Novecento: l'omicidio Kennedy, quello di Martin Luther King, la crisi missilistica, gli esperimenti atomici, il Watergate, la guerra in Vietnam. È proprio quando «il secolo breve»¹⁰⁰ sembra essere giunto definitivamente al capolinea che diversi romanzi, scritti in questa sorta di spazio transitorio, «riflettono una generale svolta retrospettiva»¹⁰¹.

Ma naturalmente lo sguardo che scrittori come Roth e DeLillo rivolgono verso il passato non è fine a se stesso, finalizzato a tornare retroattivamente sui decenni precedenti per tracciare un bilancio dalla posizione confortevole di chi si sente al riparo dalla storia. Al contrario, il fatto che romanzi come *American Pastoral* e *Underworld* si insinuino tra le pieghe degli eventi più torbidi e sanguinosi della storia americana del secondo Novecento è un sintomo del tentativo di prendere posizione sul presente, di minare la facciata di benessere e presunta onnipotenza che appare inscalfibile negli Stati Uniti nel momento in cui scrivono:

La dissoluzione dell'Unione Sovietica, per Bush, diventò parte di una storia di successo americano, degno di nota non soltanto per l'assenza di minacce per l'America, ma per il [suo] trionfo [...]. La scuola trionfalista

⁹⁸ K. Echlin, *Baseball and the Cold War*, cit., p. 149.

⁹⁹ Samuel Cohen, *After the End of History. American Fiction in the 1990s*, University of Iowa Press, Iowa City 2009, p. 4.

¹⁰⁰ La definizione naturalmente è di Eric J. Hobsbawm. Cfr. Id., *The Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914-1991* (1994); trad. it. *Il secolo breve. 1914-1991: l'era dei grandi cataclismi*, Rizzoli, Milano 2014.

¹⁰¹ S. Cohen, *After the End of History*, cit., p. 28.

della storia americana [...] poté dichiarare senza difficoltà la caduta del Muro e il crollo dell'Unione Sovietica una vittoria del capitalismo, della democrazia e dell'American way of life¹⁰².

In questo contesto, il tema del tempo e del ricordo diventano l'occasione per esplorare una realtà non rassicurante, spesso ostile e dai tratti violenti, come vedremo meglio nella parte conclusiva, per rivelare le incongruenze rimosse dalla narrazione ufficiale. Non è un caso, osservando le cose da questa prospettiva, che lo Svedese allontani sistematicamente il presente rifugiandosi nel ricordo, e che le tappe della caduta dall'Eden siano scandite da episodi che vanno a incrinare la sua condizione di ebreo perfettamente integrato nel sistema di valori statunitense. Ed è emblematico anche il fatto che uno dei brani in cui Seymour diventa narratore omodiegetico sia quello in cui viene rievocata l'esperienza nei marines, in cui emerge in tutta la sua portata lo spirito patriottico del personaggio. Lo Svedese, coerente rispetto all'archetipo del self-made man americano, «wanted to hit the beach in a duck. Wanted to help win the war»¹⁰³. Per questo ha deciso di arruolarsi appena terminata la scuola, nel giugno del '45, per adempiere alla «patriotic challenge» che si era imposto segretamente di perseguire «just after Pearl Harbor»¹⁰⁴. E per lo stesso motivo, benché si sforzi di comprenderle, non riesce a giustificare in alcun modo le posizioni sovversive di Merry:

Hate America? Why, he lived in America the way he lived inside his own skin. All the pleasures of his younger years were American pleasures, all that success and happiness had been American, and he need no longer keep his mouth shut about it just to defuse her ignorant hatred. [...] Yes, everything that gave meaning to his accomplishments had been American. Everything he loved was here¹⁰⁵.

Questo «eroe nel ricordo»¹⁰⁶, tuttavia, non è il solo personaggio a tentare di eludere il presente. Il primo a fare le spese dello scarto tra il tempo del ricordo e quello in cui vive è infatti lo stesso Zuckerman. Così, alla riunione degli ex allievi, prima è protagonista di una serie di conversazioni sul tema della caducità con alcuni vecchi compagni di scuola, poi, quando si trova a ballare con quella che «used to be Joy Helpert», è costretto a prendere atto del passaggio degli anni, che si rivela nelle inesorabili mutazioni del corpo dell'amica: la «bright little girl with curly reddish hair» si è trasformata in una donna dai capelli corti e dalla testa imponente,

¹⁰² Ivi, p. 7.

¹⁰³ Ph. Roth, *American Pastoral*, cit., p. 211.

¹⁰⁴ Ivi, p. 14.

¹⁰⁵ Ivi, p. 213.

¹⁰⁶ C. Tirinanzi De Medici, *Il vero e il convenzionale*, cit., p. 51.

il cui volto è «deeply scored as if with an engraving stylus»¹⁰⁷. Ma è soprattutto l'incontro con Jerry a mettergli davanti agli occhi il presente in tutta la sua brutalità quando gli rivela che Seymour è morto:

So, the Swede too [...]; what, in the wake of all the other isolating losses, in the wake of everything gone and everyone gone, had stripped me down into someone whose aging powers had now but a single and unswerving aim, a man who would be seeking his solace, like it or not, nowhere but in sentences, had managed the most astounding thing of all by carrying off the indestructible hero of the wartime Weequahic section, our neighborhood talisman, the legendary Swede¹⁰⁸.

In *Underworld* è Albert Bronzini il personaggio maggiormente ossessionato dal tempo. DeLillo gli affida una serie di riflessioni sulla possibilità di conoscerlo e di definirlo, di accedere a una realtà ulteriore che si cela al di là di quella immediatamente percepibile. «How deep is time?» si domanda nella parte seconda, quando, tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta, lo incontriamo ormai anziano mentre passeggia nella neve, interrogandosi sulle modalità in cui è possibile fare esperienza dello scorrere del tempo: «How far down into the life of matter do we have to go before we understand what time is?»¹⁰⁹.

In realtà le riflessioni del professore di scienze sono professi sul piano dell'intreccio, e il lettore troverà Bronzini nella parte sesta ringiovanito anagraficamente di parecchi anni, ma sostanzialmente già ossessionato dal tempo, desideroso di mettersi anticipatamente al riparo dalla vita, come se aspirasse intimamente alla quiescenza della morte:

Its deadness was a force in those bulging eyes. Such intense emptiness. He thought of the old device of double take, how it comically embodies the lapsed moment where a life used to be¹¹⁰.

Così, tornando alla parte seconda, lo seguiamo mentre si aggira per le strade del Bronx, stando davanti alle bancarelle al mercato del pesce e osservando i giocatori di carte, immerso in un groviglio di sensazioni percettive che sono prevalentemente uditive, visive e olfattive, più che tattili, come se Bronzini avesse scelto per se stesso il ruolo di osservatore, di spettatore affascinato sì dalla materia (non a caso è un professore di scienze), ma allo stesso tempo pronto a mantenere una certa distanza tra sé e gli eventi:

¹⁰⁷ Ph. Roth, *American Pastoral*, cit., p. 77.

¹⁰⁸ Ivi, p. 65.

¹⁰⁹ D. DeLillo, *Underworld*, cit., p. 222.

¹¹⁰ Ivi, p. 661.

But time binds us to aging flesh. Not that he minded growing old. But as a point of argument, in theory only, he wondered what we'd learn by going deeper into structures beneath the standard model, down under the quantum, a million billion times smaller than the old Greek atom¹¹¹.

Una simile astrazione immaginativa sembra impossibile, invece, per i personaggi di *Infinite Jest*. D'altra parte, come ha evidenziato Jeffrey Severs, le «narrazioni viscerali» di Wallace sono saldamente ancorate alla materialità dell'esperienza, e i suoi personaggi si ritrovano spesso a lottare per «appoggiare i piedi al suolo», in cerca di «una relazione con un terreno saldo» in grado di controbilanciare la vertiginosa entropia del mondo che li circonda, e soprattutto di scongiurare i pericoli di una deriva verso lo scetticismo radicale o il nichilismo più assoluto¹¹². Non è affatto un caso, dunque, che nella sua opera, capace di «rendere palpabile la materialità che circonda i lettori»¹¹³, affiorino ripetutamente riferimenti a una sorta di impulso primitivo, fisiologico, corporeo, a qualcosa che può essere «visto e contato»¹¹⁴. Così, nei «chemically troubled times»¹¹⁵ di *Infinite Jest*, il tempo lascia il proprio segno con evidenza su corpi martoriati, distrutti dal ciclo senza fine di dipendenza e astinenza. Lo sa bene Poor Tony Krause, drag queen tossicodipendente, la cui esperienza dello scorrere del tempo è all'insegna dell'azzeramento di «ogni possibile pulsione tradizionalmente speculativa o estetica»¹¹⁶, per cui qualunque sublimazione sul modello di Bronzini sembra impraticabile. L'astinenza viene personificata, è una presenza tangibile ed esperibile le cui sensazioni sono descritte da Wallace con abbondanza di dettagli. Il brano che riguarda Tony è attentamente costruito, con l'apertura sul momento in cui «Poor Tony Krause had a seizure on the T.»¹¹⁷ e intervallato da una serie di analessi sia sul passato recente sia su quello lontano del personaggio, scandite a loro volta da indicazioni temporali di vario tipo. Alcune richiamano esplicitamente un intervallo di tempo o servono a riportare l'azione nel momento del racconto principale («for over a week», «for a few weeks», «for as long as he could», «now», «it took some time», «a brief interval»)¹¹⁸; altre invece forniscono indizi importanti per collegare alcuni avvenimenti del *plot*, in particolare il fatto che Tony si sia ritrovato coinvolto, suo malgrado, nei piani terroristici del gruppo degli indipendentisti del Québec («since that poor woman's bag had turned out to have a heart

¹¹¹ Ivi, p. 222.

¹¹² J. Severs, *David Foster Wallace's Balancing Books*, cit., pp. 8, 1 e 7. Su questo aspetto, cfr. in generale la parte introduttiva del libro di Severs, in particolare le pp. 1-10.

¹¹³ Heather Houser, *Managing Information and Materiality in Infinite Jest and Running the Numbers*, in «American Literary History», vol. 26, n. 4, inverno 2014, p. 747.

¹¹⁴ J. Severs, *David Foster Wallace's Balancing Books*, cit., p.4.

¹¹⁵ D.F. Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 151.

¹¹⁶ F. Vittorini, *Raccontare oggi*, cit., p. 109.

¹¹⁷ D.F. Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 299.

¹¹⁸ Ivi, pp. 299-301.

inside», «the black July day», «since last Xmas», «since 29 July»), e a gettare luce sulla sua infanzia tormentata («since he first got strung at seventeen», «since a neuroasthenic childhood», «his [...] father had rended his own clothing in symbolic shiva in the Year of the Whopper»)¹¹⁹. Infine, dopo avere intrecciato abilmente questa serie di divagazioni, il narratore, attraverso il punto di vista di Tony, passa a raffigurarne la percezione del tempo durante l'astinenza:

Time began to take on new aspects for him, now, as Withdrawal progressed. Time began to pass with sharp edges. Its passage in the dark or dim-lit stall was like time was being carried by a procession of ants [...] and each vile gleaming ant wanted a minuscule little portion of Poor Tony's flesh in compensation as it helped bear time slowly forward down the corridor of true Withdrawal. By the second week in the stall time itself seemed the corridor, lightless at either end. After more time time then ceased to move or be moved or be move-throughable, and assumed a shape above and apart, a huge, musty-feathered, orange-eyed wingless fowl hunched incontinent atop the stall, with a kind of watchful but deeply uncaring personality that didn't seem keen on Poor Tony Krause as a person at all, or to wish him well. [...] Nothing in even Poor Tony's grim life-experience prepared him for the experience of time with a shape and an odor, squatting; and the worsening physical symptoms were a spree at Bonwit's compared to time's black assurances that the symptoms were merely hints, signposts pointing up at a larger, far more dire set of Withdrawal phenomena that hung just overhead by a string that unravelled steadily with the passage of time. It would not keep still and would not end; it changed shape and smell. It moved in and out of him like the very most feared prison-shower assailant¹²⁰.

È un tempo che si incarna nel personaggio, e prende la forma delle sue paure: delle formiche che lo inquietavano fin da piccolo, di un mostruoso uccello senza ali che lo osserva minaccioso, degli stupratori nelle docce in prigione. Il tempo travolge letteralmente l'esperienza di Tony, si riversa materialmente sopra di lui, come rivelano le scelte metaforiche e l'accumulazione sintattica, caratterizzata ancora una volta dal ricorso massiccio alla congiunzione «and»:

Poor Tony had once had the hubris to fancy he'd had occasion really to shiver, ever, before. But he had never truly really shivered until time's cadences – jagged and cold and smelling oddly of deodorant – entered his body via several openings – cold the way only damp cold is cold – the phrase he'd had the gall to have imagined he understood was the phrase *chilled to the bone* – shard-studded columns of chill entering to fill his bones with ground glass, and he could hear his joints' glassy crunch with every slightest shift of hunched position, time ambient and in the air and entering and exiting at will, coldly; and the pain of his breath against his teeth. Time came to him in the flacon-black of the library night in an orange mohawk and Merry Widow w/ tacky Amalfo pumps and nothing else. Time spread him and entered him roughly and had its way and left him again in the form

¹¹⁹ Ivi, pp. 300-301.

¹²⁰ Ivi, p. 302.

of endless gushing liquid shit that he could not flush enough to keep up with. [...] Then at some point he realized: time had become the shit itself: Poor Tony had become an hourglass: time moved through him now; he ceased to exist apart from its jagged-edged flow¹²¹.

Il brano si conclude con una crisi epilettica¹²² di Tony, il cui decorso è sottolineato da un ritmo narrativo sempre più incalzante, ancora una volta ottenuto, lo dicevamo, mediante quello che è un tratto distintivo della prosa di Wallace, la giustapposizione di una serie di coordinate copulative affermative. Il tutto avviene sul vagone della metropolitana evocato all'inizio della sequenza, e, nella progressiva dissociazione dalla realtà sperimentata dal personaggio, l'immagine paterna, che ritorna a più riprese nel testo, diventa plausibilmente figura del tempo stesso, come si evince dall'analogia della maglia strappata, che il padre, immaginato da Tony mentre è in piena crisi, indossa: «Time wasn't passing so much as kneeling beside him in a torn tee-shirt disclosing the rodent-nosed tits of a man who disdains the care of his once-comely bod»¹²³.

L'esperienza del tempo per Tony è tutt'altro che consolatoria, caratterizzata da una serie di immagini grottesche e inquietanti, correlativi di paure irrisolte, avvenimenti che rimangono inspiegati, esperienze passate a cui, anche ripercorrendole retrospettivamente, non si riesce a trovare un senso possibile. Forse non è del tutto arbitrario interpretare la scelta lessicale del narratore come un'eco shakespeariana quando, riferendosi a una parola «possibly Yddish» che riecheggia nella memoria di Tony, afferma che probabilmente «meaning anything»¹²⁴, con un possibile riferimento al «signifying nothing» di Macbeth, visti i numerosi rimandi rintracciabili in *Infinite Jest* sia a Shakespeare sia al Faulkner di *The Sound and the Fury*.

Anche se le congetture di Bronzini sono prive della fisicità debordante dell'esperienza temporale di Tony, si possono leggere in controluce come il tentativo di dare un senso all'azione fugace del tempo attraverso strategie di carattere narrativo. Se Tony Krause è il catalizzatore degli effetti incontrollati dello scorrere del tempo nell'astinenza, Albert è in qualche modo la sua antitesi, colui che, attraverso una serie di vagheggiamenti, cerca di mantenere il tempo sotto controllo, di catturarlo attraverso le parole, di mettersi al riparo dalle variazioni impreviste della trama dell'esperienza. Bronzini sembra avere scelto per sé il ruolo di narratore, come se soltanto l'azione nominatrice del linguaggio fosse in grado di ricomporre il caos dell'esistenza in una storia significativa. Usa la sua intelligenza, o il suo pensiero narrativo, direbbero Ricoeur o

¹²¹ Ivi, pp. 302-303.

¹²² Cfr. ivi, p. 1004, n. 103, dove viene esplicitato.

¹²³ Ivi, p. 305.

¹²⁴ Ivi., p. 303.

Bruner, per cercare di attribuire un significato al proprio vissuto. Così, nella parte sesta, troviamo Bronzini non ancora quarantenne mentre parla a Padre Paulus dell'abilità di Matthew Shay nel giocare a scacchi, e ci viene detto che «he enjoyed being a guide to the complex deposits round them, the little histories hidden in a gesture or word»¹²⁵. Non è un caso che, all'inizio del capitolo, DeLillo ci presenti questo discepolo tardivo di Charles Swann mentre, anziché privarsi del supporto degli occhiali per evitare deliberatamente di vedere la realtà come il suo antenato letterario, li usa senza averne davvero bisogno: «he wore rimless spectacles with wire temples because at thirty-eight, or so said his wife, he wanted to convince himself he was older, settled in his contentments, all the roil-some things finally buttoned and done»¹²⁶. Per questo motivo Albert si perde costantemente nella rievocazione di un tempo perduto e si inoltra nell'esplorazione del passato; ha abdicato all'azione, e la sostituisce con una serie di surrogati, forme potenziali di ciò che lui non vuole (o non è riuscito a) diventare. Per lo stesso motivo, probabilmente, dà lezioni di scacchi a Matthew Shay, con la speranza che riesca dove lui sente di avere fallito, e per una ragione simile indugia costantemente sui giochi dell'infanzia, associando i bambini a un tempo sospeso, in potenza, non ancora corrotto dal passaggio degli anni. I verbi costituiscono indizi particolarmente significativi della sua progressiva dissociazione dal presente, e le immagini e i rumori della strada, un po' come la *madeleine* di Marcel, diventano il veicolo di fugaci intermittenze che mettono in moto la sua immaginazione; è quello che accade, ad esempio, quando si chiede come «the frailest breath of tangerine might bring to mind a reddish sandscape flashing to infinity»¹²⁷.

Il narratore insiste particolarmente su queste rivelazioni sensoriali, soprattutto in un brano attentamente suddiviso in tre paragrafi, introdotti da altrettanti predicati. È una sequenza su cui ci siamo già soffermati a proposito del *plot*¹²⁸, ma che vale la pena osservare nuovamente da una diversa angolatura, raccogliendo gli indizi a partire da un'altra prospettiva: dapprima viene detto che «he heard voices and looked down a side street filled with children playing», poi che «he imagined a fragment of chalked pavement» dove i bambini giocano, e infine che «Bronzini stood and watched»¹²⁹. Il suo interesse per i giochi di strada viene esplicitato poco dopo, quando il tempo del racconto volge al presente:

¹²⁵ D. DeLillo, *Underworld*, cit., p. 673.

¹²⁶ Ivi, p. 662.

¹²⁷ Ivi, p. 666.

¹²⁸ Cfr. capitolo IV, paragrafo 3.

¹²⁹ D. DeLillo, *Underworld*, cit., p. 662.

How children adapt to available surfaces, using curbstones, stoops and manhole covers. How they take the pockmarked world and turn a delicate inversion, making something brainy and rule-bound and smooth, and then spend the rest of their lives trying to repeat the process. [...] How children adapt, using brick walls and lampposts and fire hydrants. He watched a girl tying one end of her jump rope to a window grille and getting her little brother to turn the other end. Then she stood in the middle and jumped. No history, no future¹³⁰.

Da una parte, come dicevamo, Albert vede nei giochi dei bambini la possibilità di una rivelazione, di un gesto senza tempo in qualche modo significativo in sé, al di là della sua collocazione in un racconto. Dall'altra, tuttavia, rimane la sua esigenza di sicurezza, di esercitare una forza ordinatrice sul caos dell'esistenza attraverso il controllo del tempo: «There was so much to know that he would die not knowing»¹³¹. E probabilmente per questa ragione Bronzini «envied the blithe arrivals of life's late people. How do they manage the courage to be late, enact the rude dare repeatedly in our waiting faces»¹³²?

Lo stesso Albert sembra in qualche modo essere scivolato fuori dal tempo e avere fermato il proprio orologio interiore a quelle giornate nel South Bronx. Così, quando DeLillo lo presenta al lettore per la prima volta, nella cronologia rovesciata del racconto, veniamo a sapere che è stato lasciato dalla moglie Klara Sax e vive con la sorella, in una zona della città sublimata dal suo sguardo malinconico, il luogo di un tempo definitivamente perduto da cui è incapace di separarsi e che si rivela invece in tutta la propria desolazione quando a osservarlo non è Albert ma Matt, recatosi a trovare il suo vecchio insegnante di scacchi:

Matt looked out at the playground, surprised at the desolation, the basketball court potholed and empty, only one backboard still standing. Directly below him the old bocce court grown over with weeds. Everything empty. Up on the second level the softball field empty and tar-hot, a heavy sweltry indolence, the dark surface flashing with broken glass, two or three men, he sees them now, standing out near the left-field fence, sort of mortally posed like figures in spaghetti westerns, lean, nameless, unshaved – he didn't think they were acquainted with the language of life expectancy¹³³.

Ma nel capitolo successivo la focalizzazione narrativa torna su Bronzini, in un'altra scena dagli echi proustiani, ulteriore testimonianza del fatto che DeLillo fa di *Underworld* «a suo

¹³⁰ Ivi, pp. 664-666.

¹³¹ Ivi, p. 665.

¹³² Ivi, p. 667.

¹³³ Ivi, p. 213. Vale la pena notare che il dialogo tra Matt e Albert è tutto giocato sul vedere. Bronzini, nota Matt Shay, non porta più gli occhiali, ma, come riconosce lo stesso professore, la sua vita non è cambiata: «I am too rooted, too narrow. My mind is open to absolutely anything, but my life is not. I don't want to adjust». Ivi, p. 214.

modo un vero e proprio palinsesto della *Recherche*»¹³⁴. Guardando Laura, Albert vive una sorta di esperienza rivelatrice attraverso la musica:

Then the tone arm shifted laterally and the disc began to spin and this series of laboriously linked actions with their noises and pauses and teeterings, their dimwit delays, seemed to place him in some lost mechanical age with the pendulum clock and hand-cranked motorcar. [...] He sat at the edge of the room [...], where he could feel the kitchen sun and look at Laura's face. The music joined them edgewise. He believed he could enter her reverie. He could know her, almost know her, feel her innocence through the music, know the girl again, the spinsterly twelve-year-old who walked behind her parents in the street [...]. And this was the other thing they shared, the sadness and clarity of time, time mourned in the music – how the sound, the shaped vibrations made by hammers striking wire strings made them feel an odd sorrow not for particular things but for time itself, the material feel of a year or an age, the textures of unmeasured time that were lost to them now, and she turned away, looking past her lifted hand into some transparent thing he thought he could call her life¹³⁵.

Il tempo, allora, in modo diverso, è l'oggetto privilegiato intorno a cui ruota il tentativo dei personaggi di dare un senso all'esperienza, di catturarne l'essenza, di scioglierne il groviglio, che tuttavia sembra resistere a qualunque forza organizzatrice, e la cui problematicità si manifesta in tutta la sua forza nel momento presente, riottoso a trovare la propria collocazione in una narrazione ordinata. Così, la vita che lo Svedese tenta ripetutamente di recuperare dal passato e dal ricordo si dà solo nella drammaticità e nel caos del presente, quel caos che interviene costantemente a stravolgere i suoi tentativi di spiegazione. Lo sguardo di Bronzini, che si rifugia continuamente in un passato irripetibile, ponendo tra sé e la realtà il filtro di lenti di cui non ha bisogno, per deformarlo e in qualche modo allontanarlo, si rifiuta di rivolgersi al presente, di abbandonare il conforto malinconico delle occasioni perdute. Il tempo di cui fa esperienza Tony Krause si manifesta in tutta la sua brutalità, diventa il segno tangibile di un'esistenza martoriata, dolorosa e non conciliata, il doppio indesiderato che si nasconde dietro la maschera luminosa di una nazione potente e dominatrice.

5. Il senso della fine?

Non è un caso che sia proprio il finale, il momento in cui il libro si chiude e si condensa (o dovrebbe condensarsi) un senso possibile, la parte dei romanzi che mostra maggiori problematicità, e che DeLillo, Roth e Wallace rinuncino deliberatamente a far tornare i conti. D'altra parte, lo stesso Kermode riconosceva che anche se la compiuta armonia della fine «resta

¹³⁴ F. Vittorini, *Narrativa U.S.A. 1984-2014*, cit., p. 108.

¹³⁵ D. DeLillo, *Underworld*, cit., pp. 228-229.

sempre un desiderio profondo», allo stesso tempo «i romanzi si adeguano alla nuova complessità delle spiegazioni che diamo della realtà», e «queste stesse spiegazioni si complicano»¹³⁶. Ed è ancora più sintomatico che tutto questo avvenga in romanzi che, come si è visto, sono scritti in risposta a una più o meno dichiarata ambizione di totalità.

Così, l'ultima parte di *American Pastoral* si colloca nella cornice della «summer of the Watergate hearings»¹³⁷, correlativo sul piano politico degli scandali che emergeranno nel corso dell'emblematica «ultima cena» su cui si chiude il romanzo. Lo Svedese ha ritrovato sua figlia, ma l'incontro, tutt'altro che risolutivo, genererà in lui nuove domande destinate a rimanere inevase. A queste si aggiungeranno ulteriori, dolorosi interrogativi quando scoprirà, proprio durante la cena, di essere tradito dalla moglie con Orcutt, personaggio focale del capitolo, presentato sempre attraverso quella serie di slittamenti temporali con cui il narratore di *American Pastoral* espande la trama, la moltiplica e la rilancia in una progressione spiraliforme. Lo Svedese, per la prima volta, appare rassegnato, privo dell'energia e della prontezza all'azione che ne ha caratterizzato la figura per gran parte del romanzo. La «coffin carved out of time»¹³⁸ in cui si sente intrappolato è il segno più esplicito della stasi del personaggio, sbalzato fuori dalla sua stessa rassicurante esistenza, tradito dai suoi cari, incapace di ricucire la trama e perfino di completare i propri pensieri, «immobilized, ineffectual, inert, estranged from those expansive blessing of openness and vigor conferred on him by his hyperoptimism»¹³⁹. Il momento della giornata e della stagione non fanno che sottolineare la sua condizione di sospensione; un personaggio sul limbo, in una sera di fine estate che sembra prolungarsi all'infinito, come se la notte più profonda si rifiutasse di imporsi definitivamente.

È alla luce di questo precario equilibrio, allora, che vale la pena di leggere il finale del romanzo, la sua mancanza di risoluzione. Un finale grottesco, con un omicidio sfiorato per mano di una delle invitate, che, ubriaca, rischia di trafiggere un occhio di Lou Levov con una forchetta, mancandolo per un pelo. Un suggello nel segno della mediocrità, dell'impossibilità di cambiare le cose, nemmeno portandole alle estreme conseguenze, della mancanza di *agency* in cui si ritrovano intrappolati lo Svedese e molti dei personaggi del romanzo: per questo la vicenda non può che chiudersi sull'ennesima domanda senza risposta, che potenzialmente potrebbe rilanciare la storia all'infinito. Una domanda al tempo presente, indirizzata direttamente al lettore, e che colloca lo Svedese, il personaggio presentato a inizio romanzo con

¹³⁶ F. Kermode, *Il senso della fine*, cit., p. 44.

¹³⁷ Ph. Roth, *American Pastoral*, cit., p. 285.

¹³⁸ Ivi, p. 337.

¹³⁹ *Ibid.*

caratteristiche divine, su un piano del tutto comune, quello della vita degli uomini medi: «And what is wrong with their life? What on heart is less reprehensible than the life of the Levovs?»¹⁴⁰.

Anche il finale di *Infinite Jest* presenta una sorta di sospensione temporale; nelle ultime pagine del romanzo, infatti, le narrazioni retrospettive di Hal si alternano a quelle di Don Gately, ricoverato nel reparto di traumatologia e in preda a una sorta di delirio onirico. Il sogno fa da contrappunto alle sequenze conclusive e rende complicato decifrare le informazioni che vengono fornite al lettore proprio a causa della mobilità del piano temporale, che slitta ripetutamente tra il presente della narrazione e il passato rievocato. Un passato con cui Gately sembra pronto a fare definitivamente i conti, ripercorrendo in forma narrativa gli eventi traumatici che hanno costellato la sua esistenza, senza tuttavia venirne definitivamente a capo, senza riuscire a collocare in un intreccio ordinato i nessi causali tra le varie sequenze. Gately vede il proprio passato soltanto come una serie di flash, come istantanee di scene in potenza, annotazioni fugaci prive di un vero e proprio sviluppo narrativo. Il segno più evidente di questa mancata coerenza sembra essere proprio l'abolizione di una prospettiva orientata finalisticamente; il tempo, fedelmente al motto degli alcolisti anonimi, «“One Day at a Time”»¹⁴¹, più che in una progressione orientata verso il futuro sembra darsi in una sorta di infinito presente, il tempo del sogno:

Gately remembered some evil fucking personal detoxes. Broke in Malden. Bent with pleurisy in Salem [...]. He remembered Kicking the Bird for weeks on the floor of a Revere Holding cell [...]. Locked down tight, a bucket for a toilet, the Holding cell hot but a terrible icy draft down near the floor. Cold Turkey. Abrupt Withdrawal. The Bird. Being incapable of doing it and yet having to do it, locked in. A Revere Holding cage for 92 days. Feeling the edge of every second that went by. Taking it a second at a time. Drawing the time in around him real tight. Withdrawing. Any one second: he remembered: the thought of feeling like he'd be feeling this second for 60 more of these seconds – he couldn't deal. [...] He had to build a wall around each second just to take it. The whole first two weeks of it are telescoped in his memory down into like one second – less: the space between two heartbeats. A breath and a second, the pause and gather between each cramp. An endless Now stretching its gull-wings out on either side of his heartbeat. And he'd never before or since felt so excruciatingly alive. Living in the Present between pulses. What the White Flaggers talk about: living completely In The Moment. A whole day at a crack seemed like tit, when he Came In. For he had Abided With The Bird¹⁴².

¹⁴⁰ Ph. Roth, *American Pastoral*, cit., p. 423.

¹⁴¹ D.F. Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 858.

¹⁴² Ivi, pp. 859-860.

Il tempo, come nel caso dell'astinenza di Tony Krause, è dotato di una concretezza fisica, come si evince dalle scelte retoriche e metaforiche, attraverso le quali viene impersonificato, associato ad animali e parti del corpo, dilatato ricorrendo all'uso ripetuto dell'infinito («Being», «Feeling», «Taking», «Living»). Sembra che Wallace in qualche modo voglia portare il lettore a fare esperienza del tempo, confrontandosi con le sue diramazioni, con il suo scorrere non lineare ma disarticolato e composito. Non è dato sapere come si concluderà l'attesa di Don Gately, e l'episodio andrà a infittire le schiere delle domande a cui nel romanzo si può rispondere solo parzialmente, su cui si possono formulare congetture e ipotesi non definitive, da rimettere alla prova avventurandosi in una nuova lettura. La narrazione rimane dunque frammentaria e intermittente, come i ricordi di Gately, priva di uno scioglimento chiarificatore. Come ha rilevato Pennacchio, sembra che *Infinite Jest* «chieda d'essere eseguito, invitando il lettore a procedere, per decifrarne i contenuti, postillando sezioni del libro, ritornando su certi passaggi, accettando di ridiscuterne il senso più avanti»¹⁴³. D'altra parte, il finale frammentario del romanzo è in qualche modo coerente con l'obiettivo che Wallace si era prefisso scrivendo *Infinite Jest*: dare corpo a «un'opera di intrattenimento fallito», capace di «ricordare alle persone i pericoli della spettazione [*spectation*]»¹⁴⁴. In questo senso, la scelta di chiudere il romanzo focalizzandosi sulla stasi meditativa di Don Gately, che, ferito dopo uno scontro sanguinoso, rifiuta di prendere la morfina resistendo al dolore momento per momento, nel qui e ora del presente («an endless Now»), è in linea con una «narrazione priva di climax»¹⁴⁵, non finalizzata allo scioglimento della *suspense* ma potenzialmente prolungabile a oltranza. Come scriveva lo stesso Wallace al proprio editor, «*Infinite Jest* doveva proseguire nella mente dei lettori», dal momento che ciò a cui aspirava era tracciare «la traiettoria di un “ampio arco”, non un triangolo di Freytag»¹⁴⁶. E se Wallace nega al lettore «un epilogo convenzionale non lo fa certo per malizia [...]: come nella *Ennet House*, bisogna lavorare sodo per riuscire a migliorare»¹⁴⁷.

In un certo senso è questa, a ben vedere, anche la prospettiva adottata da Don DeLillo; l'idea di una scrittura vicina all'esperienza non perché pretende di suggellarne il significato ultimo ma proprio perché prende atto della sua complessità e incoerenza, muovendosi in senso contrario rispetto al flusso di una contemporaneità iperconnessa e accelerata. È proprio per

¹⁴³ F. Pennacchio, *Il romanzo global*, cit., pp. 231-232.

¹⁴⁴ Daniel T. Max, *Every Love Story is a Ghost Story. A Life of David Foster Wallace* (2012); trad. it. *Ogni storia d'amore è una storia di fantasmi. Vita di David Foster Wallace*, Einaudi, Torino 2013, p. 359.

¹⁴⁵ Ivi, p. 306.

¹⁴⁶ Ivi, p. 329.

¹⁴⁷ Ivi, p. 343.

questo che imprime al *plot* un andamento retrospettivo, per contrapporre «alla natura fast-forward del decennio», come ha scritto in *The Power of History*, «il romanzo stesso», l'azione lenta e corrosiva «dell'invenzione, del dubbio e dell'autocorrezione»¹⁴⁸. DeLillo riconosce alla narrativa una capacità di decelerazione che, come ha sottolineato recentemente Mark Golbe, diventerà uno degli oggetti privilegiati della sua riflessione artistica dopo *Underworld*¹⁴⁹. È questa, in ultima istanza, la convinzione profonda di DeLillo: la possibilità di fare della scrittura un *medium* attivo e forse anche, lo abbiamo visto dalle sue dichiarazioni, una strategia di resistenza al consumismo compulsivo del mondo contemporaneo.

In questo senso il finale del romanzo può essere interpretato come un invito a riavvolgere il nastro, a rintracciare i collegamenti, a non lasciarsi trascinare passivamente dal flusso della narrazione. Solo arrivati alla conclusione, infatti, si può comprendere la portata metanarrativa della riflessione di Nick Shay nelle pagine iniziali¹⁵⁰. E se la scena finale di *Underworld* è in parte all'insegna di una dispersione dei riferimenti del mondo esterno, risucchiati nel web, il luogo in cui «there is no space or time»¹⁵¹ ma solo collegamenti, l'ultimo sguardo tuttavia è rivolto proprio a quel mondo «out there» («offscreen, unwebbed»¹⁵²) che, come si vedrà nelle prossime pagine, è la vera posta in gioco dei tre romanzi, il terreno plurimo su cui si gioca la complessa partita tra scrittura ed esperienza, mondo scritto e mondo non scritto. «And you can glance out the window for a moment»¹⁵³ è l'invito che viene rivolto direttamente al lettore, come a prolungare il presente della narrazione in uno spazio altro, al di fuori dei confini del libro¹⁵⁴. D'altra parte, l'impossibilità di chiusura – lo abbiamo visto – era già stata tematizzata da DeLillo in modo esemplare in *Libra*. Quando David Ferrie, nello spiegare a Oswald il piano dell'attentato, fornisce al lettore le coordinate della struttura narrativa del romanzo, e parla di «two parallel lines», la trama di Lee Harvey Oswald e quella della cospirazione contro Kennedy: «What bridges the space between them? What makes a connection inevitable?». Ma, a scardinare la visione deterministica del personaggio, tra le due linee, si inserisce «a third line. It comes out of dreams, visions, intuitions, out of the deepest levels of the self. It's not generated by cause and effect like the other two lines. It's a line that cut across causality, cut across

¹⁴⁸ D. DeLillo, *The Power of History*, cit., p. 62.

¹⁴⁹ Cfr. Mark Golbe, *DeLillo, Slowing Down*, in C. Weinstein (a cura di), *A Question of Time*, cit., pp. 188-189. Il tema del tempo è centrale soprattutto nel penultimo romanzo di DeLillo, *Zero K*, che ruota intorno alla riflessione sulla criogenesi, e la possibilità di sospendere la morte. A questo proposito cfr. Alberto Comparini, «La morte è un'abitudine difficile da spezzare». *Forme della temporalità umane e post-umane in «Zero K» (2016) di Don DeLillo*, in «Nuova Corrente», vol. CLXIII, n. 1, gennaio-giugno 2009, pp. 93-107.

¹⁵⁰ Cfr. *supra*, capitolo IV, paragrafo 3.

¹⁵¹ D. DeLillo, *Underworld*, cit., p. 825.

¹⁵² *Ivi*, p. 827.

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ Su questo aspetto cfr. F. Bertoni, *Realismo e letteratura*, cit., p. 350.

time»¹⁵⁵. È la linea che tenta di ricostruire Nicholas Branch, che ha sacrificato la sua stessa esistenza all'impresa di scrivere una storia infinita, una storia che non si può concludere perché, come afferma DeLillo in un'intervista, non fornisce delle risposte, ma costituisce la via di accesso «al mondo della casualità e dell'ambiguità [...]. Neppure dopo tutti questi anni riusciamo a metterci d'accordo sul numero dei cecchini, il numero degli spari, l'arco di tempo tra gli spari, il numero delle ferite su corpo del presidente, la misura e la forma delle ferite». Una storia che rifugge per costituzione qualunque principio ordinatore, nonostante la forza del complotto, il «senso della manipolazione segreta della storia»¹⁵⁶ che lascia intravedere un possibile disegno sotterraneo, occulto, inquietante ma al tempo stesso rassicurante, perché risponde a un'idea di controllo, di oscura armonia¹⁵⁷. Si tratta di una spinta che, in *Libra* come in *Underworld*, soggiace alla costruzione narrativa, ma che non ha l'ultima parola, non si impone definitivamente.

I tre romanzi rimangono allora in qualche modo sospesi, rinunciando all'armoniosa compiutezza del senso della fine. Una rinuncia che, prima ancora che da un punto di vista tematico, è rintracciabile – vale la pena ribadirlo - nella forma, nelle soluzioni stilistiche adottate, nelle scelte linguistiche e strutturali. «Ho l'impressione», scriveva Kermode nel 1966, «che in questo nostro “dare un senso” al mondo noi si provi ancora il bisogno [...] di sperimentare quella condizione di inizio, metà e fine che è l'essenza delle nostre finzioni esplicative»¹⁵⁸. Eppure, trent'anni dopo, sembra che i romanzi in questione facciano proprio dello scetticismo verso la compiutezza il proprio marchio di fabbrica, che lascino il discorso volutamente, provocatoriamente aperto. Ma forse proprio in virtù di questa rinuncia alla completezza, di questo slancio verso ciò che non può essere assorbito nei confini della narrazione offrono un possibile appiglio, un punto dal quale osservare e interrogare la porzione di storia su cui si affacciano. Forse sta proprio nell'inquietudine dell'apertura il punto di

¹⁵⁵ D. DeLillo, *Libra*, cit., p. 339.

¹⁵⁶ K. Connolly, *An Interview with Don DeLillo*, cit., p. 28.

¹⁵⁷ Cfr. *supra*, capitolo IV, nota 100.

¹⁵⁸ F. Kermode, *Il senso della fine*, cit., pp. 49-50. È sintomatico il fatto che per Kermode il senso della fine, punto di convergenza tra immaginario apocalittico e finzione, risieda soprattutto nel romanzo ottocentesco, compiuto, verificabile, orientato finalisticamente, e che lo studioso manifesti al contempo una certa diffidenza verso i romanzieri novecenteschi (Proust, Joyce, Woolf, Musil) che, come abbiamo visto, mettono in crisi profondamente la concezione della narrazione come strumento ordinatore, che permette di organizzare l'esperienza umana. È un aspetto presente non solo in Kermode, che si sofferma soprattutto sulla dimensione temporale, ma che verrà ripreso in parte anche da Brooks, che nel suo studio sulla trama come elemento finalisticamente orientato alla costruzione di un senso non a caso si sofferma soprattutto su opere pre-novecentesche, con le uniche eccezioni di un saggio, *Al di là del principio di piacere*, e *Absalom, Absalom!*, a cui è dedicato un capitolo dal titolo emblematico, “La narrazione incredibile”.

partenza per la costruzione di un possibile senso; un senso, certo, instabile e non definitivo, ma forse proprio per questo più fedele al groviglio disarmonico dell'esperienza.

PARTE TERZA

PROSPETTIVE

La réalité est là, disponible. La parole aussi.

JORGE SEMPRÚN

Capitolo VI

«Out there in the world»

1. Una questione di vecchia data

In fondo, ha scritto Blanchot, è sostanzialmente una questione di domande. E le domande che sono emerse finora nel percorso rischiano di avvilupparsi in un groviglio inestricabile, che si complica man mano che si tenta di dare qualche risposta: può la narrazione diventare uno strumento di conoscenza, o addirittura una via privilegiata per conferire senso a quella combinazione caotica di eventi, fantasticherie, sensazioni, prospettive, rimpianti, successi e fallimenti che chiamiamo esperienza? In che modo? E, soprattutto, qual è il ruolo giocato dalla letteratura in questo rapporto? E ancora, come orientarsi in un territorio solcato in tutte le direzioni dalle narrazioni, che sembrano ormai pervadere ogni ambito del sapere? Naturalmente il rischio di moltiplicare le domande all'infinito è alto, e con esso quello di non riuscire a fornire, se non una risposta, quantomeno un'ipotesi convincente. Ma se il lavoro delle domande, ci ricorda sempre Blanchot, è «cercare in modo radicale, andare a fondo, sondare, scavare sul fondo e, infine, strappare»¹, forse vale la pena di inseguirle fino alla fine per vedere dove portano. Prima però proviamo a tracciare una sintesi parziale, una ricognizione che permetta di delineare nuovamente il campo di indagine alla luce di quanto emerso finora, e di declinare strategicamente gli interrogativi, cercando di chiarire ulteriormente la posta in gioco. Proviamo a evidenziare una serie di punti.

a) In seguito al declino di una prospettiva teorica forte e nel momento in cui viene indagata sempre più nelle sue implicazioni globali, la letteratura diventa oggetto di un atteggiamento fortemente ambivalente: venuta meno la primogenitura della critica letteraria e a fronte di un forte ridimensionamento del sapere letterario in genere, si assiste a prese di posizione contrastanti, se non addirittura di segno contrario. Da una parte, le barricate conservatrici, tentativi eroici e insieme disperati di tutelare l'esclusività dell'opera letteraria e il suo valore eminentemente estetico, non subordinato ad altre funzioni (sociali, pedagogiche,

¹ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini* (1969); trad. it. *La conversazione infinita. Scritti sull'«insensato gioco di scrivere»*, Einaudi, Torino 2015, p. 14.

civiche, ecc.). Dall'altra, la prospettiva opposta e almeno parzialmente complementare di chi invece cerca di legittimare la letteratura insistendo sull'importanza che ha per la vita, e sulla necessità di riconoscerle un ruolo decisivo per la salvaguardia di valori costitutivi della società occidentale, come la democrazia, il progresso, la tolleranza, la libertà. Alle opere letterarie viene attribuita una funzione esclusivamente positiva, come se la loro fruizione garantisse automaticamente un vantaggio all'individuo e alla collettività, indipendentemente dall'uso che ne viene fatto.

b) All'interno di questo ampio contesto emerge un secondo dato, più specifico ma per certi versi ancora più emblematico: l'ubiquità del paradigma narrativo, che, fuoriuscito da quello che tradizionalmente era il proprio ambito di pertinenza (la letteratura), inizia ad essere impiegato in campi del sapere molto diversi tra di loro. Un fenomeno paradossale dal momento che prende corpo proprio in un momento di scetticismo generalizzato verso il sapere umanistico, e alla fine di un secolo in cui l'uomo, per dirla ancora con Musil, sembra avere perso irrimediabilmente il filo del racconto e con esso la capacità stessa di organizzare l'esperienza sulla base di un paradigma narrativo. La narrazione, lo si è visto, non solo torna a essere concepita come una pratica di conoscenza (secondo paradigmi molto più vicini all'Ottocento che al Novecento), ma viene spesso considerata uno strumento automaticamente benefico, una strategia di risoluzione dei problemi, una modalità privilegiata per imprimere un ordine e un senso all'esperienza. Si assiste dunque a una rinnovata fiducia nella possibilità di raccontare, dopo che i mutamenti radicali del modernismo e lo scetticismo endemico proprio di un certo postmodernismo avevano messo fortemente in discussione la possibilità stessa di dare una forma narrativa all'esperienza. In questo quadro assume particolare rilievo l'egemonia dello *storytelling* come strategia comunicativa, che fa leva sulla facoltà umana, ambigua quanto potente, di raccontare storie, spesso sfruttando le potenzialità mitopoietiche del racconto per veicolare *una particolare* narrazione del mondo, una visione della realtà non di rado spacciata come *la* realtà.

c) La pratica dello *storytelling* assume particolare rilievo nel contesto statunitense, che anche in ambito più marcatamente letterario è caratterizzato da una spiccata propensione alla narrazione. Soprattutto negli anni Novanta, si assiste al proliferare di un'abbondante produzione romanzesca dettata dall'ambizione, più o meno esplicita, di trovare una forma in grado di tradurre sulla pagina scritta la complessità e l'*ethos* di una nazione estremamente composita.

d) Da qui, il valore esemplare dei romanzi analizzati, che, come abbiamo cercato di evidenziare, risiede principalmente nell'ambiguità costitutiva, nel loro collocarsi in una posizione che potremmo definire interstiziale. Le opere in questione, infatti, mentre da un lato

rispondono alla necessità di continuare a raccontare, di declinare ancora una volta in chiave romanzesca la facoltà primaria dell'*Homo narrator*, dall'altra, attraverso particolari scelte (strutturali, stilistiche e formali), problematizzano fortemente la possibilità di fare della narrazione uno strumento attraverso cui ordinare o addirittura conferire un senso all'esperienza, organizzarla o controllarla.

In realtà, l'analisi formale della seconda parte dovrebbe avere evidenziato ulteriormente la complessità della questione. Il rischio è quello di rimanere intrappolati in una scelta binaria, costretti a una sorta di *aut aut* tra due prospettive opposte ma ugualmente inefficaci. Da una parte, quella di chi concepisce l'attività narrativa come una risorsa cognitiva universale che, al di là delle sue particolari declinazioni storiche ed epistemologiche, costituisce una modalità privilegiata di conoscenza del mondo che ci circonda e dell'orizzonte di esperienza in cui siamo calati. Dall'altra, uno scetticismo radicale che rischia di tradursi in un rifiuto incondizionato di qualunque rapporto tra senso e narrazione, di qualunque relazione significativa tra il mondo scritto e il mondo non scritto, un'opzione che, se portata alle estreme conseguenze, può implicare una soluzione dai risvolti distopici: smettere di raccontare, rinunciando a interrogare quei formidabili dispositivi che sono le opere di finzione.

A ben vedere, alla base di questo paradosso si nasconde una questione di vecchia data per la letteratura e la cultura occidentale. Una domanda che da più di duemila anni continua a ripresentarsi, declinata in modo diverso a seconda dei contesti, dei periodi storici e delle correnti artistiche e filosofiche in cui viene riformulata, ma che non sembra avere affatto esaurito la propria capacità di suscitare negli scrittori il desiderio di rispondere in forma artistica, di riformularne i termini in chiave narrativa: qual è il rapporto tra realtà e finzione, esperienza e parola scritta? È possibile sancire un confine tra ciò che è autentico e ciò che non lo è? Oppure, provando a riproporla nel nostro specifico ambito di indagine, come si può raccontare la realtà nell'epoca della sua «costante e crescente fluidità», dell'«inconsistenza e [...] provvisorietà dei legami»²? È ancora possibile farlo ai tempi della *modernità liquida*, in cui ogni solidità esperienziale sembra irrimediabilmente sfaldarsi? I termini della questione sono ancora una volta sintetizzabili, con arbitraria ma non ingiustificata approssimazione, nella coppia diadica su cui si arrovellano da secoli romanzieri, critici, filosofi e pensatori: narrazione e realtà.

Naturalmente non si tratta qui di ricostruire la *vexata quaestio* del realismo, o anche solo di provare a sintetizzare per sommi capi l'annoso problema della rappresentazione letteraria della realtà, inoltrandosi in un terreno quanto mai accidentato e insidioso, su cui peraltro esiste

² Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity* (2000); trad. it. *Modernità liquida*, Laterza, Roma-Bari 2011, p. XXII.

un'ampissima bibliografia. Quello che si può provare a fare, invece, è osservare la questione alla luce dell'ormai ventennale dibattito sul "ritorno del realismo" a cui si accennava nel capitolo III, cercando nuovamente di mettere le questioni che abbiamo provato a sintetizzare alla prova del «dispositivo di verifica»³ testuale. Perché se le narrazioni sono in grado di modellare la nostra esperienza extrafinzionale con particolare pregnanza, o se addirittura possono diventare gli strumenti attraverso cui cerchiamo di dare un senso alle nostre esistenze, di leggere in controluce la nostra stessa vita, il rapporto con quel multiforme e sfuggente referente che chiamiamo realtà diventa un banco di prova decisivo. Buona parte della questione, infatti, si gioca sulla capacità dei testi di indicare qualcosa della realtà in cui siamo immersi non solo per raffigurarla puntigliosamente, per trasporre fedelmente la materia del mondo sulla pagina scritta, ma anche (e soprattutto) per reinventarla, e in questo modo mostrarne la complessità, i punti di rottura, le aporie. Ma, prima di andare a vedere più da vicino come avviene tutto questo in *Underworld*, *American Pastoral* e *Infinite Jest*, conviene aprire una parentesi terminologica.

2. Scrivere l'esperienza

Forse, con una mossa strategica, è necessario riconfigurare almeno in parte i poli intorno a cui è ruotata finora la nostra ricerca, la narrazione e l'esperienza, declinandoli secondo un'accezione più specifica. Ai fini dell'indagine, allora, vale la pena di sostituire al termine narrazione quello più connotato di scrittura, intesa nei termini di Barthes, distinguendola dalla lingua e dallo stile, una concezione a cui si era accennato solo di sfuggita. La scrittura, dice Barthes, è una «realtà formale» che corrisponde alla «scelta generale di un tono», il punto in cui «l'identità formale dello scrittore prende veramente corpo», e dove «il testo nella sua interezza dapprima concentrato e racchiuso in una natura linguistica perfettamente innocente, è destinato a diventare finalmente un segno totale, la scelta di un comportamento umano, l'affermazione di un Bene determinato». Si tratta dunque di un gesto storicamente situato, e non naturalmente o universalmente valido, che introduce «lo scrittore nell'evidenza e nella comunicazione di una felicità o di un malessere», che lega «la forma al tempo stesso normale e particolare della sua parola alla vasta Storia degli altri»⁴. Non un oggetto ma «una funzione»⁵, come diceva Meneghello, una combinazione «di una lingua e di uno stile messi in situazione, [...] che può essere definita solo dall'esterno di se stessa, sulla base del rapporto con ciò che ne

³ M. Lavagetto (a cura di), Introduzione a *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso*, cit., p. X.

⁴ R. Barthes, *Il grado zero della scrittura*, cit., p. 12. Cfr. anche *supra*, capitolo II, paragrafo 4.

⁵ *Ibid.*

sta fuori, la circo-scrive, la eccede»⁶. La scrittura è il segno, in altre parole, di un posizionamento, un gesto che corrisponde a una particolare visione del mondo e capace di produrre una modificazione formale della realtà, e che solo attraverso questa deformazione, frutto di un'inquieta vocazione esplorativa, può tramutarsi in uno strumento di conoscenza.

Questa definizione di scrittura, l'idea di un gesto storicamente situato che non si limita (cosa peraltro impossibile) a trapiantare la realtà extra-testuale sul corpo del testo, ma che accetta di scavare tra le sue pieghe per coglierne, attraverso la reinvenzione romanzesca, un possibile senso nascosto, è l'assunto da cui muovere per mettere a fuoco l'altro polo dell'indagine, l'esperienza. In questo caso, ci soccorre l'intelligente definizione che ne ha dato recentemente Petrosino, un filosofo che ha posto la letteratura al centro dei propri studi. Petrosino parte dalle affermazioni di Milan Kundera, secondo il quale «il romanzo non indaga la realtà, ma l'esistenza. E l'esistenza non è ciò che è avvenuto, l'esistenza è il campo delle possibilità umane, di tutto ciò che l'uomo può divenire, di tutto quello di cui è capace». Compito dei romanzieri, prosegue Kundera, è allora disegnare la «*carta dell'esistenza*», costituita dalle possibilità umane che danno forma al nostro «“essere-nel-mondo”»⁷: lo scrittore di romanzi, infatti, «non è né uno storico né un profeta: è un esploratore dell'esistenza»⁸. Sulla base di queste considerazioni, Petrosino propone «di sostituire il termine “esistenza” con il termine “esperienza”», trasformando il romanziere in «un esploratore dell'esperienza umana», e il romanzo in «una meditazione sull'esperienza dell'uomo attraverso personaggi immaginari»⁹. A supporto della propria tesi, Petrosino chiama in causa quella che Cassirer ha definito

l'aggrovigliata trama della umana esperienza. Ogni progresso nel campo del pensiero e dell'esperienza rafforza e affina questa rete. L'uomo non si trova più direttamente di fronte alla realtà; per così dire, egli non può più vederla faccia a faccia. La realtà fisica sembra retrocedere via via che l'attività simbolica dell'uomo avanza. Invece di avere a che fare con le cose stesse, in un certo senso l'uomo è continuamente a colloquio con se medesimo. Si è circondato di forme linguistiche, di immagini artistiche, di simboli mitici e di riti religiosi a tal segno da non poter vedere e conoscere più nulla se non per il tramite di questa artificiale mediazione¹⁰.

⁶ D. Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Quodlibet, Macerata 2011, p. 13.

⁷ Milan Kundera, *L'art du roman. Essai* (1986); trad. it. *L'arte del romanzo: saggio*, Adelphi, Milano 1988, p. 68.

⁸ Ivi, p. 70.

⁹ S. Petrosino, *Contro la cultura*, cit., p. 43.

¹⁰ Ernst Cassirer, *An Essay on Man – An Introduction to a Philosophy of Human Culture* (1944); trad. it. *Saggio sull'uomo*, in Id., *Saggio sull'uomo e lo strutturalismo nella linguistica moderna*, Armando, Roma 1968, p. 80.

Dunque la narrazione, e in particolare la scrittura come attività artistica, si configura come un'«artificiale mediazione» linguistica, che tenta di farsi strada, per mezzo della parola, in un territorio quanto mai intricato, nell'«aggrovigliata trama – appunto – della umana esperienza». L'esistenza umana, infatti, non ha *di per sé* la forma compiuta di una narrazione, ma si presenta come caotica, infinitamente complessa, frastagliata e soggetta alle continue mutazioni del divenire. È a partire da questa definizione che viene proposta una visione del romanziere come esploratore dell'esperienza, intesa come «un *novum* che investe il soggetto facendolo uscire da un già saputo per aprirlo a un altro sapere», come ricorda l'etimologia del termine:

«Esperienza» viene da due verbi greci: *peiro*, che significa attraversare, passare attraverso, e *peirào*, che significa tentare, provare, nonché dal termine *peira*, che significa tentativo, esperimento (per cui *empeiria* significa esperienza o conoscenza, o più semplicemente abilità). In italiano ne è rimasta traccia nella preposizione «per» usata in senso locativo. Il latino, da un certo punto di vista, ha arricchito tale nozione, poiché nel suo *ex-prior* il termine *-prior* implica la nozione di pericolo, prova, qualcosa con cui ci si misura ma soprattutto attraversando il quale si viene messi alla prova: *da un'autentica esperienza si esce in qualche modo sempre «provati»*¹¹.

Si tratta di una concezione dell'esperienza che si rifà all'*Erfahrung* di cui parla Benjamin nel suo saggio sul narratore: esperienza modellata, accumulata nel tempo e resa comunicabile attraverso il racconto. La scrittura che cerca di restituirne il senso sotto forma di narrazione, secondo questa definizione, deve essere dunque un'azione che parte dalla consapevolezza di questa complessità, collocandosi in una prospettiva mobile e mai definitiva: nulla di rassicurante in questa sfida, niente presuppone l'idea che le storie raccontate determinino incondizionatamente un beneficio per l'uomo, rendendolo un individuo o un cittadino migliore. Piuttosto, vi è l'accettazione di un rischio, l'apertura inquieta della domanda che rimane senza risposta, una rivelazione che mette in discussione le nostre certezze e che rifugge qualunque semplificazione o spiegazione di comodo. Le narrazioni che più di altre sono in grado di dire qualcosa della realtà, allora, sono proprio quelle capaci di cogliere qualche nodo decisivo di questa aggrovigliata trama, senza alcuna pretesa di ridurla a una serie di rapporti di causa ed effetto, a una sequenza di eventi narrabili. «L'esperienza – scrive sempre Petrosino - è per sua intima natura un “qualcosa” di temporalmente determinato e irriducibilmente intrecciato, un *textum* complesso, denso, stratificato, “qualcosa” di così sfumato e mobile da non poter mai essere risolto in una mera successione di fatti regolata dalla legge della causalità»¹². Per dirla con Blanchot, «l'impossibilità è soltanto la caratteristica di quella che con tanta disinvoltura

¹¹ S. Petrosino, *Contro la cultura*, cit., p. 46.

¹² Ivi, pp. 48-49.

chiamiamo esperienza; infatti si ha propriamente un'esperienza solo quando è in gioco qualcosa di radicalmente *altro*»¹³.

È proprio nel segno di questa alterità che Barthes proponeva un'idea di letteratura come pratica dello scrivere; una concezione forse non troppo distante dal magico intermediario di cui parlava Nabokov, se è vero che la letteratura è simile a un prisma, la cui straordinaria capacità è quella di riflettere in una forma scritta i tratti dell'esperienza. In questo senso «si può dire che la letteratura [...] è assolutamente, categoricamente realista: essa è la realtà, o, per essere più precisi, essa è il bagliore del reale». La letteratura, intesa secondo questa accezione, non si limita a inchiodare sulla pagina una realtà riprodotta meccanicamente, privandola di qualunque vitalità, ma «fa ruotare le cognizioni: essa non ne fissa, non ne feticizza nessuna; essa dà loro una collocazione indiretta, e questa collocazione indiretta è preziosa»¹⁴.

Naturalmente, la realtà non scompare, non si limita a essere una presenza segnica o un effetto, ma continua ostinatamente a esserci in tutta la sua problematicità. «Il mondo esterno – direbbe Calvino – è sempre là e non dipende dalle parole, anzi è in qualche modo irriducibile alle parole, e non c'è linguaggio, non c'è scrittura che possano esaurirlo»¹⁵. Ed è soprattutto in questo che i romanzi di DeLillo, Roth e Wallace offrono una chiave di lettura fondamentale per l'esperienza: nel loro protendersi, in modo addirittura radicale, verso un fuori, verso qualcosa che c'è al di là del testo e che scardina qualunque gioco autoreferenziale, una realtà materica irriducibile alla forma compiuta della narrazione, per quanto enciclopedica o totalizzante questa possa essere. La letteratura, per dirla ancora con Barthes,

permette di designare delle conoscenze possibili – insospettate, incompiute: la letteratura opera negli interstizi della scienza: nei suoi confronti essa è sempre in ritardo o in anticipo, come la pietra di Bologna che irradia di notte ciò che ha immagazzinato durante il giorno [...]. Dall'altra parte, il sapere che la letteratura mobilita non è mai né assoluto né ultimo; la letteratura non dice che essa sa qualcosa, ma che sa *di* qualcosa; o meglio: che ne sa qualcosa – che la sa lunga sugli uomini. Ciò che essa conosce degli uomini è quello che si potrebbe chiamare il grande *guazzabuglio* del linguaggio¹⁶.

¹³ M. Blanchot, *La conversazione infinita*, cit., p. 57.

¹⁴ R. Barthes, *Leçon. Leçon inaugurale de la chaire de Sémiologie littéraire du Collège de France prononcée le 7 janvier 1977* (1978); trad. it. *Lezione*, in Id., *Sade, Fourier, Loyola*, Einaudi, Torino 2001, pp. 180-181.

¹⁵ I. Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto*, cit., p. 1868.

¹⁶ Ivi, p. 181.

3. Finzione! Realtà!

Riprendiamo il discorso, facendo nostro il salubre approccio dubitativo indicato da Barthes, ripartendo da una questione che, come accennato, è saldamente all'ordine del giorno da ormai più di un ventennio, ovvero il presunto "ritorno alla realtà" nella narrativa del nuovo millennio. Proviamo a delineare rapidamente alcune tappe. In Italia, il dibattito si intensifica in particolare nel 2008, quando la rivista «Allegoria» pubblica un numero dal titolo emblematico: *Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema alla fine del postmoderno*, al quale segue un acceso confronto di cui in parte si renderà conto in *Ipermodernità* di Donnarumma (2014)¹⁷. Dal punto di vista della produzione romanzesca, *Gomorra* (2006) costituisce senz'altro un momento di grande rilievo per la riflessione su un possibile ritorno alla realtà, una formula con la quale si indica sostanzialmente la volontà più o meno esplicita di affrancarsi definitivamente dalla scettica autoreferenzialità postmoderna in nome di un rinnovato *engagement* letterario. Ma la questione del nuovo realismo non è naturalmente una prerogativa esclusiva del contesto italiano, anzi: almeno a partire dal 1996, data della pubblicazione del libro di Hal Foster *The Return of the Real*¹⁸, viene affrontata esplicitamente anche nel dibattito internazionale, di cui *Reality Hunger* (2010) di Shields costituisce una tappa emblematica e una sorta di manifesto artistico¹⁹.

D'altra parte, anche laddove non si affronta a viso aperto, il tema del realismo, il rapporto tra realtà e finzione, fatti e invenzione romanzesca non manca di suscitare grande interesse. Non è un caso che nel contesto eterogeneo e frastagliato della narrativa contemporanea eventi storici e vite realmente vissute siano sempre più al centro della produzione romanzesca, come testimonia in modo sintomatico la pratica diffusa dell'autofinzione e l'attenzione critica che generi come la *biofiction* o il romanzo neostorico (nelle sue molteplici declinazioni) hanno ricevuto negli ultimi anni. Come ha notato Giuliana Benvenuti, si assiste in generale a una

¹⁷ Cfr. «Allegoria», n. 57, 2008, gennaio - giugno 2008. La data di inizio si può fare coincidere con quella della pubblicazione del libro di A. Casadei, *Romanzi di Finisterre: narrazione della guerra e problemi del realismo*, Carocci, Roma 2000. Il dibattito italiano si è sviluppato anche attraverso una serie di importanti interventi online, in particolare sulla rivista «Nazione Indiana», tra il 2008 e il 2009: cfr. in particolare Andrea Inglese, *Il disgusto e l'ossessione. Un modo di esercitare la critica*, 4 novembre 2008; Giulio Milani, *Quale realtà? – Note in margine alla questione del realismo in letteratura*, 10 novembre 2008; A. Casadei, *Realtà o contemporaneità? Le prerogative per un buon romanzo e i compiti dei critici*, 17 novembre 2008; Stefano Gallerani, *Scritture private*, 21 marzo 2009. Un'introduzione alle questioni affrontate nei vari interventi è stata fornita sempre su «Nazione Indiana» da Andrea Cortellessa, *Reale, troppo reale*, 29 ottobre 2008, pubblicato in forma ampliata come editoriale a «Specchio +», supplemento della «Stampa», 1°8 novembre 2008. Per i link dei singoli articoli cfr. la sitografia finale. Nel 2016 la questione è stata affrontata nuovamente in un volume della rivista «CoSMo»; cfr. Francisco Martín Cabrero (a cura di), *Letteratura e nuovi realismi*, «CoSMo», n. 9, autunno 2016.

¹⁸ Cfr. Hal Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, MIT Press, Cambridge 1996.

¹⁹ Cfr. David Shields, *Reality Hunger. A Manifesto*, Knopf, New York 2010.

«rinascente fiducia nelle potenzialità conoscitive della letteratura e in particolare del *novel*, capace di ancorarsi alla realtà in forme nuove, fossero pure quelle dell'indagine di una realtà intessuta di finzione»²⁰. Si avverte dunque la necessità di un “ritorno alla narrazione”, che tuttavia non di rado viene declinato nei termini di una «modalità performativa» in nome della quale si rischia di sacrificarne il potenziale corrosivo, piegando il racconto alla necessità di suscitare un «coinvolgimento emotivo del “pubblico”» che, a ben vedere, «è ciò su cui scommettono le strategie dello storytelling poste al servizio, per fare un caso, delle campagne elettorali»²¹.

Al di là dei proclami e delle scelte di campo, insomma, non mancano interferenze e ambiguità. E forse non poteva essere altrimenti, dal momento che la questione non riguarda soltanto il campo letterario, ma è ampiamente dibattuta anche in ambito filosofico, come testimoniano, tra le altre cose, le prese di posizione di diversi studiosi. Nel *Manifesto del nuovo realismo*, ad esempio, Maurizio Ferraris afferma che il «“nuovo realismo”» è anzitutto «la presa d'atto di una svolta», legata a una serie di eventi che hanno portato «una pesantissima smentita di quelli che [...] sono i due dogmi del postmoderno: che tutta la realtà sia socialmente costruita e infinitamente manipolabile, e che la verità sia una nozione inutile perché la solidarietà è più importante dell'oggettività»²². La realtà, dice Ferraris, è un dato di fatto, esiste come la ciabatta sul tappeto, prova incontrovertibile della fallacia dell'essere-sapere²³. Di fronte al dato brutale, alla materialità inaggrabile della realtà, l'invenzione letteraria sembra condannata in partenza: ciò che viene valorizzato, come ha rilevato Pino Menzio, è «il reale tangibile, esteso e materiale, il “mondo corpulento, quello che per l'appunto si offre sotto la modalità dell'*aisthesis*”, a danno dell'immaginario artistico-letterario centrale nell'ermeneutica, derubricato a “mondo di fantasmi, larve e illusioni” [...], a coacervo di fantasticherie prive di qualsiasi valore conoscitivo»²⁴.

Il rischio, in sostanza, è quello di rimanere imbrigliati nell'antinomia rilevata a suo tempo da Thomas Pavel: se la tentazione del «realismo forte» è quella di «liquidare la fiction come discorso falso o non autentico», l'accettazione del fatto che «i testi di invenzione costituiscono una via privilegiata di accesso al mondo potrebbe, d'altra parte, aprir la strada a un approccio

²⁰ G. Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Carocci, Roma 2012, p. 69.

²¹ Ivi, pp. 70-71.

²² Maurizio Ferraris, *Manifesto del nuovo realismo*, Laterza, Roma-Bari 2012, p. XI.

²³ Cfr. ivi, pp. 33-43.

²⁴ Pino Menzio, *Realismo letterario e realismo filosofico. Per il chiarimento di un equivoco*, in «Enthymema», n. XIV, 2016, p. 35. Cfr. anche M. Ferraris, *Estetica razionale*, Raffaello Cortina, Milano 1997, in particolare alle pp. 138-145.

relativista»²⁵. Da una parte gli scrittori (o almeno alcuni di loro) rivendicano l'uso della narrazione come modalità di spiegazione e di conoscenza della realtà, che spesso viene chiamata in causa come orizzonte di riferimento, terreno sul quale si gioca una forma di impegno etico; dall'altra, nella prospettiva del nuovo realismo filosofico, si assiste a una sostanziale denigrazione dell'«opera artistico-letteraria, privata così del suo valore di conoscenza», liquidata in quanto «coacervo di sogni, di oziosi vagheggiamenti, di proiezioni fantasmatiche di un soggetto che ha perso coscienza dei propri rapporti con il mondo, se non addirittura dell'esistenza stessa del mondo reale»²⁶.

In realtà, come ha chiarito Menzio, la contrapposizione tra queste due posizioni si basa su un equivoco di fondo: la convinzione che la letteratura aspiri a veicolare una forma di conoscenza corrispondente a «un'esperienza sensibile o percettiva *diretta* del mondo», a una «stimolazione puramente sensoriale»; un equivoco che dà adito a una serie di «percettologie *hard*»²⁷, prospettive sostanzialmente inservibili nel campo della finzione letteraria. In altre parole, «la letteratura non è uno scaffale vuoto da riempire di oggetti tangibili, monosemici e quindi a-problematici, in quanto già conosciuti dalla percezione sensibile; è uno strumento ottico con cui si tenta di conoscere e interpretare una realtà complessa, frastagliata, lacerante, talvolta pressoché indecifrabile»²⁸. «Il realismo ingenuo o dogmatico», insomma, «che pretende di azzerare qualunque mediazione discorsiva per riprodurre fedelmente *la* realtà, non può che impantanarsi tra le paludi delle sue aporie», dimenticando le domande fondamentali, le «questioni filosoficamente più basilari: *quale* realtà? E soprattutto: *che cos'è* la realtà?»²⁹.

La discrepanza tra le due posizioni, lo anticipavamo, sembra paradossalmente ridursi in virtù dell'alleanza contro un nemico comune: lo scetticismo postmoderno, oggetto di una serie di risentimenti che, come ha evidenziato Giglioli, testimoniano che la questione del suo superamento non è affatto pacificata³⁰. Ed è proprio questo, appunto, il comune denominatore, l'antagonista avversato sia dagli scrittori riconducibili a vario titolo al nuovo realismo letterario sia da chi, in nome di un realismo di stampo “percettivista”, sostiene che attraverso le opere di finzione non si possa dare alcuna conoscenza del mondo reale, a cui gli scrittori sostituirebbero

²⁵ Thomas Pavel, *Fictional Worlds* (1986); trad. it. *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, Einaudi, Torino 1992, p. 111.

²⁶ P. Menzio, *Realismo letterario e realismo filosofico*, cit., pp. 35-36. L'obiettivo polemico di Menzio in questo passaggio sono in particolare le considerazioni espresse da Maurizio Ferraris in un altro libro: cfr. M. Ferraris, *L'ermeneutica*, Laterza, Roma-Bari 1998, p. 71: «Che poi si possa essere spesso molto liberi nella interpretazione di testi letterari dipende dal fatto che in essi non ne va di *niente*».

²⁷ P. Menzio, *Realismo letterario e realismo filosofico*, cit., pp. 37 e 46.

²⁸ Ivi, p. 40.

²⁹ F. Bertoni, *Realismo e letteratura*, cit., p. 98.

³⁰ Cfr. D. Giglioli, *Risentimenti antipostmoderni*, in «CoSMo», n. 9, autunno 2016, pp. 203-218.

capziosamente i propri vagheggiamenti chimerici. Il punto di convergenza dei sostenitori del nuovo realismo, sia esso inteso in termini filosofici o letterari, è in qualche modo l'idea di uno sguardo "in presa diretta" sulla realtà. Un'esigenza di adesione ai fatti riassumibile in una dichiarazione attribuita a De Cataldo: «"Chiamalo come vuoi [...] il neo-neorealismo o il *new italian epic*, ma queste sono storie che parlano di 'storia con la esse maiuscola', e che hanno la volontà politica di intervenire sulle questioni di oggi"»³¹.

D'altro canto, neppure l'idea di un affrancamento dallo scetticismo e dall'ironia postmoderna in nome di una letteratura "seria" è una prerogativa esclusiva del dibattito italiano degli anni Duemila. Così come la questione del *new realism* è stata teorizzata oltreoceano da un critico d'arte come Foster, l'idea di un nuovo *engagement* si è sviluppata negli Stati Uniti, dove la stagione postmodernista, al di là del suo carattere composito, si è delineata con maggiore nettezza, e in modo indubbiamente meglio identificabile rispetto al postmodernismo italiano. Basta pensare al filone della *new sincerity*, una definizione che negli ultimi anni è stata impiegata diffusamente in riferimento a romanzieri e poeti che scrivono a cavallo tra i due millenni (Franzen, Chabon, Eggers, Graham Jones, Smith), e di cui Wallace è considerato in un certo senso il padre virtuoso grazie al suo saggio programmatico *E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction*, a cui abbiamo accennato. Come ha rilevato Adam Kelly,

a partire dalla morte prematura di Wallace, questa attribuzione di sincerità è diventata [...] ubiqua: in un'importante e recente valutazione, Jon Baskin sottolinea che "sarebbe difficile immaginare uno scrittore più impegnato e sincero ai nostri tempi", mentre nel suo lungo saggio biografico per il *New Yorker* D.T. Max fa riferimento sia alla "opaca sincerità di Wallace" sia alla "robusta sincerità della sua scrittura"³².

Ora, in un certo senso è proprio a partire dal possibile connubio tra le posizioni emerse che i romanzi su cui ci siamo soffermati possono offrire una possibile chiave interpretativa, indicandoci eventualmente una strada alternativa da percorrere: da una parte, la volontà di ribadire il dato di realtà, una realtà che esiste al di là della sua costruzione simbolica; dall'altra, la fiducia nella narrazione come strumento che non solo è capace di mostrarla e di renderne conto, ma che può farlo proprio attraverso il racconto in quanto forma di impegno, strumento

³¹ Cit. in Davide Dalmas, *Postmoderno, nuova epica, ritorno alla realtà. Questioni e problemi del romanzo italiano contemporaneo*, in «CoSMo», n. 1, 2012, p. 121. Vi è, naturalmente, anche chi si esprime con più cautela, se non addirittura con diffidenza o aperta contrarietà. Cfr. ivi, p. 122: «Alla domanda "le sembra che si possa parlare di un 'ritorno alla realtà'"? si va da un "Il mio lavoro non è cambiato poi molto" (Covacich), a "Ogni romanzo che ha qualcosa da dire si occupa della realtà" (Lagioia); e ancora: da "La realtà è un nodo epistemologico e sociale irrisolto: come tornarvi se non sappiamo cos'è, o meglio, sappiamo che ci è data come finzione collettiva?" (Nove) a "No, non la condivido" (Pascale) e "Non condivido affatto la diagnosi" (Trevisan)».

³² A. Kelly, *David Foster Wallace and the New Sincerity in American Fiction*, cit., p. 131.

grazie a cui l'immaginazione sprigiona un effetto sul mondo reale. È proprio qui, a ben vedere, che risiede una delle poste in gioco fondamentali di *Infinite Jest*, *Underworld* e *American Pastoral*, indipendentemente dalle categorie con cui si cerca di interpretarli e della collocazione generazionale degli autori. Non a caso, si tratta di tre testi liminali, che si collocano tra l'apogeo del postmodernismo e la rivendicazione di un nuovo realismo, accomunati in qualche modo da una convinzione di fondo: l'idea che la narrazione possa diventare uno strumento conoscitivo, in grado di indicare una possibile *relazione* con l'esperienza e il suo senso profondo, ma solo a patto di mettere in gioco una particolare grammatica, una scrittura che permetta di orientarsi nel suo «vasto mondo»³³.

4. «The texture of the world I live in»

Senza dubbio, nella storia letteraria dell'occidente, il rapporto tra scrittura e realtà, sia che abbia suscitato prese di distanza sia che abbia affascinato irrimediabilmente scrittori e critici, è una questione sostanzialmente ineludibile. Non deve dunque meravigliare che, anche alle soglie del nuovo millennio, autori come DeLillo, Wallace e Roth si dichiarino, più o meno esplicitamente, realisti, e che i critici parlino di realismo a proposito delle loro opere. «Ho sempre avuto una base nel mondo reale, benché di volta in volta abbia potuto indulgere a voli esoterici»³⁴, afferma ad esempio DeLillo in un'intervista, e «cerco di registrare ciò che sento e vedo e percepisco intorno a me»³⁵, ribadisce altrove. Simili prese di posizione vengono in parte suffragate dal suo modo di procedere nella costruzione di alcuni testi. Nel raccontare la genesi di *Libra*, ad esempio, un romanzo che ha scritto «avvertendo un forte senso di impegno»³⁶, sottolinea l'ampio lavoro di documentazione compiuto nella preparazione del libro, dalla lettura di tutti e ventisei i volumi della Commissione Warren ai numerosi viaggi a Dallas, New Orleans e Miami, i luoghi in cui Lee Harvey Oswald ha trascorso parte della sua vita. Ciò che lo convince a intraprendere l'impresa, poi, è il fatto che Oswald sia cresciuto proprio negli stessi luoghi in cui DeLillo ha trascorso l'infanzia, la loro prossimità nel mondo reale: «un elemento che mi ha motivato – dichiara – è il fatto che [...] vivevamo a sei o sette isolati di distanza l'uno dall'altro»³⁷.

³³ I. Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto*, cit., p. 1867.

³⁴ Anthony DeCurtis, «An Outsider in This Society»: *An Interview with Don DeLillo* (1988), in Th. DePietro (a cura di), *Conversations with Don DeLillo*, cit., p. 70.

³⁵ Adam Begley, *The Art of Fiction CXXXV: Don DeLillo* (1993), in *ivi*, p. 107.

³⁶ A. DeCurtis, «An Outsider in This Society», cit., p. 73.

³⁷ *Ivi*, p. 58.

Le professioni di realismo dello scrittore trovano conferma anche nelle osservazioni di alcuni critici: così, per DePietro,

la preveggenza critica sociale dei suoi romanzi non deriva da un programma ideologico ma dalla semplice osservazione; DeLillo, nonostante ciò che alcuni dei suoi critici adulatori suggeriscono, è un realista, con la sensibilità di un angelo testimone e il mestiere di un artista consumato³⁸.

Jesse Kavadlo, invece, mettendo l'accento sul recupero e la mescolanza tipicamente postmoderna di registri, temi, riferimenti, cultura alta e *pop culture* caratteristica di *Underworld* scrive:

[Il romanzo], nel suo modo espanso, è una collezione delle storie non raccontate e dimenticate degli ultimi cinquant'anni, dei residui e dei rifiuti, un tentativo di creare qualcosa di artisticamente nuovo, come nel progetto di Klara Sax. [...] Giustapponendo nomi di marche, preservativi, graffiti, il baseball, le bombe e un enorme cast di personaggi eccentrici, il realismo eccessivo di DeLillo ricicla, quasi parodizza, il realismo tradizionale in qualcosa che si avvicina di più all'avanguardia³⁹.

Wallace, da parte sua, rivendica per se stesso una patente di nuovo realista già nel 1993. Nella famosa intervista con McCaffery, infatti, insiste sulla necessità di creare un pertugio nei circuiti della riproduzione mediatica e televisiva, per restituire sulla pagina scritta una realtà non lobotomizzata dai programmi di intrattenimento, una realtà in qualche modo più "vera":

Non mi interessa molto tentare la strada del Realismo classico, quello con la "R" maiuscola, non perché non ci siano stati grandi romanzi Realisti statunitensi che saranno letti e apprezzati per sempre, ma perché le forme della "R" maiuscola oggi sono state assorbite e subornate dall'intrattenimento commerciale. La classica forma Realista è rassicurante, familiare, anestetica. Non imposta quel tipo di aspettative che la narrativa seria degli anni Novanta dovrebbe disporre nel lettore⁴⁰.

Oppure, in un'altra intervista rilasciata in occasione della presentazione di *Infinite Jest* in cui spiega il ruolo dell'Alcolisti anonimi nella vicenda, afferma:

Volevo fare qualcosa che fosse triste. Avevo scritto alcune cose divertenti e alcune pesanti, roba da intellettuali, ma non avevo mai fatto nulla di triste. [...] L'altra banalità potrebbe essere: volevo fare qualcosa che

³⁸ Th. DePietro, Introduzione a *Conversations with Don DeLillo*, cit., p. X.

³⁹ Jesse Kavadlo, *Recycling Authority: Don DeLillo's Waste Management*, in «Critique: Studies in Contemporary Fiction», vol. 42, n. 4, 2001, p. 387.

⁴⁰ L. McCaffery, *An Expanded Interview with David Foster Wallace*, cit., p. 34.

fosse davvero americano, che riguardasse il modo di vivere in America intorno al millennio. [...] Il tipo di tristezza di cui parla il libro, e che io stavo attraversando, è un tipo di tristezza veramente americano. [...] Alcuni miei amici entrarono nell'Alcolisti anonimi. [...] Sono andato a un paio di incontri insieme a questi ragazzi e ho pensato che fossero qualcosa di estremamente potente. Quella parte del libro si suppone che sia abbastanza viva da essere realistica, ma si suppone che stia anche per una risposta alla solitudine e a ciò che fai quando le cose che credevi che ti facessero sentire OK non lo fanno⁴¹.

Insomma, come DeLillo, anche Wallace sostiene di avere «sempre pensato [se] stesso come un realista»⁴², e se la *pop culture* diventa oggetto della sua poetica è proprio perché costituisce la materia stessa del mondo di cui fa parte e che vuole raccontare, l'ambiente in cui prende forma la sua esperienza. Un mondo che «consiste in duecentocinquanta annunci pubblicitari al giorno e in un numero incredibile di opzioni di intrattenimento, la maggior parte dei quali sono sovvenzionati da corporazioni che mi vogliono vendere cose». Per questo, prosegue, «uso una discreta quantità di roba pop nella mia opera narrativa, ma ciò che questo significa per me non è affatto diverso da ciò che per altre persone significa[va] scrivere di alberi e parchi e passeggiate al fiume per prendere l'acqua cento anni fa. È semplicemente l'aspetto del mondo in cui vivo [*the texture of the world I live in*]»⁴³. D'altro canto - osserva DeLillo - la cultura pop «è inevitabile negli Stati Uniti: perché non usarla?», e ancora, a proposito di *Underworld* e dei riferimenti alla cultura visuale che permeano il romanzo:

Ho avvertito il bisogno di creare una struttura della vita così come la esperiamo [*a texture of life as we experience it*], e non credo che tu possa farlo – in particolare non in un romanzo di queste dimensioni – senza una seria considerazione per ciò che guardiamo. Amo i film, e ho percepito che questo romanzo [...] mi ha fornito un medium abbastanza ampio da permettermi di sviluppare questo sentimento⁴⁴.

Anche se in un senso più vicino al realismo “canonico”, nemmeno Roth è stato esentato dall'etichetta di scrittore realista, spesso proponendo Henry James come termine di paragone e modello di riferimento⁴⁵. Lo testimoniano, tra le altre cose, le definizioni combinatorie

⁴¹ L. Miller, *The Salon Interview*, cit., pp. 58-59. Naturalmente qui Wallace mente. Come scrive D.T. Max, prima dell'intervista «[il reporter David Straitfeld disse] a Wallace che perdersi nell'autoanalisi non era l'approccio migliore per parlare della pubblicazione», motivo per cui lo scrittore rinunciò a parlare della sua esperienza personale nell'Alcolisti anonimi. Cfr. D.T. Max, *Ogni storia d'amore è una storia di fantasmi*, cit., pp. 349-350.

⁴² L. Miller, *The Salon Interview*, cit., p. 60.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ M. Moss, «*Writing as a Deeper Form of Concentration*», cit., p. 156.

⁴⁵ Ne parla in questi termini Patrick Hayes, *Philip Roth: Fiction and Power*, Oxford University Press, Oxford 2014, pp. 43-44: «Nella connessione che traccia fra interesse sociale e il romanzo realista, e specialmente nell'importanza che attribuisce a Henry James (il soggetto della sua tesi di laurea incompiuta), Roth riflette la comprensione del valore letterario definito in gran parte da Lionel Trilling – il critico letterario e l'intellettuale pubblico che fu, secondo Irving Howe, “la mente più sottile e influente nella cultura degli anni Cinquanta,” e che

mobilitate per definire i suoi romanzi: «realismo morale» (sulla scorta di Trilling), «sour realism», «realismo tragico»⁴⁶; sembra esserci un accordo generalmente condiviso nel definire Roth un realista, avvicinandolo non di rado all'estetica naturalista, per quanto mescolata all'«ambivalenza e le contraddizioni del modernismo»⁴⁷.

Ancora una volta, le dichiarazioni dell'autore sembrano legittimare queste ipotesi. Lo stesso Roth, agli inizi della propria carriera, in risposta ai commenti dei lettori scaturiti da un articolo sulla narrativa americana scritto nel 1961, afferma di riconoscersi in quegli scrittori «le cui preoccupazioni sono di carattere sociale e il cui talento e istinto li induce a scrivere nel modo del realismo»⁴⁸. Qualche anno più tardi, in un periodo in cui molti scrittori si mostrano diffidenti (quando non apertamente ostili) verso qualsiasi ipotesi di realismo letterario, in una delle prime bozze di quello che diventerà *My Life as a Man*, scrive che «l'“esperienza” non abbonda per gli scrittori di questi tempi». E forse proprio in questa mancanza, sembra suggerire Roth, vanno cercate le ragioni di un rifiuto radicale: «Molti dei miei colleghi voltano le spalle al realismo narrativo, volgendo verso il fantastico, l'allegoria, l'affabulazione; non è tanto che sono annoiati dal romanzo realista, è che sono annoiati dalle loro vite; non accade loro nulla di cui valga la pena scrivere». E ancora: «la loro [...] curiosità è stimolata solo dagli artefatti; l'esperienza umana è noiosa, priva di interesse»⁴⁹.

Per quanto poliedrico e versatile, pronto a mescolare continuamente realtà e finzione e a spaziare deliberatamente tra la propria esperienza biografica e l'invenzione romanzesca, non si può di certo negare che Roth sia uno scrittore profondamente affascinato dall'esperienza umana, che costituisce una sorta di *trait d'union* della sua produzione letteraria. «L'esperienza umana», dirà lui stesso, è «semplicemente troppo buona [...] per essere scartata»⁵⁰. Non è un caso dunque che l'esperienza vissuta, ingrediente tematico centrale fin dai suoi primi romanzi, costituisca in qualche modo un importante punto di riferimento anche a livello stilistico. Alla domanda di un giornalista, interessato alla relazione tra realtà e immaginazione nella sua opera, che gli chiede se le «diverse forme di potere» con cui si è relazionato (famiglia, religione, politica) ne abbiano influenzato o meno lo stile e il modo di esprimersi, risponde: «Nella misura in cui un soggetto può essere considerato un aspetto dello “stile”, la risposta [...] è sì: famiglia e religione come forze coercitive sono un soggetto ricorrente nella mia narrativa», così come

Roth ha individuato [...] come uno degli intellettuali chiave nella “repubblica del discorso in cui aspira ad essere naturalizzato cittadino”».

⁴⁶ Ivi, pp. 45, 145, 11.

⁴⁷ D. Gooblar, *The Major Phases of Philip Roth*, cit., p. 133.

⁴⁸ P. Hayes, *Philip Roth: Fiction and Power*, cit., p. 43.

⁴⁹ Cit. in ivi, p. 74.

⁵⁰ *Ibid.*

«le bramosie coercitive dell'Amministrazione Nixon [...]. "The Conversion of the Jews", per esempio, una storia che ho scritto quando avevo ventitré anni, rivela al suo più innocente stato di sviluppo una preoccupazione in erba per il carattere oppressivo del sentimento familiare e delle idee vincolanti dell'esclusività religiosa che avevo sperimentato di prima mano nella vita ebraico-americana ordinaria»⁵¹.

Non si tratta, è bene sottolinearlo, di prese di posizione circostanziate, o riconducibili a un momento particolare della sua esperienza di scrittore. Lo testimonia un passaggio cruciale di un discorso pronunciato in età avanzata, in cui Roth cerca di condensare il proprio mandato di scrittore in poche frasi, ricavandone un vero e proprio manifesto di poetica e una professione di fede nella letteratura come esplorazione della materia, della dimensione solida e reale delle cose, in cui individua il tratto distintivo di una grande tradizione narrativa. È infatti la «passione per la specificità»,

per l'ipnotica materialità del mondo in cui ci si trova [...] il nocciolo del compito cui ogni romanziere americano si consacra dai tempi di Herman Melville e la sua balena e di Mark Twain e il suo fiume: trovare la descrizione verbale più vivida ed evocativa per ogni singola cosa americana. Senza una rappresentazione vigorosa delle cose – animate o inanimate –, senza la rappresentazione di ciò che è reale, non resta niente. La linfa vitale della narrativa è la concretezza, l'incessante concentrazione sui particolari, il fervente interesse per la natura singolare delle cose e la profonda avversione per le generalizzazioni. È da una scrupolosa fedeltà alla valanga di dati specifici che compongono una vita, è dalla forza della sua inflessibile attenzione, è dalla sua *fisicità*, che il romanzo realistico, l'insaziabile romanzo realistico con la sua moltitudine di realtà differenti, deriva la propria spietata intimità. E anche la propria missione: ritrarre l'umanità nelle sue caratteristiche più minute⁵².

Su questo aspetto la sintonia con DeLillo sembra totale: «La narrativa – dichiara quest'ultimo – ha sempre esplorato gli angoli piccoli e anonimi dell'esperienza umana»⁵³, ed è compito dei romanziere continuare a farlo. Tuttavia, se non proprio da elementi anti-realistici, tutti e tre i romanzi sono permeati da tensioni che rendono lecito avanzare qualche cautela nei confronti di un'etichetta impiegata con una certa disinvoltura. DeLillo, ad esempio, non rinuncia a mobilitare nelle sue opere un ampio armamentario di elementi romanzeschi e misticheggianti, o comunque più o meno inverosimili. «Mi sembra», afferma sempre a proposito di *Libra*, «che, alla fine, ciò di cui parla il libro siano la storia e i sogni. Per sogni

⁵¹ Ph. Roth, *Reading Myself and Others* (1975), Vintage, London 2016, pp. 7-8.

⁵² Ph. Roth, *The Ruthless Intimacy of Fiction*, in Id., *Why Write? Collected Nonfiction 1960-2013* (2017); trad. it. *La spietata intimità della narrativa*, in Id., *Perché scrivere? Saggi, conversazioni e altri scritti 1960-2013*, Einaudi, Torino 2018, p. 426. Il saggio è la trascrizione di un discorso pronunciato da Roth in occasione del suo ottantesimo compleanno al Newark Museum, il 19 marzo 2013.

⁵³ M. Moss, "Writing as a Deeper Form of Concentration", cit., p. 158.

intendo tutte quelle forze nelle nostre vite che sono al di fuori della storia. Soprattutto le coincidenze»⁵⁴. «La coincidenza», ribadisce altrove, «è un elemento importante, come i sogni e le preghiere»⁵⁵. D'altronde, non è un caso che DeLillo ricorra sistematicamente a un registro onirico, e che la sua scrittura sia intessuta da elementi misteriosi o comunque non spiegabili interamente in termini razionali. Misteri, allucinazioni, inquietanti coincidenze sono motivi ricorrenti, spesso impiegati come materiale narrativo in *Underworld*, quasi a testimoniare quel «senso delle cose ultime» che costituisce un probabile retaggio dell'educazione cattolica dello scrittore.⁵⁶

Anche il rapporto di Wallace con il realismo è a dir poco ambivalente, e non solo per il suo provocatorio rifiuto di quella che definisce la scuola del «“barbecue sul retro e dei tre martini” del realismo americano contemporaneo»⁵⁷, o perché giudica «le convenzioni di ciò che viene chiamato Realismo [...] non più così reali, o più difficili da digerire» per qualcuno che tenta «di essere uno scrittore nel Duemila»⁵⁸. Infatti, benché si definisca sostanzialmente uno scrittore realista, non di rado ricorre a una serie di cautele, sfumando i termini della questione. Così, quando in un'intervista gli viene ricordato che ha dichiarato di pensare se stesso come un realista, risponde che «ovviamente il realismo è un'illusione di realismo, e l'idea che i dettagli piccoli e banali siano in qualche modo più reali o autentici dei dettagli grandi o bizzarri mi è sempre sembrata un po' rozza», per poi aggiungere: «Non so davvero che cosa sono, e non penso che molti scrittori abbiano un'idea di cosa sono; semplicemente, scrivi roba che ti sembra viva»⁵⁹.

Scrittori realisti, dunque, ma con una serie di riserve a cui non sfugge nemmeno Roth. Come ricorda Hayes, infatti, proprio mentre si dice «sospettoso di scrittori come Barth», responsabile ai suoi occhi di avere abdicato al realismo finzionale a vantaggio «della fantasia, dell'allegoria e dell'affabulazione», sembra guardare con un certo interesse a un diverso ma analogamente innovativo «manifesto di scrittura sperimentale», quello di cui si fa promotore Robbe-Grillet in *Pour un nouveau roman*⁶⁰. D'altra parte, come abbiamo ampiamente rimarcato,

⁵⁴ Kevin Connolly, *An Interview with Don DeLillo*, cit., p. 27.

⁵⁵ W. Goldstein, *PW Interviews: Don DeLillo*, cit., p. 48.

⁵⁶ V. Passaro, *Dangerous Don DeLillo*, cit., p. 81. Su questo aspetto cfr. anche S. Carati, *Una quest senza Graal. Costanti del romanzesco in Libra e Limonov*, in Aa. Vv., *Le costanti e le varianti. Letteratura e lunga durata*, vol. II, a cura di Guido Mazzoni, Pierluigi Pellini, Simona Micali, Niccolò Scaffai e Matteo Tasca, Del Vecchio, Roma 2021, pp. 33-52, in cui si affrontano alcuni temi trattati in questo paragrafo.

⁵⁷ S.J. Burn, Introduction, in *Conversations with David Foster Wallace*, cit., pp. XII.

⁵⁸ Mark Shechner, *Behind the Watchful Eyes of Author David Foster Wallace* (2000), in *ivi*, p. 108.

⁵⁹ Steve Paulson, *To the Best of Our Knowledge: Interview with David Foster Wallace* (2004), in *ivi*, pp. 130.

⁶⁰ P. Hayes, *Philip Roth: Fiction and Power*, cit., p. 74. Questo non significa che Roth effettivamente seguirà la poetica di Robbe-Grillet, come testimonia peraltro *My Life as a Man*, in cui Roth opterà per una forma

persino in un romanzo come *American Pastoral*, che da una parte sembra rispettare tutti i criteri e i dettami della verosimiglianza (basta pensare alla nutrita lista delle “fonti” consultate da Zuckerman quando decide di iniziare a scrivere), è solo grazie alla facoltà immaginativa, al sogno di una cronaca realistica che l’alter ego di Roth riesce ad aggirare l’inscalfibile – e ingannevole – realtà del suo personaggio, aspirando a narrare la verità profonda racchiusa nella vita di Levov.

Ci troviamo per l’ennesima volta a dover fare i conti con un’ambiguità di fondo: se la narrazione, come rivendicano i tre romanzieri, può diventare uno strumento conoscitivo della realtà extra-testuale, allo stesso tempo è proprio la realtà empirica che la scrittura tende a eludere. Se la posta in gioco, in altre parole, è la raffigurazione del mondo in cui vivono, la stessa materia di cui si compone tende a essere aggirata, osservata di scorcio, a cedere il posto all’immaginazione.

5. «A sense of intimate knowledge»

Proviamo a mettere ulteriormente alla prova questa duplicità, ripartendo proprio da quell’elemento del testo letterario che viene tradizionalmente contrapposto all’atto del narrare, ovvero la descrizione.⁶¹ Se è prima di tutto il desiderio di avvenimenti che ci spinge a inoltrarci nella successione delle pagine, la descrizione costituisce un addensamento semantico che sospende momentaneamente il flusso della storia, consentendo a chi legge di smarcarsi, almeno per un attimo, dal formidabile appetito per la successione degli avvenimenti. Come ha notato Philippe Hamon, infatti, la descrizione è un luogo dai tratti complessi e ambivalenti, «il luogo in cui il racconto si ferma, viene sospeso, ma anche il luogo indispensabile in cui si “mette in conserva”, “accantona” la propria informazione, si annoda e si raddoppia, in cui personaggi e cornice ambientale, in una specie di “ginnastica” semantica [...] entrano in ridondanza»⁶².

Forse è proprio in virtù di questo rallentamento che le descrizioni costituiscono porzioni del testo feconde dal punto di vista gnoseologico, fondamentali per indagare la relazione conoscitiva tra mondo scritto e mondo non scritto. «Quello che ci si aspetta da me», diceva

divergente rispetto al romanzo sperimentale del primo. Scrive sempre Hayes: «*My Life as a Man* non cerca di creare il discorso romanzesco “neutrale” e de-antropomorfizzato al quale aspirava Robbe-Grillet, ma insiste piuttosto sul fatto che i procedimenti metafinzionali del romanzo devono avere primariamente a che fare con l’intrattabilità della collocazione umana nelle forme culturali». Ivi, p. 78.

⁶¹ Già Luckács, come è noto, poneva la pratica tecnica e conoscitiva della descrizione in antitesi rispetto alla narrazione. Cfr. G. Luckács, *Narrare o descrivere?* (1936), in Id., *Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker* (1947); trad. it. *Il marxismo e la critica letteraria*, Einaudi, Torino 1953.

⁶² Philippe Hamon, *Qu’est-ce qu’une description?* (1972); trad. it. *Cos’è una descrizione*, in Id., *Semiologia lessico leggibilità del testo narrativo*, Pratiche, Parma 1977, p. 79.

Calvino, «è che mi guardi intorno e catturi delle rapide immagini di quel che succede», che fotografi il mondo per trasformarlo in linguaggio: «È per rimettere in moto la mia fabbrica di parole che devo estrarre nuovo combustibile dai pozzi del non scritto»⁶³. La descrizione allora è in qualche modo l'esito della trasformazione di questo combustibile in parole, è «un reticolo semantico», scrive ancora Hamon, «e un reticolo retorico fortemente organizzato», e anche il «luogo del testo su cui verrà ad innestarsi, nel modo più “naturale”, una competenza ideologica, cioè a dire la conoscenza che il narratore possiede del sistema dei valori dominanti, delle regole, delle leggi, ecc., che governa la sua società»⁶⁴.

Tuttavia, allo stesso tempo, le descrizioni sembrerebbero costituire un possibile intralcio all'esigenza primaria a cui tentano di dare corpo DeLillo, Roth e Wallace: raccontare, narrare storie avvincenti e rappresentative dell'America di fine millennio. Se infatti consideriamo la descrizione come «una tematica vuota», lo spazio «in cui il racconto segna una pausa e nello stesso tempo si organizza», non ci resta che concludere, con Hamon, che «fondamentale caratteristica del discorso realista è quella di negare, di rendere impossibile il racconto, qualsiasi racconto»:

Perché nella misura in cui esso si satura di descrizioni, è anche costretto a moltiplicare tematica vuota e ridondanze, si organizza e si ripete pure, dunque si richiude su di sé: da referenziale diventa semplicemente anaforico; anziché citare il reale (“cose”, “eventi”) non cessa di citare se stesso. Tutto il problema dello scrittore realista sarà pertanto quello di fare di questa tematica vuota una tematica piena, di operare affinché questa proliferazione adiacente di sguardi, di ambienti trasparenti, ecc., sia indotta a svolgere una sua *funzione* nel racconto, non sia dunque più una semplice colmatatura⁶⁵.

A meno che, come insegna Bal, più che separare nettamente descrizione e narrazione, individuando nella prima un ostacolo per la seconda, non convenga osservare come si influenzano reciprocamente, se è vero che senza descrizione «non c'è narrativa, e, cosa ancor più importante, non c'è possibilità di leggere narrativa»⁶⁶. Se l'obiettivo dei testi in questione è infatti quello di conferire un significato, attraverso la scrittura, alla particolare porzione di mondo che fa da scenario all'esperienza a cui si tenta di dar voce raccontando, l'esigenza di realismo di cui parla Hamon non passa attraverso un semplice riempimento: il pieno che viene

⁶³ I. Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto*, cit., p. 1867.

⁶⁴ Ph. Hamon, *Cos'è una descrizione*, cit., pp. 81-82.

⁶⁵ Ivi, p. 83.

⁶⁶ Cfr. Mieke Bal, *Descrizioni, costruzione di mondi e tempo della narrazione*, trad. it. di Mario Marchetti, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo, II. Le forme*, cit., p. 223. Con questo assunto Bal prende parzialmente le distanze dalla visione di Hamon, affermando che «la sua prospettiva si fonda su una distinzione tra narrazione e descrizione [...] un po' troppo rigida». Cfr. ivi, p. 217.

ricercato da DeLillo, Roth e Wallace, lo si è visto, è reso possibile da uno scavo che permette di superare la compatta superficie delle cose, rivelando le aporie e le ambiguità del terreno sottostante. Ed è proprio questa azione di scavo che innesca la narrazione. La loro è una scrittura che diventa conoscitiva non tanto (o non soltanto) perché riorganizza in forma narrativa l'esperienza di vita americana di quegli anni, ma soprattutto perché cerca di esplorare il non detto, di rivelare le zone oscure. D'altra parte è proprio questo, come ha notato Karl, uno dei principali punti di forza della fiction statunitense degli anni Novanta: il fatto che molte opere pubblicate a fine millennio oltreoceano sono «varie, contraddittorie, argomentative, critiche, sovversive, parodiche, e in generale per nulla solidali rispetto alla cultura»⁶⁷. Se c'è un'inevitabile tensione mimetica nelle pagine dei romanzi che stiamo esplorando sta proprio nel fatto che la scrittura «riflette [l'America] nella sua ambiguità, incertezza e confusione», nel «confrontarsi con il lato negativo della nazione»⁶⁸. La loro scrittura non è dunque abbandono inerte o rimpianto nostalgico, ma mira a sovvertire il discorso ideologico dell'America di quegli anni per rivelare una realtà più profonda, una dimensione dell'esperienza spesso edulcorata o camuffata dietro la patina di quei presunti anni d'oro.

Le descrizioni diventano allora un importante banco di prova dell'azione della scrittura perché rappresentano allo stesso tempo «un'interruzione e una fonte di narratività»: non neutralizzano del tutto il racconto, ma, per tornare alla metafora di Calvino, sono una sorta di serbatoio da cui è possibile estrarre nuovo combustibile, e possono costituire addirittura «il motore della narrazione»⁶⁹. Non è un caso che l'etimologia stessa della parola *descrivere* rimandi all'atto di estrarre, di raffigurare la forma delle cose attingendo in qualche modo al loro substrato. Lo stesso DeLillo sembra suggerirci la direzione da seguire a proposito di *Underworld*: se infatti uno dei dispositivi formali caratterizzanti del romanzo è l'inversione del flusso temporale, anche nel particolare uso del linguaggio va individuato il tentativo di dare forma a un'esperienza autentica. Così, parlando della parte sesta, la sezione conclusiva del romanzo prima dell'epilogo, DeLillo si riferisce a «un senso di intima conoscenza [*a sense of intimate knowledge*]:

Qualcosa che ho scoperto dopo avere finito di scrivere il libro, mentre leggevo le bozze, è che [...] è quasi saturato da parole composte, parole con il trattino, molte delle quali ho inventato o trapiantato insieme. Nella parte sesta, all'improvviso il linguaggio è un po' diverso. È un pochino più semplice. È più viscerale. E mi viene in mente che questo è ciò che fa uno scrittore per trascendere il proprio retroterra. Lo fa attraverso il linguaggio,

⁶⁷ F. K. Karl, *American Fictions 1980-2000*, cit., p. 408.

⁶⁸ Ivi, pp. 408-409.

⁶⁹ M. Bal, *Descrizioni, costruzione di mondi e tempo della narrazione*, cit., pp. 193, 189.

ovviamente. Scrive se stesso nel mondo più ampio. Si apre all'intera cultura. Diventa, in breve, un americano [...]. E così ci sono due impostazioni linguistiche in questo libro. La differenza tra esse non è molto netta, ma in effetti è rilevabile una sorta di viaggio, unicamente nelle frasi, nel ritmo e nella scelta delle parole, tra il Bronx della parte sesta e l'ambiente più ampio che lo circonda⁷⁰.

Il legame tra scrittura ed esperienza diviene più solido non tanto perché la parte ambientata nel Bronx è effettivamente più vicina all'esperienza biografica di DeLillo, ma perché queste pagine si caricano di una maggiore pregnanza espressiva, si legano alle cose grazie al tono, all'accurata scelta delle parole e alla cadenza ritmica delle frasi (gli unici strumenti, in fin dei conti, di cui dispone il romanziere per riferirsi alla realtà). Così, in un'altra intervista, DeLillo ritorna sulle proprie soluzioni stilistiche, esplicitando ulteriormente il rapporto tra narrazione e vita:

Ho notato che nella parte sesta, che è la serie dei capitoli ambientati nel Bronx negli anni Cinquanta, all'improvviso c'erano molte meno parole composte, parole fuse, parole che avevo inventato io stesso. Il testo è all'improvviso più naturale, e forse più diretto e vigoroso, e mi è sembrato che, in modo curioso e totalmente non intenzionale, nello scrivere questo libro stavo rivivendo un'esperienza [*I was reliving experience*], e così stava facendo Nick Shay⁷¹.

Immediatezza, naturalezza, vigore, rievocazione dell'esperienza: DeLillo insiste sul legame tra parole e cose, scrittura e mondo. Non è un caso che *The Power of History* sia costellato da richiami alle potenzialità del linguaggio, di cui DeLillo ha una concezione per certi versi analoga a quella di Barthes, che considerava «scrittore colui per il quale il linguaggio costituisce un problema, che ne sperimenta la profondità, non la strumentalità o la bellezza»⁷². Attraverso l'uso delle parole l'artista plasma, sovverte, manipola il mondo. «La lingua», scrive ancora DeLillo, è «il respiro dei sensi su cui lo scrittore trasporta la generosità del proprio sentimento», è l'arma che impiega per raccontare «una versione del passato che sfugge alle bobine della storia e della biografia stabilite», attraverso cui sperimenta il piacere di trovare «un linguaggio profumato, gocciolante, dettagliato per realtà di routine come il sesso, il tempo e il cibo, lo sbrogliarsi di un filo rosso sulla manica di velluto di una donna»⁷³. In questo senso, DeLillo sembra tradurre nella pratica della scrittura quell'azione di trasformazione del vuoto in

⁷⁰ G. Howard, *The American Strangeness*, cit., p. 126.

⁷¹ K. Echlin, *Baseball and the Cold War*, cit., p. 148.

⁷² R. Barthes, *Critique et vérité* (1966); trad. it. *Critica e verità*, Einaudi, Torino 2002, p. 42.

⁷³ D. DeLillo, *The Power of History*, cit., p. 63.

pieno, del palinsesto cavo della quotidianità nella «dialettica di contenuti»⁷⁴ di cui parlava Hamon. Non è un caso allora che molte descrizioni nella parte sesta vertano proprio sulla vita di tutti i giorni, su quell'«impalpabile grazia della vita comune»⁷⁵ chiamata in causa ripetutamente nel testo. Ecco, ad esempio, una sala da biliardo in un bar del South Bronx:

First the close air of the long stairway and the metallic taste of the air and the thick distant stir of men's voices on a busy night, the roil of muddied voices, and the smoke of the big room and a ball game on TV and a player softly chalking his stick, looking like a soldier in some old eccentric war, and the beautiful numbered balls and green baize and dreamy prowl of a shooter on a run, and the endless caroming clack of the balls hitting, the touch sounds of the cue, the balls, the cushions, the slap of the pocket drop⁷⁶.

DeLillo offre una vera e propria panoramica sensoriale, una raffigurazione sinestetica attraverso cui tenta di rievocare un tempo perduto, un senso di autenticità che lo stesso scrittore trova condensato nelle pagine che rilegge. Emerge, in sostanza, il desiderio di comunicare una verità esperienziale che va oltre l'immediatezza della "realtà", caricando l'apparente banalità di un gesto qualunque di significati più profondi. D'altra parte, come ci insegna sempre Barthes, il reale non va confuso con l'operabile, ma si muove in un diverso orizzonte di senso: basterebbe immaginare «il disordine provocato dalla più prudente narrazione, se le sue descrizioni fossero prese in parola, convertite in programmi di operazioni, e, molto semplicemente, *eseguite*»⁷⁷. Basta osservare più da vicino l'esempio tratto da *Underworld* per accorgersi che, anche quando DeLillo attinge in modo più esplicito al serbatoio del vissuto personale, non esita a manipolare la realtà attraverso la retorica, come mostrano il ricorso a similitudini militaresche (il giocatore che «looking like a soldier in some old eccentric war»), le scelte lessicali in contrasto con la ruvida realtà delle cose (i movimenti di un altro giocatore sono «dreamy»), o l'accumulo percettivo attentamente congegnato attraverso la giustapposizione di una serie di frasi nominali. D'altro canto, la riflessione stessa sulle potenzialità del linguaggio e sul suo legame con la realtà che cerca di nominare denota in DeLillo una notevole consapevolezza delle operazioni di filtraggio e di sintesi compiute dalla parola letteraria anche quando si misura con la più prosaica delle esperienze. È in fondo lo stesso interrogativo che si pone Bronzini, alle prese con segni, schemi e formule attraverso cui cerca di catturare «the complex forces of nature, all those

⁷⁴ Ph. Hamon, *Cos'è una descrizione*, cit., p. 83.

⁷⁵ F. Bertoni, *Realismo e letteratura*, cit., p. 321.

⁷⁶ D. DeLillo, *Underworld*, cit., pp. 759-760.

⁷⁷ R. Barthes, *S/Z* (1970); trad. it. *S/Z. Una lettura di «Sarrasine» di Balzac*, Einaudi, Torino 1973, p. 77.

unseeable magical actions inside the atom – to express all this with a bang and a bang on a blackboard»⁷⁸:

I want to know how it is that a few marks on a slate or a piece of paper, a little black on white, or white on black, can carry so much information and contain such shattering implications. Never mind the energy packed in the atom. What about the energy contained in this equation? This is the real power. How the mind operates. How the mind identifies, analyzes and represents. What beauty and power⁷⁹.

Ma torniamo alle descrizioni. In *American Pastoral*, la figura opaca dello Svedese non costituisce l'unico enigma verso cui è diretta l'azione esplorativa della scrittura. La parabola individuale di Levov fornisce l'occasione narrativa per uno scrutinio dal taglio addirittura sociologico, in alcuni passaggi, dell'America del secondo Novecento. A orientare il racconto, infatti, sono le «minuzie storiche» a cui è ancorata la narrazione, indizi dello «slittamento dall'egocentrismo alla marginalità e dallo scrutinio di se stesso alla storia»⁸⁰, che, come ha notato Masiero, segna un cambiamento nell'opera romanzesca di Roth che si concretizza nell'*American Trilogy*. Ma, soprattutto, come è stato messo in evidenza a proposito della costruzione del *plot*, il motivo di fondo del romanzo è la riflessione sulle possibilità conoscitive della scrittura, sulla capacità di indagine che la narrazione esercita sulla vita. Lo scarto tra le potenzialità della prima e la complessità della seconda emerge con forza se proviamo a giustapporre un brano descrittivo a uno di carattere introspettivo. Le descrizioni di *American Pastoral* riguardano in larga misura l'attività manifatturiera della famiglia Levov, la lavorazione, non a caso, della pelle, che rimanda simbolicamente alla superficie, quella superficie perfettamente levigata che costituisce la metafora più ricorrente per indicare la stessa vita dello Svedese, «neither overly rich in contrasts nor troubled too much by contradiction»⁸¹. Prendiamo ad esempio la descrizione della sala da taglio della Newark Maid:

The cutting room was where the Swede had got inspired to follow his father into gloves, the place where he believed he'd grown from a boy into a man. The cutting room, up high and full of light, had been his favorite spot in the factory since he was just a kid and the old European cutters came to work identically dressed in three-piece suits, starched white shirts, ties, suspenders, and cuff links. [...] The wall of big windows to the north illuminated the hardwood cutting tables with the cool, even light you needed for grading and matching and cutting skins. The polished smoothness of the table's rounded edge, worked smooth over the years from all the animal

⁷⁸ D. DeLillo, *Underworld*, cit., p. 736.

⁷⁹ Ivi, p. 735.

⁸⁰ P. Masiero, *Philip Roth and the Zuckerman Books*, cit., p. 140.

⁸¹ Ph. Roth, *American Pastoral*, cit., p. 29.

skins stretched across it and pulled to length, was so provocative to the boy that he always had to restrain himself from rushing to press the concavity of his cheek against the convexity of the wood – restrained himself until he was alone. There was a blurry line of footprints worn into the wood floor where the men stood all day at the cutting tables, and when no one else was up there he liked to go and stand with his shoes where the floor was worn away. Watching the cutters work [...]. Beneath those white shirts were arms and chests and shoulders full of a workingman's strength – powerful they had to be, to pull and pull on leather all their lives, to squeeze out of every skin every inch of leather there was⁸².

Tutto, in un certo senso, è superficie: dai vestiti indossati dai tagliatori, alla «polished smoothness» del tavolo, alla luce che inonda la stanza senza lasciare spazio ad alcun gioco di ombre, ad alcuna profondità prospettica, fino alle braccia, i petti e le spalle degli uomini intenti a tirare le pelli con forza, spremendole fino all'ultimo millimetro. Tutto appare chiaro, illuminato, una materia perfettamente scrivibile e conoscibile in cui si riflettono i piaceri giovanili dello Svedese. È proprio questa l'illusione di Zuckerman: «perforare l'opacità dell'esistenza e illuminarla attraverso la scrittura»⁸³. Ma se tutto questo è possibile per i guanti fabbricati dai Levov, quando ci si inoltra nell'interiorità dei personaggi le cose cambiano. È sintomatico che Roth indugi spesso sulla struttura dei corpi, sugli involucri che custodiscono il nucleo sfuggente ed enigmatico che si nasconde al loro interno: il corpo di Merry, che si modifica e diventa sgraziato con l'ingresso nell'adolescenza; il corpo perfetto di Dawn, che i prodigi della chirurgia plastica sembrano restituire alla vita dopo il tracollo; i corpi invecchiati dei compagni di scuola di Zuckerman e quello dello stesso scrittore, privato di ogni vitalismo, impotente e incontinente; infine il corpo dello Svedese, naturalmente, un corpo perfetto, incantevole, magico, impeccabile. Ma, dicevamo, quando l'oggetto dell'indagine non è più una fabbrica di guanti ma un uomo, Nathan è costretto a prendere atto della propria «inability to draw conclusions about anything but exteriors», un'impossibilità a cui nemmeno il suo talento di narratore è in grado di far fronte:

Rooting around trying to figure this guy out is ridiculous, I told myself. This is the jar you cannot open. This guy cannot be cracked by thinking. That's the mystery of his mystery. It's like trying to get something out of Michelangelo's David. [...] Or maybe he was just a happy man. Happy people exist too. Why shouldn't they? All the scattershot speculation about the Swede's motives was only my professional impatience, my trying to imbue Swede Levov with something like the tendentious meaning Tolstoy assigned to Ivan Ilych, so belittled by the author in the uncharitable story in which he sets out to heartlessly expose, in clinical terms, what it is to be ordinary. [...] Ivan Ilych's life, writes Tolstoy, summarizing, [...] *had been most simple and most ordinary and therefore*

⁸² Ivi, pp. 125-126.

⁸³ P. Masiero, *Philip Roth and the Zuckerman Books*, cit., p. 146.

most terrible. Maybe so. Maybe in Russia in 1886. But in Old Rimrock, New Jersey, in 1995, when the Ivan Ilyches come trooping back to lunch at the clubhouse after their morning round of golf and start to crow, “It doesn’t get any better than this,” they may be a lot closer to the truth than Leo Tolstoy ever was.

*Swede Levov’s life, for all I knew, had been most simple and most ordinary and therefore just great, right in the American grain*⁸⁴.

Sappiamo che il desiderio conoscitivo dello scrittore potrà essere soddisfatto soltanto tramite un’operazione immersiva, di totale immedesimazione nello Svedese stesso. Una soddisfazione, peraltro, che rimane inevitabilmente parziale. Come ha rilevato acutamente ancora Masiero, è «la formulazione stessa – non “he wanted *to reveal*”, ma “he wanted *revealed*”»⁸⁵ a testimoniare il desiderio di Zuckerman di fare della scrittura uno strumento epifanico, capace di risolvere l’enigma che si trova davanti. Questo brano, allora, è a suo modo «una straordinaria allegoria della difficoltà di descrivere, che dipende a sua volta dall’impossibilità di conoscere gli altri»⁸⁶. Un brano che rivela, da un’altra angolatura, il principio cardine del libro di Roth: la soggettività dello Svedese, a differenza della superficie dei guanti, non può essere conosciuta fino in fondo; in questo senso la narrazione della sua parabola, lungi dall’essere uno strumento di *problem-solving*, restituisce al lettore tutta la problematicità dell’enigma, che rimane «ancora lì, irresistibilmente intatto»⁸⁷.

Infinite Jest è a sua volta un testo costellato da descrizioni, raffigurazioni nitidissime che potrebbero fare pensare, a un primo sguardo, a una scrittura imitativa che cerca di veicolare fedelmente la realtà circostante. In realtà, le descrizioni di Wallace svolgono alternativamente entrambe le funzioni che Genette riconosceva a questo particolare aspetto del romanzo. Certamente diversi brani descrittivi del testo sono «d’ordine esplicativo e simbolico insieme»⁸⁸, una prerogativa che, da Balzac in poi, diventa sostanzialmente indispensabile al romanzo di ambizione realista; ma è anche vero, allo stesso tempo, che molte parti descrittive non servono a «rivelare e insieme a giustificare la psicologia dei personaggi», ma sono riconducibili a quella «funzione ornamentale»⁸⁹ caratteristica soprattutto dei poemi di epoca classica e barocca. Non è un caso che Heater Houser abbia parlato di una vera e propria etica della gestione delle informazioni, riconoscendo proprio ai brani descrittivi una delicata funzione di bilanciamento⁹⁰.

⁸⁴ Ph. Roth, *American Pastoral*, cit., pp. 30-31.

⁸⁵ P. Masiero, *Philip Roth and the Zuckerman Books*, cit., p. 146. Il passaggio a cui si riferisce Masiero si trova in Ph. Roth, *American Pastoral*, cit., p. 21.

⁸⁶ M. Bal, *Descrizioni, costruzione di mondi e tempo della narrazione*, cit., p. 204.

⁸⁷ P. Masiero, *Philip Roth and the Zuckerman Books*, cit., p. 147.

⁸⁸ G. Genette, *Figures II* (1969); trad. it. *Figure II. La parola letteraria*, Einaudi, Torino 1972, p. 32.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ Cfr. H. Houser, *Managing Information and Materiality in Infinite Jest and Running the Numbers*, cit., pp. 742-764.

D'altra parte, la compresenza delle due tipologie non dovrebbe sorprendere in un autore che, come abbiamo visto, rivendica la possibilità per la narrazione di essere uno strumento in grado di rappresentare adeguatamente la realtà sociale e individuale del suo tempo, di veicolare una forma di impegno in grado di scardinare qualunque scetticismo, ma che al contempo non rinuncia alla ricerca dell'effetto ritmico, alla *mise en abyme*, a quella dimensione ludica che, si è visto a proposito dell'intreccio, è una costante narrativa di *Infinite Jest*. Ci troviamo dunque, è bene ribadirlo, al cospetto di un formidabile cacciatore di storie, molte delle quali ispirate dalla *Erlebnis* dello stesso Wallace, per il quale tuttavia la dimensione estetica e l'invenzione retorica sono sistematicamente poste in primo piano, e mai subordinate alla volontà di veicolare un particolare contenuto. Se infatti è vero che Wallace attinge a piene mani all'esperienza vissuta e a situazioni realmente accadute, così come persone in carne ed ossa diventeranno i futuri personaggi del romanzo⁹¹, è altrettanto vero che «la sua unica religione restava il linguaggio»⁹², la capacità delle parole non tanto di riprodurre quanto di reinventare l'esperienza vissuta: «le parole - scriveva a Franzen - sono tutto ciò che abbiamo, sono dio e il mondo, allora dobbiamo trattarle con attenzione e rigore: dobbiamo venerarle»⁹³.

Non deve sorprendere nemmeno l'insistenza di Wallace sulla figura del romanziere come mediatore, colui che opera in una zona intermedia tra l'esigenza di raccontare storie ben fatte, al prezzo di una dose di artificio anche elevata, e quella di rimanere fedele alla verità dell'esperienza: questo terreno intermedio è il *medium* della scrittura romanzesca, la cui funzione è per certi versi antitetica rispetto a quella della televisione. Quando tutto funziona, dichiara nell'intervista con McCaffery, «il lettore deve combattere *attraverso* la voce mediata che sta presentando il materiale. La soppressione completa della coscienza narrativa, insieme al suo programma, è il motivo per cui la TV è uno strumento di vendita prodigioso»⁹⁴. La televisione, infatti, per Wallace dissimula qualunque mediazione tra realtà e finzione, fa apparire quello che mostra come *la stessa* realtà. Per questo, lo abbiamo accennato, per

⁹¹ Il caso più clamoroso è naturalmente quello dell'esperienza alla Granada House, il centro di riabilitazione per tossicodipendenti e alcolisti in cui Wallace trascorre alcuni mesi, dalla fine di novembre del 1989 a giugno 1990. Diverse persone incontrate in questo periodo diventeranno personaggi del romanzo: non solo Big Craig, il futuro Don Gately di *Infinite Jest*, ma anche Deb Larson, ad esempio, che sarà Pat Montesian. Si tratta di un modo di procedere che creerà a Wallace qualche problema. Kate Gompert, una ragazza che aveva giocato a tennis con Wallace, diventata a sua volta un personaggio del romanzo con lo stesso nome e cognome lo denuncerà per diffamazione, e Gale Walden, con cui Wallace aveva una relazione, ricorda di avere visto tra le carte dello scrittore alcune bozze in cui compariva il nome di Joelle, lo stesso di sua sorella. Cfr. D.T. Max, *Ogni storia d'amore è una storia di fantasmi*, cit., pp. 217-218, 224-225, 254 e 258. Anche in occasione della pubblicazione di *Girl With Curious Hair* (1989), Wallace aveva dovuto far fronte ad alcune controversie legali per avere trasposto nel racconto fatti realmente accaduti. Cfr. *ivi*, pp. 170-174.

⁹² *Ivi*, p. 266.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ L. McCaffery, *An Expanded Interview with David Foster Wallace*, cit., p. 33.

interrompere l'effetto potenzialmente nocivo di un'eccessiva immedesimazione Wallace ricorre a strategie anti-mimetiche di vario tipo. Se la più clamorosa è l'uso delle note di chiusura, frequenti sono anche le indicazioni di regia (come nel brano in cui viene raccontata l'attesa snervante di Erdedy, che aspetta l'arrivo della marijuana, in cui si parla di «Randi, with an *i*»; oppure quando, dopo avere enunciato minuziosamente la composizione chimica dell'*Amanita muscaria*, il narratore interrompe il discorso diretto di Michael Pemulis informando il lettore che «[he is] not reading or referring to notes in any way»)⁹⁵; o ancora, il ricorso a similitudini iperboliche e manifestamente 'irrealistiche', come nel passaggio in cui il sorriso di Kate Gompert viene definito «empty of all affect, as if someone had contracted her circumorals with a thigmotactic electrode»⁹⁶.

D'altra parte, è proprio attraverso la gestione della focalizzazione e a una serie di slittamenti prospettici che i brani descrittivi possono contribuire a disorientare il lettore, a scardinare l'illusione di naturalezza di quello che si sta leggendo⁹⁷. Non è un caso che sia soprattutto la dimensione onirica – lo abbiamo visto anche in altri passaggi - il luogo in cui si esplicita maggiormente la tensione tra il tentativo di aderire alla realtà e quello di rificarla e rimediarla attraverso il linguaggio. Un brano esemplare è quello in cui viene descritto di nuovo un incubo, questa volta quello della prima notte di Hal all'ETA:

The flashlight your mother name-tagged with masking tape and packed for you special pans around the institutional room: the drop ceiling, the gray striped mattress and bulged grid of bunksprings above you, the two other bunkbeds another matte gray that won't return light, the piles of books and compact disks and tapes and tennis gear; your disk of white light trembling like the moon on water as it plays over the identical bureaus, the recessions of closet and room's front door, door's frame's bolections; the cone of light pans over fixtures, the lumpy jumbles of sleeping boys' shadows on the snuff-white walls, the two rag throw-rugs' ovals on the hardwood floor, black lines of baseboards' reglets, the cracks in the venetian blinds that ooze the violet nonlight of a night with snow and just a hook of moon⁹⁸.

È sintomatico il fatto che questa minuziosa descrizione, in cui Hal, in qualità di narratore omodiegetico, indugia a lungo sugli oggetti circostanti, enumerandoli scrupolosamente e cercando di rendere l'atmosfera della stanza, sia in realtà appunto la descrizione di un incubo, di ciò che per definizione sta al di là della realtà materiale così attentamente registrata dalla

⁹⁵ D.F. Wallace, *Infinite Jest*, cit., pp. 21, 66.

⁹⁶ Ivi, p. 75.

⁹⁷ Cfr. M. Bal, *Descrizioni, costruzione di mondi e tempo della narrazione*, cit., pp. 195-196.

⁹⁸ D.F. Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 62.

scrittura. E non è un caso che siano i giochi di luce e i suoi effetti i protagonisti della sequenza⁹⁹, e che Wallace calibri con grande attenzione i contrasti tra luci e ombre, tra l'opacità della realtà e i suoi ingannevoli riflessi. Così, dopo che il ritmo subisce una forte accelerazione, e il brano da descrittivo e quasi catalogatore si trasforma in un incalzante flusso di coscienza che porta al momento culminante, in cui Hal vede «a face in the *floor*» che gli sembra il diavolo, la prima cosa che fa il ragazzo è prendere la torcia e proiettare «the light all over, just as in the dream»¹⁰⁰, per prendere coscienza di quello che c'è veramente intorno a lui:

The awake floor is littered with gear and dirty clothes, blond hardwood with sealed seams, two throw-rugs, the bare waxed wood shiny in the windows' snowlight, the floor neutral, faceless, you cannot see any face in the floor, awake, lying there, faceless, blank, dilated, playing beam over floor again and again, not sure all night forever unsure you're not missing something that's right there: you lie there, awake and almost twelve, believing with all your might¹⁰¹.

La scrittura sembra suggerire che c'è dell'altro, qualcosa «right there» che continua tuttavia a sfuggire, nonostante i ripetuti tentativi di metterlo a fuoco, di portarlo nel campo del linguaggio, di raccontarlo o perlomeno descriverlo, forse proprio l'«essence and center» dell'incubo di Hal, il nucleo «overlooked» che rimane ostinatamente lì, «the *whole time*»¹⁰². Qualcosa di inquietante e misterioso, possibile segno dello scarto tra narrazione ed esperienza, ma anche qualcosa, ci dice Hal, in cui possiamo, dobbiamo credere.

6. «This is real»

Sarebbe tuttavia pretestuoso, per non dire capzioso, identificare la realtà con un effetto evocato dal testo, il mirabile manufatto di un prodigioso *storyteller*. Perché quell'entità enigmatica che chiamiamo mondo, «non è in alcun modo un racconto ben fatto, e qualsiasi

⁹⁹ La raffigurazione della luce e dei suoi effetti ritorna sistematicamente, soprattutto nelle prime pagine del romanzo, così come l'annotazione dei colori. Spesso si tratta di descrizioni o soluzioni metaforiche che contengono indizi sul possibile andamento dell'azione, denotano pericolo o tristezza o minaccia imminente, creano attese che spesso (come è caratteristico dell'andamento di *Infinite Jest*) vengono disattese. Alcuni esempi di raffigurazione della luce: «Sharp curved palmshadows move slightly over the pine table's shine, the one head's shadow a black moon» (p. 5); «The blue sky is glossy and fat with heat» (p. 15); «When he started waiting one window was full of yellow light and cast a shadow 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» (p. 17); «It was a rich autumnal orange that lightened to more of a citrus orange when its plastic cylinder was held up to the late-afternoon light of the window over the kitchen sink» (p. 25); «The light in the room was a creepy gray, a kind of nonlight» (p. 32); «high-filter flashlights crisscrossing over the unlit bedroom walls and bureau» (p. 57); «the coldly lit chair» (p. 59).

¹⁰⁰ Ivi, p. 62.

¹⁰¹ Ivi, pp. 62-63.

¹⁰² Ivi, pp. 61-62.

impegno preliminare con la realtà [...] non può che farsi dettare la struttura di una narrazione possibile da qualcosa che non è un racconto ben fatto»¹⁰³.

La realtà dunque esiste, solida e problematica, al di là delle rappresentazioni e delle interpretazioni, ed è la realtà particolare e multiforme dell'America del proprio tempo che i tre scrittori vogliono raccontare. Le narrazioni attraverso cui cerchiamo di relazionarci ad essa, di organizzare la nostra esistenza nel mondo e di conferirle un senso, tuttavia, non di rado si rivelano mistificatorie, o quantomeno parziali o latrici di semplificazioni. Nick Shay in questo senso è una figura emblematica. Non solo perché è colui che mette in crisi le considerazioni della psicologia di orientamento cognitivista, ma soprattutto perché lui stesso è vittima, scrive Kathleen Fitzpatrick, di una narrazione mistificatoria, di quella «mitologia della guerra fredda» che ha ingannato molti dei personaggi di *Underworld*, protagonista di un «antibildungsroman»¹⁰⁴ in cui costruisce la propria vita «come una finzione, una narrazione»¹⁰⁵. Va precisato tuttavia che è soprattutto il Nick adulto che, mentre pretende di vivere «responsibly in the real»¹⁰⁶, deforma in realtà la verità delle cose, riconducendole al disegno di quella «leggenda auto-creata»¹⁰⁷ attraverso cui giustifica e rimuove le ombre del proprio passato, come l'abbandono della famiglia da parte del padre. Per questo si è significativamente trasferito lontano dalla East Coast, a Phoenix, la città dal nome simbolico che ironicamente rimanda a un senso di rinascita. Un luogo in cui ha portato anche la madre, lontano dal «daily drama of violence [...] and tabloid atrocity and matching redemption», per sistemarla «in a cool room where she watched TV»¹⁰⁸.

Ma l'articolazione di *Underworld* mette in crisi questa sorta di realtà simulata e autoconsolatoria, dove la «visible history»¹⁰⁹ viene segregata e museificata, spingendo il flusso narrativo verso i luoghi dell'infanzia del protagonista, nel quartiere dei giochi e delle risse di strada, costantemente chiamati in causa tra le pagine della parte sesta. Un quartiere che, tra gli anni Ottanta e Novanta, si è trasformato nel simulacro di se stesso, in un surrogato della realtà conosciuta da Nick e da Gracie, una delle suore che assiste tossicodipendenti e senz'altro nel South Bronx, incredula davanti allo spettacolo straniante dei turisti europei che scendono da un autobus arancione recante la scritta 'South Bronx Surreal' per fotografarne le strade: «It's not

¹⁰³ M. Lavagetto, *Lavorare con piccoli indizi*, cit., p. 85.

¹⁰⁴ Kathleen Fitzpatrick, *The Unmaking of History: Baseball, Cold War and Underworld*, in Joseph Dewey, Steven G. Kellman, Irving Malin (a cura di), *UnderWords. Perspectives on DeLillo's Underworld*, Associated University Press, London 2002, p. 155.

¹⁰⁵ Ivi, p. 157.

¹⁰⁶ D. DeLillo, *Underworld*, cit., p. 82.

¹⁰⁷ K. Fitzpatrick, *The Unmaking of History*, cit., p. 156.

¹⁰⁸ D. DeLillo, *Underworld*, cit., p. 86.

¹⁰⁹ *Ibid.*

surreal. It's real, it's real. Your bus is surreal. You're surreal [...]. Brussels is surreal. Milan is surreal. This is real. The Bronx is real»¹¹⁰.

Non è un caso che il sintagma «this is real» ricorra, in qualche modo rovesciato di segno, anche in un altro caso in *Underworld*, in un episodio in cui il protagonista è invece Matt Shay, il fratello disincantato e dall'intelligenza fuori dal comune, una sorta di lontano discendente di Ivan Karamazov. Nonostante si faccia beffe della «blind belief» di Nick, della sua «self-conscious correctness» e dei suoi «attempts at analytical insight»¹¹¹, e nonostante le teorie dei due fratelli sulla scomparsa del padre divergano radicalmente, con un atto altamente sintomatico Matt prende le difese di Nick quando ad accusarlo è la propria fidanzata, Janet:

But when Janet agreed too readily, dismissing Nick's version, he cut her off quickly. He defended Nick. He told her how he himself had thought their father was dead, originally. [...] The power of an event can flow from its unresolvable heart, all the cruel and elusive elements that don't add up, and it makes you do odd things, and tell stories to yourself, and build believable worlds¹¹².

Anche Matt, per certi versi, è vittima di una sorta di narrazione menzognera, di una sensazione di irrealtà che lo circonda e di cui sembra essere permeato il mondo in cui vive: «Unreal. This is what disturbed him»¹¹³. Così cerca senza sosta «the words», vuole dare i nomi alle cose, consulta «the books all the time» nella speranza che rivelino qualcosa, che squarcino il velo ingannevole che lo circonda, porta Janet nel deserto perché quel luogo «had the audacity to be real»¹¹⁴. D'altra parte, Nick e Matt sono legati indissolubilmente da una serie di storie segrete, di storie che mantengono una ineliminabile aura di mistero: quella del padre scomparso, naturalmente, ma anche quella della relazione sotterranea che collega rifiuti e armi, i settori in cui lavorano rispettivamente i due fratelli. Ma se Nick «had the enduring stuff of narrative, the thing that doesn't have to be filled in with speculation and hearsay»¹¹⁵, per Matt al contrario il legame tra parole e cose è sfilacciato, e la realtà inquietante della guerra fredda è deformata da un'allucinazione onirica:

It's mainly that I feel I'm part of something unreal. When you hallucinate, the point of any hallucination is that you have a false perception that you think is real. This is just the opposite. This *is* real. The work, the weapons,

¹¹⁰ Ivi, p. 247.

¹¹¹ Ivi, p. 450.

¹¹² Ivi, pp. 454-455.

¹¹³ Ivi, p. 452.

¹¹⁴ Ivi, p. 452, 449.

¹¹⁵ Ivi, p. 454.

the missiles rising out of alfalfa fields. All of it. But it strikes me, more and more, as sheer distortion. It's a dream someone's dreaming that has me in it. [...] Is this when history turned to fiction¹¹⁶?

Roth, a sua volta, tematizza sistematicamente la tensione tra verità e narrazione. Se una delle peculiarità di *American Pastoral* è proprio quella di mantenersi in equilibrio tra lo sguardo sociologico e l'esplorazione ermeneutica, non è un caso allora che il segno più evidente della dialettica tra interiorità del singolo ed exteriorità degli accadimenti collettivi sia la sistematica incursione della storia con la "s" maiuscola, della contingenza degli eventi che fanno a pezzi «the fantasy of Swede Levov's life»¹¹⁷. Come ha notato David Brauner, «l'utopico mondo da sogno nel quale l'uomo vive in armonia con la natura» viene ribaltato nel suo opposto, quello dell'«anti-pastorale, [in cui] l'uomo è soggetto alle forze della storia, forze che lo trascinano nel conflitto con la natura, con i suoi simili [...] e con se stesso». Non semplicemente «due modi alternativi della finzione», dunque, «ma due visioni del mondo inconciliabili»¹¹⁸. È questa – ne abbiamo già avuto un assaggio – l'azione esercitata dagli incontri, segno di un'incomunicabilità e di una mancanza di conciliazione, avvenimenti che rivelano la durezza della realtà, il mantello incandescente che ribolle sotto la crosta che la ricopre.

Ma la realtà, o meglio la verità dell'esperienza, quella che si annida nel groviglio dell'interiorità, difficilmente va ricercata nell'oggettività dei fatti; è, piuttosto, il frutto di un compromesso, di una selezione operata dal meccanismo imprevedibile della memoria, che taglia, cuce e rifigura. Anche per questo motivo riuscire ad attingere al senso profondo dell'esperienza, il tema che attraversa *American Pastoral* e lo sostiene come una spina dorsale, sembra essere un compito impossibile per qualunque narratore, persino per il più dotato. Zuckerman ci spiega che

we don't just forget things because they don't matter but also forget things because they matter too much – because each of us remembers and forgets in a pattern whose labyrinthine windings are an identification mark no less distinctive than a fingerprint – it's no wonder that the shards of reality one person will cherish as a biography can seem to someone else who, say, happened to have eaten some ten thousand dinners at the very same kitchen table, to be a willful excursion into mythomania¹¹⁹.

Il compito del romanziere, allora, è proprio quello di orientarsi tra due diverse modalità di indagine dell'esperienza: da una parte la realtà congiunturale e inequivocabile dei fatti storici;

¹¹⁶ Ivi, pp. 458-459.

¹¹⁷ Ph. Roth, *American Pastoral*, cit., p. 70.

¹¹⁸ D. Brauner, *Philip Roth*, Manchester University Press, Manchester and New York 2007, p. 149.

¹¹⁹ Ivi, p. 55.

dall'altra le tracce, le impronte, le «shards of reality», breccie e piccoli indizi che costituiscono possibili vie d'accesso a una realtà ulteriore, nascosta, sfuggente e imprevedibile. Con una complicazione ulteriore: il rapporto tra la facciata interna e quella esterna, tra il cuore dell'enigma e la sua manifestazione è sempre insidiosamente reversibile e si presta a nuove letture a seconda delle lenti che si indossano. Se ne accorge sempre Zuckerman dopo la riunione degli ex-allievi:

I should have asked people a lot of things that afternoon. But later, though regretting that I hadn't, I understood that to have gotten answers to any of my questions beginning "Whatever happened to..." would not have told me why I had the uncanny sense that what goes on *behind* what we see is what I was seeing. I didn't take more than one of the girl's saying to the photographer, the instant before he snapped the class photo, "Be sure and leave the wrinkles out," didn't take more than laughing along with everyone else at the nicely timed wisecrack, to feel that Destiny, the most ancient enigma of the civilized world [...] had become perfectly understandable while everything unenigmatic, such as standing for the photograph in the third row back, with my one arm on the shoulder of Marshall Goldstein [...] and my other on the shoulder of Stanley Wernikoff [...] had become inexplicable¹²⁰.

Come nel romanzo di DeLillo, il pronome dimostrativo «this» e l'aggettivo «real» ricorrono in continuazione: a indicare qualcosa che è lì, reso immediatamente familiare e figuratamente visibile per il lettore, ma che al contempo ha bisogno della sonda della scrittura per potere, se non essere rivelato, almeno mostrare le molteplici stratificazioni di cui si compone. Un po' come «certain inevitabilities as real», per lo Svedese, «as the exterior of his family's life, to remember the shadow that had insinuated itself like a virulent icing between the layers and layers of contentment»¹²¹.

D'altra parte, direbbe Wallace, non c'è nulla di più ingannevole delle cose che si pensa di conoscere, degli automatismi collaudati, della materia di cui si compone l'ambiente stesso in cui ci muoviamo e agiamo, familiare a tal punto che solo quando ci interroghiamo su cosa sia in verità, solo quando lo sentiamo nominare da qualcun altro costituisce un problema. Solo allora si produce quell'effetto di straniamento spiegato in modo così efficace nella favoletta introduttiva di *This is water*, in cui due giovani pesci, sentendosi chiedere da un pesce più vecchio: «Com'è l'acqua?», non sanno fare altro che domandarsi sbigottiti: «Che cavolo è l'acqua?»¹²².

¹²⁰ Ivi, pp. 52-53.

¹²¹ Ivi, p. 30.

¹²² D.F. Wallace, *This is water* (2009); trad. it. *Questa è l'acqua*, in Id., *Questa è l'acqua*, a cura di Luca Briasco, Einaudi, Torino 2017, p. 140.

Non dovrebbe stupire più di tanto allora che uno degli sforzi maggiori di Wallace, uno degli effetti più insistentemente ricercati in *Infinite Jest* (e uno dei temi su cui la critica wallaciana si è soffermata maggiormente) sia quello di dare voce, nel modo più pregnante possibile, alla sofferenza che alberga come un virus silenzioso e letale nell’America che racconta. Una sofferenza che assume le connotazioni più svariate (solipsismo, dipendenza, anedonia, incomunicabilità), rappresentata con singolare potenza attraverso l’uso di una marca testuale, un correlativo di quella sensazione indefinibile, eppure terribilmente vera, con cui si misurano molti personaggi in *Infinite Jest*, la cosa conosciuta «*simply as It*»:

It is a level of psychic pain wholly incompatible with human life as we know it. It is a sense of radical and thoroughgoing evil not just as a feature but as the essence of conscious existence. It is a sense of poisoning that pervades the self at the self’s most elementary levels. It is a nausea of the cells and soul. It is an unnumb intuition in which the world is fully rich and animate and un-map-like and also thoroughly painful and malignant and antagonistic to the self, which depressed self It billows on and coagulates around and wraps in Its black folds and absorbs into Itself, so that an almost mystical unity is achieved with a world every constituent of which means painful harm to the self. Its emotional character, the feeling Gompert describes It as, is probably mostly indescribable except as a sort of double bind in which any/all of the alternatives we associate with human agency – sitting or standing, doing or resting, speaking or keeping silent, living or dying – are not just unpleasant but literary horrible¹²³.

Non è affatto un caso che la sofferenza endemica che permea il romanzo sia identificata da un pronome neutro personificato, un «*It*» misterioso ma reale, che rifugge ogni tentativo di metterlo a fuoco e raccontarlo una volta per tutte, nonostante gli accumuli di definizioni. «Sotto il regime dell’allegria», notava Wallace nella prefazione a un estratto di *Infinite Jest* uscito su «Conjunctions» prima della pubblicazione del romanzo, «scrivere diventa un modo per scendere in profondità dentro te stesso e accendere una luce precisamente sulla roba che non hai voglia di vedere o che vuoi che nessun altro veda»¹²⁴. Si potrebbe ricorrere ancora una volta alla più abusata delle metafore mimetiche, quella dello specchio, per definire il romanzo di Wallace: uno specchio che è però deformato, che non si limita a riflettere senza sbavature ciò che gli viene posizionato davanti ma che, nel rifrangere la realtà, la contorce, cattura i grovigli nascosti, ne restituisce una forma straniata e a volte implausibile che ha tuttavia l’ambizione di essere intimamente vera: «la narrativa – ribadisce Wallace – diventa uno strano modo per

¹²³ D.F. Wallace, *Infinite Jest*, cit., pp. 695-696. Ma, a questo proposito, cfr. anche il primo racconto di Wallace, *The Planet Trillaphon as It Stands in Relation to the Bad Thing*, in «The Amherst Review», vol. XII, 1984, pp. 26-33.

¹²⁴ Cit. in D.T. Max, *Ogni storia d’amore è una storia di fantasmi*, cit., p. 281.

accettare te stesso e per dire la verità, invece che un modo per sottrarti e presentarti nella maniera che credi più attraente»¹²⁵. È per questa ragione che alcune parti strategiche del romanzo, come abbiamo visto a proposito del finale, vengono progettate in modo da sfuggire deliberatamente alle convenzioni di un realismo (quello con la “r” maiuscola) ritenuto insufficiente per raccontare la condizione dell’individuo americano alla fine del millennio: perché il lettore possa fare affidamento su «un palliativo più efficace di quello offerto dal realismo»¹²⁶. Ed è in virtù di una ragione analoga che per molti lettori i personaggi programmaticamente fittizi di *Infinite Jest* risultano «attuali nella loro unidimensionalità», «entità più reali di quanto non lo fossero i personaggi della narrativa realista»¹²⁷. In questo senso, se ciò che ossessiona Wallace è il paradosso intorno a cui si sono arrovellati tanti scrittori - dire la verità attraverso il mondo inventato della finzione - le innumerevoli storie che costellano il romanzo sono il frutto dell’instancabile tentativo di illuminare, attraverso la scrittura, gli anfratti dell’esperienza, di smascherare agli automatismi paralizzanti per fare «emergere significati fino a quel momento talmente condivisi da passare inosservati»¹²⁸.

Come ha scritto Lavocat, è solo attraverso una «manipolazione costante della frontiera» che separa la realtà dalle sue rappresentazioni fittizie che è possibile comprendere il «gioco della finzione»¹²⁹. Un gioco che, nel nostro caso, è indizio del tentativo sistematico di ribadire la funzione intermediaria del testo, viatico di parole tra un mondo immaginario e qualcos’altro, un mondo che porta con sé l’impatto delle verità forse meno gradevoli, ma non per questo meno reali.

7. Violenza, reale, realtà

Una di queste verità sgradevoli ha a che fare con un aspetto decisivo, una sorta di fiume carsico che affiora improvvisamente sulla superficie dei romanzi: la violenza. Una violenza dai tratti peculiari, quella «violenza della positività» che si sviluppa «proprio in una società permissiva e pacificata»¹³⁰ come l’America degli anni Novanta. Non è un caso, infatti, che proprio una forma inglobante come il Mega-Novel diventi «parte dell’espansività degli anni Cinquanta e Sessanta, ma in molti esempi si estenda ben all’interno degli anni Novanta»¹³¹, il

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ *Ivi*, p. 343.

¹²⁷ *Ivi*, p. 349.

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ F. Lavocat, *Fait et fiction*, cit., p. 55.

¹³⁰ Byung-Chul Han, *Müdigkeitsgesellschaft* (2010); trad. it. *La società della stanchezza*, Nottetempo, Roma 2013, p. 18.

¹³¹ F.R. Karl, *American Fictions 1980 – 2000*, cit., p. 156.

decennio segnato dal trionfo della *western way of life* dopo la caduta del muro di Berlino e dall'imporci su scala globale del modello americano.

Se, come abbiamo visto, i testi di Wallace, DeLillo e Roth possono essere letti come strumenti di critica culturale, come bussole che aiutano a orientarsi verso un orizzonte diverso, tracciando una possibile *controstoria*¹³² rispetto alla narrazione ottimistica dell'espansionismo globale americano, la direzione da seguire, come abbiamo provato a mostrare attraverso l'analisi formale, va ricercata prima di tutto nella peculiare tessitura dei romanzi. Sono soprattutto gli elementi che rimandano a una realtà ulteriore, ignorata o perduta, spesso dai connotati violenti, ad assumere la funzione di indizi, di spie rivelatrici di un possibile legame tra il mondo della narrazione e quello ben più stratificato e complesso che si estende oltre i suoi confini. La realtà di cui ci parlano Roth, DeLillo e Wallace è infatti connaturata in una forma di violenza endemica, relegata ai margini, rimossa o edulcorata, anche grazie al contributo di un efficace *storytelling* mediatico, dalla più opulenta delle società di fine millennio. Nulla di sorprendente in questa contraddizione, dal momento che, come ha sottolineato Guido Mazzoni, è su una sorta di gigantesca rimozione che «la forma di vita occidentale si regge. L'ordine e il benessere di cui disponiamo non sono nati né si mantengono in modo pacifico: sono nati e si mantengono grazie a rapporti di classe feroci, a forme di sfruttamento che la *doxa* vincente rimuove»¹³³. Una rimozione ancor più inquietante dal momento che coinvolge anche la dimensione storica, e con essa qualunque slancio utopico:

La nostra condizione post-utopica ci spinge [...] a pensare che i problemi essenziali di fatto non hanno storia, se non nella lunga o nella lunghissima durata, cioè in una dimensione che non ci riguarda. Ma la trasformazione è ancora più profonda. Ciò che scompare dalla vita delle masse non è soltanto l'utopia, ma, prima ancora, l'idea che gli esseri umani siano animali profondamente politici, che la politica sia ciò che può dare senso alla vita modificando l'esistente per produrre un mondo nuovo: nuovi modelli sociali, nuove forme di vita, nuova storia¹³⁴.

In *American Pastoral* la storia, e con essa la violenza rimossa, viene riportata drammaticamente sulla scena a due livelli: nello spazio pubblico urbano e in quello domestico e privato della famiglia Levov. Il primo livello è presentato al lettore soprattutto attraverso gli

¹³² Come è noto, *The Power of History* ruota proprio intorno a questo concetto: la narrativa, scrive DeLillo, è una possibile «forma di controstoria», una risposta allo «sforzo perenne del romanziere di rivelare la natura nascosta delle cose». D. DeLillo, *The Power of History*, cit., p. 62. Su questo aspetto cfr. anche John N. Duvall, *Introduction. The Power of History and the Persistence of Mystery*, in Id. (a cura di), *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, Cambridge University Press, Cambridge 2008, pp. 1-10.

¹³³ G. Mazzoni, *I destini generali*, Laterza, Roma-Bari 2015, p. 98.

¹³⁴ Ivi, pp. 63-64.

occhi di Zuckerman, quando i segni ineluttabili della vecchiaia gli rivelano l'impossibilità di mettersi al riparo dalle ferite dell'esistenza e dallo scorrere del tempo, e le dichiarazioni di Jerry mandano in frantumi la concezione fiabesca dello Svedese che ha maturato fin dall'infanzia. È a questa altezza del romanzo che Nathan, prendendo coscienza di tutte le mistificazioni in cui è rimasto intrappolato, si rende conto che la violenza dei conflitti, per quanto sospinta ai margini o trascinata lontano dal suolo americano, non è affatto sparita, ma si ripresenta proprio nelle forme imprevedibili e capricciose della storia:

After all the effervescent strain of resuscitating our class's mid-century innocence – together a hundred aging people recklessly turning back the clock to a time when time's passing was a matter of indifference – with the afternoon's exhilarations finally coming to an end, I began to contemplate the very thing that must have baffled the Swede till the moment he died: how had he become history's plaything? History, American history, the stuff you read about in books and study in school, had made its way out to tranquil, untrafficked Old Rimrock, New Jersey, to countryside where it had not put in an appearance that was notable since Washington's army twice wintered in the highlands adjacent to Morristown. History, which had made no drastic impingement on the daily life of the local populace since the Revolutionary War, wended its way back out to these cloistered hills and, improbably, with all its predictable unforeseenness, broke helter-skelter into the orderly household of the Seymour Levovs and left the place in a shambles. People think of history in the long term, but history, in fact, is a very sudden thing¹³⁵.

Naturalmente è Merry il personaggio che più di tutti incarna questa spinta destabilizzante e imprevedibile, la furia caotica che manda in frantumi lo schema ordinato su cui si reggevano la vita e le ostinate certezze dello Svedese. Ci troviamo al cospetto, racconta Zuckerman, della

daughter and the decade blasting to smithereens his particular form of utopian thinking, the plague America infiltrating the Swede's castle and there infecting everyone. The daughter who transports him out of the longed-for American pastoral into everything that is its antithesis and its enemy, into the fury, the violence, and the desperation of the counterpastoral – into the indigenous American berserk¹³⁶.

Se uno dei temi centrali nel romanzo di Roth è il crollo del sogno americano, il progressivo disfarsi della presunta innocenza di una nazione davanti all'azione corrosiva della storia, la trasformazione del quartiere dove Zuckerman ha trascorso l'infanzia costituisce uno dei segnali più evidenti del ribollire sotterraneo di una violenza che in realtà non ha smesso di abitare tra le mura di casa. È sempre Nathan a coglierne i segnali:

¹³⁵ Ph. Roth, *American Pastoral*, cit., p 87.

¹³⁶ Ivi, p. 86.

I went out to the Weequahic section to look at their house, now in disrepair, and to look at Keer Avenue, a street where it didn't seem like a good idea to get out of the car and walk up the driveway to the garage where the Swede used to practice his swing in the wintertime. Three black kids were sitting on the front steps eyeing me in the car. I explained to them, "A friend of mine used to live here." When I got no answer, I added, "Back in the forties." And then I drove away. I drove to Morristown to look at Merry's high school and then on west to Old Rimrock, when I found the big stone house up on Arcady Hill Road where the Seymour Levovs once had lived as a happy young family; later, down in the village, I drank a cup of coffee at the counter of the new general store [...] that had replaced the old general store [...] whose post office the teenage Levov daughter had blown up "to bring the war home to America."¹³⁷

Old Rimrock è popolata dai fantasmi di un tempo scomparso, di un sogno americano perduto, simboleggiato dalla casa della felicità mancata, sostituito da segnali di violenza urbana e di minaccia latente. Sembra che Merry Levov, in qualche modo, sia riuscita nel suo intento: riportare la guerra in America. Quando lo Svedese, dopo la scomparsa della figlia, si mette disperatamente in cerca delle sue tracce, studiando meticolosamente i quotidiani e le riviste dei giornali, si accorge che la violenza imperversa ovunque nel paese: «Bombs are going off everywhere»¹³⁸. D'altra parte, ancora prima dell'attentato compiuto da Merry la protesta dilaga nelle strade, e nemmeno la pacifica Newark viene risparmiata dagli scontri e dalla devastazione. Destini generali e destini particolari sono legati a doppio filo:

The Newark riots, then the Vietnam War; the city, then the entire country, and that took care of the Seymour Levovs of Arcady Hill Road. First the one colossal blow – seven months later, in February '68, the devastation of the next. The factory under siege, the daughter at large, and that took care of their future¹³⁹.

Nel circuito privato, il conflitto si manifesta a livello simbolico soprattutto nella contrapposizione Old Rimrock – New York, il luogo della realizzazione dell'*american dream* dello Svedese e la metropoli simbolo della protesta politica, dove, dice Merry, la gente si sente responsabile per quella stessa *way of life* che ha causato la guerra in Vietnam. Nella vicenda domestica della famiglia Levov, ancora una volta, si impone una dicotomia che riguarda un orizzonte molto più ampio. È proprio sullo sfondo di questa contrapposizione che si colloca lo scontro tra Merry e i suoi genitori, raccontato nelle ultime pagine della prima sezione:

¹³⁷ Ivi, pp. 75-76.

¹³⁸ Ivi, p. 147.

¹³⁹ Ivi, p. 163.

They have apartments and roofs in New York too. They have locks and doors too. A lock isn't something that is unique to Old Rimrock, New Jersey. Ever think of that, Seymour-Levov-it-rhymes-with-the-love? You think everything that is f-foreign to you is b-bad. [...] That's *your* problem. It might mean more to someone to try to save other people's lives than to finish a d-d-d-d-d-degree at Columbia [...]. You call that extreme? No, I think extreme is to continue on with life as usual when this kind of craziness is going on, when people are b-being exploited left, right, and center, and you can just go on and get into your suit and tie every day and go to work. As if nothing is happening. That is extreme. That is extreme s-s-s-stupidity, that is what that is¹⁴⁰.

Anche in *Underworld* il tema della violenza si riflette sul duplice piano dei destini individuali e di quelli generali, manifestandosi a vari livelli: violenza urbana, marginalità, guerra fredda, esperimenti atomici, omicidi riproposti compulsivamente nella loro versione filmica. Non è casuale che, in un romanzo attento a esplorare le pieghe del quotidiano, alcuni tra i momenti più significativi della trama siano le tappe della formazione di Nick Shay, problematica e incompiuta, che passa attraverso la scuola dei gesuiti, coloro che gli hanno insegnato a cercare nelle cose «second meanings and deeper connections»¹⁴¹. Abbiamo visto come nella parte quinta, organizzata in forma di frammenti di vita pubblica e privata degli anni Cinquanta e Sessanta, al lettore venga chiesto di ripercorrere alcuni momenti della storia di Nick successivi al terzo botto del romanzo, lo sparo con cui ha ucciso George Manza nel seminterrato di un'abitazione nel Bronx. Uno di questi è il memorabile dialogo con Andrew Paulus, che si prende cura del processo di rieducazione di Nick, in cui avviene una sorta di confessione ribaltata: è il padre gesuita a esigere di essere ascoltato da un ragazzo che ha ucciso un uomo ed è stato in riformatorio. Un dialogo, parafrasando Nietzsche, al di là del bene e del male, in cui la distinzione manichea tra buoni e cattivi viene messa in crisi: la violenza diventa addirittura un possibile mezzo per liberarsi dalla meschinità, e il suo riconoscimento il primo passo per elaborare una forma di opposizione virtuosa:

Rage and violence can be elements of productive tension in a soul. They can serve the fullness of one's identity. One way a man untrivializes himself is to punch another man in the mouth. [...] You can't doubt this, can you? I don't like violence. It scares the hell out of me. But I think I see it as an expanding force in a personality. And I think a man's ability to act in opposition to his tendencies in this direction can be a source of virtue, a statement of his character and forbearance¹⁴².

¹⁴⁰ Ivi, pp. 110-111.

¹⁴¹ D. DeLillo, *Underworld*, cit., p. 88.

¹⁴² Ivi, pp. 538-539.

E alla domanda di Nick, che gli chiede se sia indispensabile usare violenza contro qualcuno, risponde:

Point well taken. I don't have the answer. [...] But how serious can a man be if he doesn't experience a full measure of the appetites and passions of his race, even if only to contain them or direct them, somehow, usefully¹⁴³?

Forse l'opposizione di cui parla padre Paulus, in fin dei conti, può essere interpretata in chiave metanarrativa come una possibile forma di resistenza esercitata dalla scrittura di DeLillo al meccanismo di ripetizione compulsiva operato dalla comunicazione mediatica, a cui si contrappone l'intensità, evocata dal gesuita chiamando in causa Tommaso D'Aquino: «Aquinas said only intense actions will strengthen a habit. Not mere repetition. Intensity makes for moral accomplishment»¹⁴⁴.

D'altra parte, proprio il rapporto tra realtà e surrealtà, tra simulacro e mondo reale è uno dei temi centrali di *Underworld*. All'intensità dell'evento, alla fisicità di un'esperienza corporea si contrappone spesso la sua riproposizione "irreale", in forma surrogata, una dinamica indagata con grande attenzione dallo scrittore già in *Americana*. Si tratta di un tema che assume una rilevanza sintomatica soprattutto per il suo valore prolettico, per la lucidità con cui DeLillo intercetta molti degli aspetti drammatici (e traumatici) con cui si confronterà il mondo occidentale dopo gli attentati dell'11 settembre 2001. Non è un caso che Slavoj Žižek abbia incentrato proprio sul processo di spettacolarizzazione mediatica di quell'evento traumatico la sua riflessione sulla «passione per il Reale», sull'esperienza del «Reale nella sua estrema violenza come prezzo da pagare per poter asportare gli strati fuorvianti che ricoprono l'intera realtà»¹⁴⁵.

Gli stessi "terroristi" non hanno eseguito l'assalto per provocare prima di tutto un reale danno materiale, ma per *il suo effetto spettacolare*. Quando, a distanza di giorni dall'11 settembre, il nostro sguardo ancora veniva catturato dalle immagini dell'aereo che colpiva una delle torri, tutti noi siamo stati costretti a sperimentare cosa siano la "compulsione a ripetere" e il godimento al di là del principio di piacere: volevamo vedere, ancora e ancora, le stesse scene ripetute fino alla nausea, e la misteriosa soddisfazione che ne traevamo era godimento allo stato puro¹⁴⁶.

¹⁴³ Ivi, p. 539.

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ Slavoj Žižek, *Welcome to the Desert of the Real! Five Essays on September 11 and Related Dates* (2002); trad. it. *Benvenuti nel deserto del reale. Cinque saggi sull'11 settembre e date simili*, Meltemi, Roma 2017, p. 11.

¹⁴⁶ Ivi, p. 16.

Non è un caso che lo scarto tra l'autenticità dell'esperienza e il suo surrogato illusorio, che in qualche modo la neutralizza e la mortifica, sia un aspetto centrale nella riflessione artistica statunitense degli anni Novanta. Basta pensare al successo di film di fine millennio come *The Truman Show* o *Matrix*, incentrati proprio sulla separazione, inconsapevole ai più, tra la realtà e un mondo dalla «dimensione iper-reale – in qualche modo *irreale*, senza sostanza, privo del peso della materia»¹⁴⁷. Proprio questa ossessione per il Reale, inteso come spazio traumatico, indicibile, distruttivo, e quindi in definitiva l'opposto della realtà, «il suo rovesciamento in uno spettacolo spettrale»¹⁴⁸, è un fenomeno ricorrente anche in molta narrativa degli ultimi vent'anni. La ritroviamo in romanzi scritti dopo la soglia tragica dell'11 settembre e in larga parte riconducibili a quelle forme di impegno rivendicate proprio da chi invoca una letteratura che ritorni a parlare della realtà. Ma in verità, come ha mostrato Giglioli – sulla scia di Žižek e Lacan -, non si assiste tanto a un ritorno alla realtà quanto a un protagonismo del Reale, di «ciò che resiste testardamente a ogni tentativo di simbolizzazione». Ci si ritrova in sostanza al cospetto di «un buco nell'ordine simbolico», di una «“cosa” inevitabilmente perduta, muta, ottusa, liscia, imprevedibile»: il Reale è «l'incontro che non si può mancare, è il luogo in cui il linguaggio, quel linguaggio che struttura la realtà per come possiamo conoscerla, finisce, viene meno, perde i suoi poteri»¹⁴⁹.

È un'intuizione che ci permette di osservare in controluce i romanzi che stiamo analizzando, popolati da presenze non rassicuranti, da conflitti laceranti e da eventi traumatici. Romanzi che sembrano ricordarci che esiste un mondo violento, attraversato dalla forza incontrollabile del caos che non può essere armonizzata nemmeno in un racconto calibrato al millimetro, magistralmente congegnato e strutturato. Ma la violenza che fa irruzione nelle narrazioni di DeLillo, Roth e Wallace non va intesa come trionfo del Reale: al contrario, la tensione è verso un mondo caotico ma ancora modellabile. La scrittura non ci proietta negli abissi del Reale, ma ci indica l'orizzonte di una realtà possibile.

In questa prospettiva possono essere letti i temi portanti di *Infinite Jest*: droga, solipsismo, circoli viziosi, dipendenza televisiva, marginalità, incapacità di comunicare e di agire. Non è un caso che nel romanzo ricorrano molti episodi in cui vengono narrati abusi domestici, sfoggi di violenza gratuita, omicidi, relazioni patologiche, piani terroristici, sadismo criminale e altri aspetti conturbanti, indagati con grande acume psicologico. Eppure, una delle differenze

¹⁴⁷ Ivi, p. 17. Sul concetto di realtà e iperrealità si rimanda ovviamente a Jean Baudrillard, *Simulacres et simulations*, Éditions Galilée, Paris 1981.

¹⁴⁸ S. Žižek, *Benvenuti nel deserto del reale*, cit., p. 18.

¹⁴⁹ D. Giglioli, *Senza trauma*, cit., pp. 16-17.

decisive tra Wallace e molti scrittori “del reale” degli anni Duemila, sta proprio nella forza stilistica, nel modo in cui il tema della violenza, nelle sue manifestazioni anche estreme, viene narrato. Le prose di autori che spesso insistono su episodi di morte e distruzione, mossi in diversi casi anche da un esplicito intento di denuncia sociale (si pensi a Saviano), si distinguono, pur nella loro diversità, per il ricorso a particolari dispositivi retorici. Come ha notato sempre Giglioli analizzando gli stilemi adottati da autori come Genna, De Cataldo, De Michele e lo stesso Saviano, a prevalere è «un periodare breve, sincopato, a dominante paratattica, intervallato da frequenti a capo che ne isolano la dizione, e in cui la giustapposizione prevale sul coordinamento dei membri»¹⁵⁰. Domina, in sostanza, una retorica di tipo assertivo, con un frequente ricorso a figure di posizione a discapito di «figure di discorso o di pensiero come la *correctio*, la litote, il paradosso e l'ironia, che tendono di per se stesse a generare una detumescenza della frase, sottraendole assolutezza e indicandone il necessario compimento sullo sfondo di un altro piano semantico, presente o alluso che sia. [...] A Reale assoluto, frase assoluta»¹⁵¹.

Non è così in *Infinite Jest*. La prolissità verbale, l'uso del punto di vista ristretto e il ricorso al contrappunto ironico svolgono al contrario la funzione opposta, contribuendo a creare un'atmosfera di progressivo svelamento di uno scenario sommerso, via via percepibile dietro le efferatezze compiute da alcuni personaggi, e lasciando affiorare i diversi orizzonti di senso implicati nel testo. Il funzionamento di questo meccanismo si può verificare su un brano, tra i molti possibili, in cui viene raccontata la furia distruttrice di un tossicodipendente della Ennet House, Randy Lenz, nei confronti degli animali. Come avviene in altri casi nel romanzo, il racconto si configura come una sorta di *climax* incompiuta, in cui all'*escalation* di violenza e crudeltà non corrisponde il raggiungimento di un parossismo, né uno scioglimento risolutorio. Piuttosto, si assiste a una sorta di formulazione circolare, con un ritorno alla condizione di «Rage and Powerlessness»¹⁵² su cui si apre il brano. All'inizio si allude infatti a un misterioso «dark way»¹⁵³ attraverso cui Lenz affronta le crisi di astinenza durante i primi mesi alla Ennet House, per poi glissare su una serie di aneddoti apparentemente superflui, ma che si riveleranno determinanti per lo sviluppo dell'azione principale. Non di rado il testo viene scandito da commenti marginali, calibrate intrusioni della voce narrante nella focalizzazione interna del

¹⁵⁰ Ivi, p. 32.

¹⁵¹ Ivi, p. 33.

¹⁵² D.F. Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 538.

¹⁵³ *Ibid.*

personaggio, come nel momento in cui viene detto che Lenz non usava mai la propria auto per andare alle riunioni serali degli Alcolisti anonimi:

He always thumbs along with somebody else and adds to the crowd in their car. And then he always has to sit in the northernmost seat in the car, for some reason, using a compass and napkin to plot out what's the night major direction of travel'll be and then figuring out what seat he'll have to be in to stay maximally north. Both Gately and Johnette Foltz have had to make a nightly routine of telling the other residents that Lenz is teaching them valuable patience and tolerance¹⁵⁴.

Oppure, mentre viene descritta la meticolosa preparazione dei sacchi dell'immondizia in cui Lenz rinchiude i gatti prima di ucciderli, in un passaggio che prelude a una nuova, terribile tortura, il narratore indugia ironicamente sull'aspetto fisico di un personaggio secondario, facendo notare che «Lenz overheard the veiled girl Joe L. tell [...] the man was so cross-eyed he could stand in the middle of the week and see both Sundays»¹⁵⁵.

Certo non mancano, accanto alle coloriture umoristiche, il racconto dettagliato dell'uccisione degli animali, né la raffigurazione del cinismo con cui Randy Lenz si prepara a torturare le proprie vittime, ad esempio un ratto colpito da un pezzo di cemento:

There'd been godawful twittering squeaks, but the major hit on the one rat also made a very solid and significant noise, some aural combination of a tomato thrown at a wall and a pocketwatch getting clocked with a hammer. Material came out of the rat's anus. The rat lay on its side in a very bad medical way, its tail twitching and anus material and there were little beads of blood on its whiskers that looked black, the beads, in the sodium security-lights along the Svelte Nail Co. roof¹⁵⁶.

In ogni caso, non ci troviamo in presenza di un voyerismo morboso, di uno sguardo talmente ravvicinato che paradossalmente, anziché offrire un'opportunità di familiarizzazione con la realtà, finisce per essere complice dell'assolutizzazione del Reale. La scrittura non rinuncia, in sostanza, a svolgere la propria funzione di *medium*, a stare in mezzo alle cose, secondo una delle accezioni etimologiche della parola, offrendosi come rielaborazione, filtro, punto di osservazione della realtà. Non è casuale che dopo l'episodio del ratto i segni della violenza di Lenz passino sostanzialmente in secondo piano, mentre ad affiorare, attraverso il restringimento della focalizzazione, sono le sensazioni del personaggio, le sue percezioni, la sua soggettività:

¹⁵⁴ Ivi, p. 539.

¹⁵⁵ Ivi, p. 543.

¹⁵⁶ Ivi, p. 540.

The 'There' turned out to be crucial for the sense of brisance and closure and resolving issues of impotent rage and powerless fear that like accrued in Lenz all day being trapped in the northeastern portions of a squalid halfway house all day fearing for his life, Lenz felt¹⁵⁷.

Nessuna assolutizzazione, dunque: Wallace gioca con l'uso del punto di vista, indugia sullo spazio urbano periferico e degradato, accelera il ritmo della narrazione e poi decelera per ammortizzare la carica emotiva delle azioni violente, ricorre all'allusione per fare emergere il dramma personale che si cela dietro i gesti di Lenz, suggerisce le implicazioni sociali che ne accompagnano le azioni attraverso il filtro del suo pensiero. Il personaggio non è reificato, declassato a ingranaggio di un sistema immutabile e assolutizzato: semmai sta proprio al lettore decifrarne la complessità e coglierne le sfumature, orientandosi nell'ipertrofia narrativa di un testo che occulta e rivela insieme.

Dicevamo che l'episodio è organizzato secondo una struttura circolare, ma allo stesso tempo incompiuta: non vi è, in definitiva, una spiegazione dei gesti di Lenz, sebbene quest'ultimo passi lunghe notti a leggere «Bill James's gargantuan Large-Print *Principles of Psychology and The Gifford Lectures on Natural Religion*», un libro in cui cerca le risposte alla «Powerless an individual feels»¹⁵⁸. Il brano si chiude infatti con l'allusione all'ennesima efferatezza, che non porta Lenz a nessuna catarsi: al contrario, lo lascia in preda alla medesima sensazione su cui si era aperto l'episodio, quella di essere «largely impotent and unresolved»¹⁵⁹. Proprio nella condizione di impotenza esperita da molti personaggi della narrativa di questi anni si può individuare uno dei sintomi più eloquenti di una situazione congiunturale. «La nostra presa sulla realtà», ha scritto DeLillo parlando dell'omicidio Kennedy, «è rimasta [...] minacciata»¹⁶⁰; una sensazione che probabilmente molti personaggi della *fiction* statunitense degli anni Novanta sarebbero disposti a sottoscrivere, e che non di rado si traduce in una disperata ricerca di autenticità per mezzo di azioni violente¹⁶¹.

¹⁵⁷ Ivi, p. 541.

¹⁵⁸ Ivi, p. 546.

¹⁵⁹ Ivi, p. 547.

¹⁶⁰ A. Begley, *The Art of Fiction* CXXXV, cit., p. 103.

¹⁶¹ Si tratta naturalmente di un tema molto ampio, che non riguarda solo la narrativa statunitense degli anni Novanta. Un tentativo di indagare questa ricerca di autenticità per mezzo della violenza nella letteratura americana dagli anni Sessanta ai primi anni Duemila, una ricerca che per i personaggi si rivela spesso terapeutica e illusoria insieme, è stato compiuto qualche anno fa da Sally Bachner. Cfr. Id., *The Prestige of Violence: American Fiction, 1962 – 2007*, University of Georgia Press, Athens 2011. Sul tema, cfr. anche S. Carati, «Out there in the world»: la violenza del reale nell'America di fine millennio, in R. Galvagno, M. Rizzarelli, M. Schilirò, A. Scuderi (a cura di), *Finzioni. Verità, bugie, mondi possibili*, «Between», vol. IX., n.18, 2019, <http://www.betweenjournal.it/>. Nell'articolo sono contenute alcune considerazioni sviluppate in questo capitolo, in particolare nei paragrafi 7 e 8.

Di certo tra i seguaci di questa particolare forma di liberazione dall'inautentico troviamo l'anonimo protagonista di *Fight Club* e il suo carismatico alter ego, Tyler Durden. Nel romanzo di Chuck Palahniuk la violenza diventa «una pratica e un segno [...] sospeso tra l'essere e l'inesistenza»¹⁶², una via d'uscita radicale da una sorta di apatia esistenziale. Il conflitto che si delinea è quello tra un'esistenza all'insegna del consumismo e il desiderio di un'esperienza autentica, non surrogata, possibile, paradossalmente, solo grazie a una creazione immaginaria, a un doppio capace dell'azione impraticabile per il protagonista¹⁶³. D'altra parte, il tratto distintivo del mondo occidentale contemporaneo, caratterizzato da sovrabbondanza e opulenza, non è più quello pienamente novecentesco dell'alterità, ma al contrario la sua scomparsa, «da ricondurre a un *eccesso di positività*. La violenza non nasce solo [...] dall'Altro o dall'Estraneo, ma anche dall'*Egualità*»¹⁶⁴. Questa «dialettica della positività»¹⁶⁵ viene esplicitata in modo emblematico in un dialogo della trasposizione filmica di *Fight Club* ad opera di David Fincher. Un incendio ha appena distrutto la casa del protagonista e gli oggetti che qualificano la sua esistenza, tra cui «a stereo that was very decent, a wardrobe that was getting very respectable», facendo sfumare a un passo dalla realizzazione la sua idea consumistica di completezza. La risposta di Tyler rovescia i termini della questione:

We're consumers, we are by-products of a lifestyle obsession. Murder, crime, poverty, these things don't concern me. What concerns me are celebrity magazines, television with five-hundred channels, some guy's name on my underwear [...]. I say, never be complete [...]. The things you own end-up owning you¹⁶⁶.

L'unica soluzione, in un contesto di paralisi e subordinazione che inibisce ogni possibilità di *agency*, sembra quella dello scontro fisico, del combattimento corpo a corpo. «My life», scrive il protagonista e voce narrante del romanzo, «just seemed too complete, and maybe we have to break everything to make something out of ourselves»¹⁶⁷. Perché, come sostiene Tyler, «it's only after you've lost everything [...] that you're free to do anything»¹⁶⁸. È questa la ragione della nascita del club, i cui adepti si riuniscono nello scantinato di un pub, un luogo

¹⁶² Asbjørn Grønstad, *One-Dimensional Men: Fincher's Fight Club and the End of Masculinity*, in Id., *Transfigurations. Violence, Death and Masculinity in American Cinema*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2008, p. 173.

¹⁶³ Non è un caso che, come ha sottolineato Fusillo, il tema del doppio si manifesti con particolare intensità «soprattutto in momenti di crisi della soggettività». Cfr. M. Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio* (1998), Mucchi Editore, Modena 2012, p. 24.

¹⁶⁴ B.C. Han, *La società della stanchezza*, cit., p. 14.

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ *Fight Club*, Dir. David Fincher, colore, U.S.A., 1999.

¹⁶⁷ Chuck Palahniuk, *Fight Club* (1996), Vintage, London 2006, p. 50.

¹⁶⁸ Ivi, p. 70.

sotterraneo che diventa il teatro di una ricerca impraticabile nel mondo al di sopra, imprigionato in un circuito apparentemente privo di alternative le cui regole sono fissate dal mercato e dal consumismo sfrenato. Un mondo in cui ogni alternativa sembra destinata allo scacco perché imprigionata, come rileva Nick nell'epilogo di *Underworld*, nelle maglie del capitale, che elimina «the nuance in a culture», conducendo inesorabilmente alla convergenza «of consumer desire» e condannando tutti alla «same range of choices»¹⁶⁹. Il fight club, al contrario,

is not football on television. You aren't watching a bunch of men you don't know halfway around the world beating on each other live by satellite with a two-minute delay, commercials pitching beer every ten minutes, and a pause now for station identification. After you've been to fight club, watching football on television is watching pornography when you could be having great sex¹⁷⁰.

La posta in gioco, ancora una volta, è il desiderio di un'esperienza autentica, corporale; è la volontà di non rimanere confinati al ruolo di semplici spettatori lobotomizzati dall'intrattenimento. In questo senso può essere letto l'appello del protagonista-narratore, quasi un invito a percepire con i sensi ciò a cui il linguaggio può solo alludere, a sperimentare una sorta di catartica redenzione che passa attraverso il corpo:

You aren't alive anywhere like you're alive at fight club [...]. Fight club isn't about winning or losing fights. Fight club isn't about words. You see a guy come to fight club for the first time, and his ass is a loaf of white bread. You see the same guy here six months later, and he looks carved out of wood. This guy trust himself to handle everything. There's grunting and noise at fight club like at the gym, but fight club isn't about looking good. There's hysterical shouting in tongues like at church, and when you wake up at Sunday afternoon you feel saved¹⁷¹.

In questo senso il romanzo di Palahniuk esemplifica e condensa alcuni tratti peculiari della cultura statunitense del decennio, presentandosi come «un microcosmo delle principali preoccupazioni che hanno rinvigorito la tradizione del dissenso così come quella della 'blank fiction' degli anni Novanta»¹⁷². Il dolore che il protagonista ricerca, prima partecipando agli incontri settimanali di diversi gruppi di malati terminali e poi attraverso la sofferenza fisica del

¹⁶⁹ D. DeLillo, *Underworld*, cit., p. 785.

¹⁷⁰ Ch. Palahniuk, *Fight Club*, cit., p. 50.

¹⁷¹ Ivi, p. 51.

¹⁷² A. Grønstad, *One-Dimensional Men*, cit., p. 175.

combattimento, diventa l'unico modo per trovare «un significato e una direzione nella sua vita», la via per accedere a «qualcosa di reale in un mondo di falsità»¹⁷³.

La scelta radicale della violenza nasce sostanzialmente da un'esperienza bloccante, da una sensazione di impotenza. «Non la mancanza è il male», ha scritto Giglioli a proposito di Lee Harvey Oswald, il protagonista di *Libra*, «ma l'impossibilità di colmarla, il trovare tutte le vie ostruite»: un'impossibilità «che ha ragioni storiche, non metafisiche: qui e ora l'azione è impossibile»¹⁷⁴. È proprio il fatto di vivere un momento storico lontano dai grandi scontri ideologici che hanno attraversato il secolo a costituire, secondo Tyler, la condanna che incombe su un'intera generazione al volgere del millennio: «We are the middle children of history, raised by television to believe that someday we'll be millionaires and movie stars and rock stars, but we won't». È il dramma di chi si trova tutte le vie ostruite, imprigionato nei fili invisibili di una gigantesca ragnatela, destinato a una inesorabile mediocrità: «We are God's middle children [...], with no special place in history and no special attention. [...] We have no hope for damnation or redemption»¹⁷⁵.

Naturalmente la violenza non offre, in fin dei conti, alcuna soluzione; non solo per lo sviluppo catastrofico della vicenda narrata, ma soprattutto, a livello diegetico, perché *Fight Club* è attraversato da un ambiguo e plurimo scontrarsi tra il piano della realtà e quello della finzione. I due livelli, grazie anche alla strategia dello sdoppiamento, si mescolano continuamente, generando nel lettore / spettatore domande più che soluzioni. Ancora una volta, non ci sono istruzioni per l'uso: la dicotomia tra giusto e sbagliato è oltrepassata, il conflitto rimane irrisolto. La realtà, in ogni caso, non viene aggirata: continua a esistere, da qualche parte là fuori.

8. «Out there in the world»

Dicevamo che esiste una spia linguistica, un'indicazione verbale che rimanda a quella realtà perduta, rimossa, non consolante e dai connotati violenti di cui parlavamo. È soprattutto il binomio “this is real – out there” a suggerire il divario tra un mondo ordinato e falsamente

¹⁷³ Robert T. Schultz, *White Guys Who Prefer Not To: From Passive Resistance (“Bartleby”) to Terrorist Acts (Fight Club)*, in «The Journal of Popular Culture», vol. 44, n. 3, 2011, p. 584.

¹⁷⁴ D. Giglioli, *All'ordine del giorno è il terrore. I cattivi pensieri della democrazia* (2007), il Saggiatore, Milano 2018, pp. 58-59.

¹⁷⁵ Ch. Palahniuk, *Fight Club*, cit., pp. 166, 141. Nella versione cinematografica di Fincher questo concetto viene riassunto in un monologo di Tyler, pronunciato davanti ai membri del fight club riuniti. È un passaggio che condensa in modo ancora più efficace, grazie anche alle potenzialità espressive del mezzo filmico, le parole di Palahniuk: «We're the middle children of history, man. No purpose or place. We have no Great War. No Great Depression. Our Great War's a spiritual war... Our Great Depression is our lives». Cfr. *Fight Club*, dir. D. Fincher, cit.

rassicurante e quello feroce e ostile che entra sistematicamente in campo, rivendicando il proprio spazio. È un aspetto che ha recentemente messo in luce Bertoni a proposito di *Underworld*¹⁷⁶, ma che, come abbiamo visto a proposito della violenza, può essere allargato ad altri testi della narrativa statunitense di fine millennio, da cui affiorano manifestazioni sintomatiche di un discorso endemico, che merita di essere approfondito. Manifestazioni a partire dalle quali è possibile ricostruire una particolare idea, problematica e dinamica, di narrazione (e di mondo).

Il passato di Nick Shay, il cui racconto è situato strategicamente nell'ultima parte di *Underworld*, si colloca proprio in questa prospettiva. Il movimento retrospettivo della narrazione, come chiarisce lo stesso DeLillo, non rimanda infatti a un senso di nostalgia, non implica alcun ritorno a una presunta dimensione innocente e incorrotta dell'esperienza. Al contrario, se c'è un senso di nostalgia nel libro non è «per un'innocenza perduta, è per una colpa perduta»¹⁷⁷, per i giorni in cui Nick «era capace di agire, con muscoli e sangue. Quando faceva a botte, quando rubò una macchina»¹⁷⁸. Il *longing* di cui parla DeLillo è dunque rovesciato di segno: l'innocenza diventa colpa e la violenza un possibile antidoto contro le convenzioni paralizzanti in cui il protagonista del romanzo si sente imprigionato. È lo stesso Nick a prenderne coscienza:

I long for the days of disorder. I want them back, the days when I was alive on the earth, rippling in the quick of my skin, heedless and real. I was dumb-muscled and angry and real. This is what I long for, the breach of peace, the days of disarray when I walked real streets and did things slap-bang and felt angry and ready all the time, a danger to others and a distant mystery to myself¹⁷⁹.

C'è qualcosa di reale (*real*) che Nick rievoca, il tempo della sua giovinezza nelle strade del Bronx, quello stesso luogo che il lettore aveva già trovato, desolato e in stato di abbandono, filtrato dallo sguardo malinconico di Albert Bronzini, impegnato nelle sue riflessioni filosofiche sul tempo, o nelle vicende di altri personaggi (Klara Sax, lo stesso Nick, Matt, Rosemary Shay). In questo brano, che suggella la prima parte dell'epilogo, in cui la raffigurazione della vita del Nick Shay di mezza età, ammantata di comfort e consumismo, è contrappuntata da affondi nel passato ruvido della sua giovinezza, le scelte lessicali sono ancora una volta sintomatiche. Le parole segnalano che esiste un mondo reale, fatto di materia, come suggeriscono i riferimenti

¹⁷⁶ Cfr. F. Bertoni, *Letteratura*, cit., pp. 56-60. Cfr. anche Id., *Realismo e letteratura*, cit., p. 350

¹⁷⁷ M. Moss, "Writing as a Deeper Form of Concentration", cit., p. 160.

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ D. DeLillo, *Underworld*, cit., p. 810.

alla terra («alive on the earth») e alla pelle («in the quick of my skin»). Un mondo intriso di rabbia e disordine («disarray»), caotico e pericoloso («a danger to others»), e allo stesso tempo misterioso e inafferrabile, verso cui il multiforme intreccio di *Underworld* sembra tendere.

Si tratta di un'indicazione di grande importanza, specie se la si confronta con i numerosi riferimenti alla cultura visuale e mediatica di cui è intessuto il libro. DeLillo, come è noto, fa un ampio uso delle rappresentazioni filmiche e visive, fittizie, come nel caso di *Unterwelt*, il leggendario film perduto di Sergej Ėjzenštejn, o reali, come il film di Zapruder, vero e proprio *Leitmotiv* della sua opera. Ma, soprattutto, è decisiva la funzione del Video Kid, un altro filmato presente solo all'interno della finzione romanzesca, frutto della ripresa casuale di una serie di omicidi compiuti da un serial killer che spara alle automobili di passaggio in autostrada. Una di «quelle storie», direbbe Mark Fisher, «che monopolizzano l'attenzione dei media» per un breve periodo, «per poi essere istantaneamente dimenticate»¹⁸⁰, svanendo nell'aria come se non fossero mai esistite. Ma in quel breve lasso di tempo l'immagine riproposta compulsivamente esercita un'influenza decisiva, al punto che il filmato si sostituisce surrettiziamente alla realtà stessa. Come ha sottolineato Mark Osteen, il Video Kid, così come il film di Zapruder, «non solo cattura la realtà, ma la costituisce, e così la possibilità di filmare o registrare certe azioni rende simili azioni più probabili»¹⁸¹. È emblematico che una sorta di antidoto alla ripetizione compulsiva e consumistica sia stato individuato, in linea con l'azione di ribaltamento operata da DeLillo nel romanzo, proprio nella partita su cui si apre *Underworld*, radicata nella storia collettiva e disputata in un luogo che diventa «a precious echo of things and times»¹⁸². La partita di baseball è infatti un evento che sfugge all'occhio delle telecamere e a quella che è «in ultima analisi una funzione della tecnologia»: la gratificazione immediata del desiderio di «conoscere tutto» e «far vedere tutto»¹⁸³. In altre parole, non scivola nei circuiti di una paralisi sonnolenta analoga a quella che tormenta l'insonne protagonista di *Fight Club*, per il quale «everything is so far away, a copy of a copy of a copy. The insomnia distance of everything, you can't touch anything and nothing can touch you»¹⁸⁴.

È possibile, tuttavia, azzardare un passo ulteriore, e leggere questo sapiente riuso del motivo filmico in *Underworld* non solo alla luce del rapporto parola – immagine o realtà –

¹⁸⁰ Mark Fisher, *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* (2009); trad. it. *Realismo capitalista*, Nero, Roma 2017, p. 118.

¹⁸¹ Mark Osteen, *American Magic and Dread. Don DeLillo's Dialogue with Culture*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2001, p. 250.

¹⁸² D. DeLillo, *Underworld*, cit., p. 15.

¹⁸³ David Firestone, *Reticent Novelist Talks Baseball, Not Books* (1998), in Th. DePietro (a cura di), *Conversations with Don DeLillo*, cit., p. 153.

¹⁸⁴ Ch. Palahniuk, *Fight Club*, cit., p. 21.

finzione¹⁸⁵, ma come un'indicazione di regia, un riferimento alla relazione tra racconto ed esperienza che innerva tutto il romanzo e su cui DeLillo torna ripetutamente. È come se lo scrittore ribadisse ancora una volta, attraverso questa peculiare articolazione tematica, che l'esperienza conserva ostinatamente una forma di alterità rispetto alla narrazione con cui cerchiamo di spiegarla o di darle un significato, un'alterità contro cui si infrange l'illusione di poter fissare sulla pagina in modo definitivo l'identità di qualcuno. Quando Marvin Lundy, il collezionista ossessionato dai cimeli del baseball, confronta le istantanee di filmati amatoriali per cercare di risalire al primo possessore della palla del fuoricampo di Thomson, nonostante la meticolosità con cui ispeziona le immagini non riesce a ricostruire l'identità di quel misterioso individuo:

This is what technology does. It peels back the shadows and redeems the dazed and rambling past. It makes reality come true. [...] This was a sequence that involved the scramble for the ball, people in bevies [...], scratching and grabbing, and a man in the last photo standing starkly alone, white-shirted, looking down at the exit ramp, looking hard, glaring at someone, probably at the person who'd come away with the ball, but Marvin could not find a way, for all his mastery of the dots, to rotate the heads of the people on the ramp so he could see the face of the individual in question¹⁸⁶.

Il lavoro di «Talmudic refinement» di Marvin, impegnato in una puntigliosa azione di regia, «zooming in and fading out, trying to bring a man's face into definition»¹⁸⁷, può essere letto dunque anche in chiave metanarrativa, come una metafora dell'azione stessa della scrittura, o, per dirla con Bruner, alla stregua di un vero e proprio tentativo di costruzione narrativa della realtà. Anche se è riuscito a ricostruire quasi tutti i movimenti della palla, tuttavia, Marvin è costretto ad ammettere che è impossibile andare «back to game itself. [...] I don't have the last link»¹⁸⁸.

Il lettore sa che l'anello mancante è Cotter Martin, il ragazzo «la cui storia e il cui collegamento con la palla da baseball è sradicato»¹⁸⁹, la presenza che in qualche modo smentisce la stessa convinzione di Lundy, ovvero che «reality doesn't happen until you analyze the dots»¹⁹⁰. Non è un caso che il sintagma «out there» ricorra più volte proprio nel prologo, non tanto in riferimento a quanto si svolge in campo ma a quello che accade sugli spalti, dove

¹⁸⁵ Cfr. F. Bertoni, *Realismo e letteratura*, cit., pp. 352-366.

¹⁸⁶ D. DeLillo, *Underworld*, cit., p. 177.

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ *Ivi*, p. 181.

¹⁸⁹ C. Morley, *The Quest for Epic in Contemporary American Fiction*, cit. p. 128.

¹⁹⁰ D. DeLillo, *Underworld*, cit., p. 182.

una moltitudine umana è accorsa per prendere parte a un avvenimento destinato a rimanere scolpito nella memoria di chi c'era, al punto che assume una funzione liminale, di spartiacque tra un prima e un dopo. Un collega di Nick Shay lo paragona addirittura all'omicidio Kennedy, rimarcandone tuttavia l'effetto opposto:

And he told [...] how people claimed to have been present at the game who were not and how some of them honestly insisted they were there because the event had sufficient seeping power to make them think they had to be at the Polo Grounds that day or else how did they feel the thing so strongly in their skins. [...] Glassic said: "When JFK was shot, people went inside. We watched TV in dark rooms and talked on the phone with friends and relatives. We were all separate and alone. But when Thomson hit the homer, people rushed outside. People wanted to be together. Maybe it was the last time people spontaneously went out of their houses for something. Some wonder, some amazement [...]"¹⁹¹.

In *American Pastoral* lo scarto tra realtà e finzione, autenticità e inautenticità è condensato in una scena dalla notevole forza d'urto. È soprattutto nella telefonata tra lo Svedese e Jerry che assistiamo all'irruzione di un mondo altro, capace di mandare in pezzi la superficie levigata di una narrazione perfetta, ma destinata a sfaldarsi per l'ennesima volta nell'impatto con la realtà. Il fratello minore, cinico e disincantato, il personaggio secondo il quale «aggression is cleansing or curing»¹⁹², reagisce con violenza inaudita e non perde occasione per attaccare Seymour su tutti i fronti quando questo, in uno dei rari momenti di cedimento, lo cerca per trovare conforto, dopo avere scoperto che Merry è stata stuprata più volte:

"You think you know what a man is? You have no *idea* what a man is. You think you know what a daughter is? You have no *idea* what a daughter is. You think you know what this country is? You have no *idea* what this country is. You have a false image of *everything*. All you know is what a fucking glove is. This country is *frightening*. Of course she was raped. What kind of company do you think she was keeping? Of course out there she was going to get raped. This isn't Old Rimrock, old buddy – she's out there [...], in the USA. She enters that world, that loopy world out there, with what's going on out there – what do you *expect*? A kid from Rimrock, New Jersey, *of course* she doesn't know how to behave out there, *of course* the shit hits the fan. What could she know? She's like a wild child out there in the world"¹⁹³.

La telefonata è il segno del collasso del mondo dello Svedese, strategicamente collocata alla soglia dell'ultimo atto, "Paradise Lost", in cui il processo di disfacimento sarà portato definitivamente a compimento. Come ha notato Luperini, l'incontro è un «colpo di scena che

¹⁹¹ Ivi, p. 94.

¹⁹² Ph. Roth, *American Pastoral*, cit., p. 72.

¹⁹³ Ivi, pp. 276-277.

non intacca il corso delle cose. Il destino dei personaggi è *dato*»¹⁹⁴. Forse «la svolta dell'incontro è nel *plot*» ma «non nella vita»¹⁹⁵ proprio perché riflette il paradosso di un momento storico che porta il segno di una «radicale opera di abbattimento di tutti gli impedimenti [...] sospettati di limitare la libertà individuale», e allo stesso tempo «permette ai suoi liberi agenti di sfuggire a qualsiasi forma di coinvolgimento, di evitarsi a vicenda anziché incontrarsi»¹⁹⁶. Il destino dello Svedese, come sottolinea Jerry, è quello di non saper scegliere, di non riuscire a orientare la propria esistenza in un'altra direzione: «You keep yourself a secret. You don't choose *ever*»¹⁹⁷.

È in particolare in questo incontro / scontro che lo scarto tra narrazione e realtà, tra racconto ed esperienza assume maggiore rilievo. Ed è particolarmente significativo che Jerry, parlando con Zuckerman molte pagine prima, definisca il fratello, come abbiamo visto, «a guy who had cognitive *problems*»¹⁹⁸, come a sottolinearne l'incapacità radicale di riconoscere la reale fattura del mondo che lo circonda.

Si tratta di una tensione peraltro ricorrente, sebbene in modalità differenti, anche in altre opere di Roth. In *The Human Stain*, ad esempio, Coleman Silk si trova ad affrontare una serie di scelte conflittuali, che si presentano nella vita del professore di lettere classiche dell'Athena College a vari livelli: identitario, familiare, generazionale, sentimentale. Non a caso la traiettoria dell'esistenza individuale di Silk intercetta, un po' come era avvenuto per lo Svedese, quella di un'intera nazione, e il racconto della sua vicenda tragica ha inizio emblematicamente nell'estate in cui «Bill Clinton's secret emerged in every last mortifying detail», ravvivando quella «ecstasy of sanctimony»¹⁹⁹ che permea il tessuto sociale narrato ancora una volta da Zuckerman. Non a caso la violenza fuori controllo, che ribolle in un contesto dove tutti «were everywhere out moralizing to beat the band»²⁰⁰, si manifesta in particolare attraverso il personaggio di Lester Farley, ex marito dell'amante di Coleman e colpevole, per Zuckerman, dell'omicidio di entrambi. Per Farley il mondo «out there» è quello esterno all'ospedale per reduci in cui si trova rinchiuso «because he thought he was back in the Nam»²⁰¹, un mondo in cui non riesce a vivere come gli altri perché vi riporta sistematicamente gli incubi e le atrocità della guerra.

¹⁹⁴ R. Luperini, *L'incontro e il caso*, cit., p. 316.

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ Z. Bauman, *Modernità liquida*, cit., p. X.

¹⁹⁷ Ph. Roth, *American Pastoral*, cit., p. 276.

¹⁹⁸ *Ivi*, p. 75. Cfr. Anche *supra*, capitolo IV, paragrafo 7.

¹⁹⁹ Ph. Roth, *The Human Stain*, cit., p. 2.

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ *Ivi*, p. 70.

Farley esercita, anche se in modo diverso, una funzione disturbante e caotica in parte analoga a quella incarnata da Merry in *American Pastoral*. Allegoria del cortocircuito, nella vita dello Svedese e nell'orizzonte più ampio della nazione, è naturalmente la balbuzie della ragazza, l'inceppamento linguistico che simboleggia, tra le altre cose, l'inesorabile assenza di una parola risoltrice:

He had been admitted into a mystery more bewildering even than Merry's stuttering: there was no fluency anywhere. It was *all* stuttering. In bed at night, he pictured the whole of his life as a stuttering mouth and a grimacing face – the whole of his life without cause or sense and completely bungled. He no longer had any conception of order. There was no order. None. He envisioned his life as a stutterer's thought, wildly out of his control²⁰².

A confermare la compresenza di una duplice prospettiva, individuale e collettiva, vi sono i calibrati riferimenti di Roth, che spazia abilmente tra i due poli: se infatti è lo Svedese, come afferma Jerry, la vera vittima della bomba lanciata da Merry, questo non toglie che la vicenda inventata possa essere letta all'interno di un orizzonte più ampio, che riguarda i destini di una nazione che ha fatto dello *storytelling* anche uno strumento ideologico, capace di occultare i veri rapporti di potere interni. Finzione e Storia si intrecciano nuovamente:

A silver off the comet of the American chaos had come loose and spun all the way out to Old Rimrock and him. His great looks, his larger-than-lifeness, his glory, our sense of his having been exempted from all self-doubt by his heroic role – that all these manly properties had precipitated a political murder made me think of the compelling story [...] of Kennedy, John F. Kennedy [...], another man of glamour exuding American meaning, assassinated while still in his mid-forties just five years before the Swede's daughter violently protested the Kennedy-Johnson war and blew up her father's life. I thought, But of course. He is our Kennedy²⁰³.

Non è affatto un caso che a preparare il più atteso e disperato degli incontri sia la descrizione di un luogo fatiscente, marginale, che si snoda lungo una strada abbandonata «as

²⁰² Ph. Roth, *American Pastoral*, cit., p. 93.

²⁰³ Ivi, p. 83. A proposito di *storytelling*, le righe che seguono sono emblematiche. Roth, dopo una delle molte divagazioni di Zuckerman sulla vita dello Svedese, riporta la narrazione al momento in cui lo scrittore sta parlando con Joy Helpen. L'incontro, come abbiamo visto, offre a Nathan l'occasione per sviluppare una serie di riflessioni sullo scorrere del tempo e le tracce inesorabili lasciate dagli anni. Per raffigurare la contrapposizione tra la realtà che gli rivela l'incontro con gli ex compagni di classe e le illusioni giovanili, Zuckerman ricorre proprio al termine *storytelling*: «Joy was tossing into this agitated pot of memory called "the reunion" yet more stuff no one knew at the time, that no one *had* to know back when all our *storytelling* about ourselves was still eloquently naïve». Cfr. ivi, pp. 83-84, l'ultimo corsivo è mio. Nella traduzione di Vincenzo Mantovani il termine viene reso con l'espressione «tutto il parlare», che perde questa connotazione in senso narrativo. Cfr. Ph. Roth, *Pastorale Americana* (1998), trad. it. di Vincenzo Mantovani, Einaudi, Torino 2013, p. 91.

ominous now as any street in any ruined city in America»²⁰⁴. Il posto in cui si è rifugiata Merry si trova nel lato più esecrabile della città. L'ambiente è sporco, desolato, pericoloso, così diverso da come lo ricordava lo Svedese quando, da bambino, si recava a Down Neck con suo padre per ritirare i guanti rifiniti dagli immigrati italiani che lavoravano a cottimo. Un luogo che assume una forte connotazione simbolica:

The dog and cat hospital was located on the corner in a small, decrepit brick building next door to an empty lot, a tire dump, patchy with weeds nearly as tall as he was, the twisted wreckage of a wire-mesh fence lying at the edge of the sidewalk where he waited for his daughter [...]. This place where she worked certainly didn't make it look as if she continued to believe her calling was to change the course of American history²⁰⁵.

La presenza di una realtà ulteriore, inquietante e non addomesticabile, è un nodo centrale anche in *Infinite Jest*. Non è un caso che l'«Out There» di Wallace sia addirittura personificato: è, ad esempio, il mondo che ha fatto a pezzi le vite degli alcolisti anonimi di Boston, che rievocano «the coyly sincere, ironic, self-presenting fortifications they'd had to construct in order to carry on Out There, under the ceaseless neon bottle»²⁰⁶. Lo ricordano il discorso e soprattutto la performance di uno degli oratori che, lo abbiamo visto in chiave metaforica a proposito della costruzione del *plot*, sale sul palco e racconta la propria esperienza:

But then in equally paradoxical contrast have a look at the next Advanced Basics speaker – this tall baggy sack of a man, also painfully new, but this poor bastard here completely and openly nerve-racked, wobbling his way up to the front, his face shiny with sweat and his talk full of blank cunctations and disassociated leaps – as the guy speaks with terrible abashed chagrin about trying to hang on to his job Out There as his A.M. hangovers became more and more debilitating until he finally got so sharky and aphasiac he just couldn't bear to even face the costumers who'd come knocking on his Department's door²⁰⁷.

Si tratta dello stesso mondo «Out There» chiamato in causa in un altro episodio del romanzo, attraverso uno dei molteplici agganci metanarrativi offerti dalla filmografia di James Incandenza. Nella combinazione di ironia, inventiva, sperimentazione e genialità incompresa che caratterizza i suoi film è possibile intravedere riferimenti sottili alla realtà delle cose, alla loro grana, e forse anche un tentativo di liberarsi, con i mezzi dell'arte, dalla solitudine e dall'incomunicabilità radicali con cui il padre-regista si è misurato dolorosamente nel corso

²⁰⁴ Ph. Roth, *American Pastoral*, cit., p. 219.

²⁰⁵ Ivi, p. 225.

²⁰⁶ D.F. Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 369.

²⁰⁷ Ivi, p. 368.

della propria esistenza. *Blood Sister* racconta un'intricata storia di relazioni affettive e redenzioni mancate, in cui la Vice Madre Superiora, che apparentemente ha salvato la vita a una suora ex tossicodipendente, si rivela in realtà essere a capo della stessa organizzazione che le forniva la droga:

What emerges is that Blood Sister's addicted punk-girl's Substance-copping venue, when she was Out There pre-salvation, had been nothing other than the Vice-Mother Superior's infamous Community Outreach Rescue Mission. In other words, the nun who'd saved Blood Sister but had herself been secretly unsaved had been the tough girl's Bing-dealer, is why the tough non-Catholic girl'd been so mysteriously adept at the Confiteor²⁰⁸.

Il finale del film, volutamente caricaturale e allo stesso tempo drammatico, nasconde tra le pieghe della finzione una possibile indicazione, che non è una forzatura interpretare come un suggerimento di lettura: la ex suora si accinge a tornare *fuori* per affrontare un destino incerto, che il film non chiarirà. La scena finale, infatti, sfuma tra i titoli di coda, mentre la protagonista si dirige verso est, forse in cerca di un nuovo inizio:

Limping toughly eastward into the twittering Toronto dawn. The cartridge's closing sequence shows her astride her Hawg on Toronto's meanest street. About to lapse? Backslide back into her tough pre-saved ways? It's unclear in a way that's supposed to be rich²⁰⁹.

È ancora una volta questo luogo «out there», che si protende al di là dei confini della finzione, a suggerire una connessione tra la scrittura e l'esperienza. Una possibilità, per quanto problematica e non risolutiva, senza dubbio preferibile rispetto al girone di dolore e solitudine descritto magistralmente da Wallace, un vero e proprio inferno privato:

This anhedonic Inability to Identify is also an integral part of *It*. If a person in physical pain has a hard time attending to anything except that pain, a clinically depressed person cannot even perceive any other person or thing as independent of the universal pain that is digesting her cell by cell. Everything is part of the problem, and there is no solution. It is a hell for one²¹⁰.

²⁰⁸ Ivi, p. 712.

²⁰⁹ Ivi, p. 713. È significativo che i luoghi di *Infinite Jest* deputati in qualche modo alla "salvezza" (la Ennet House, i posti in cui si incontrano gli alcolisti anonimi, il convento di *Blood Sister*, la stessa E.T.A.) siano spesso presentati in realtà come ambienti asfittici e dai tratti patologici, in contrasto con la pluralità del mondo esterno, che, per quanto problematica, appare senza dubbio più vitale e desiderabile.

²¹⁰ Ivi, p. 696.

9. Il movimento del senso

Dunque esiste uno scarto, un residuo, un punto di non congruenza che resiste anche alle più elaborate moltiplicazioni romanzesche, un'eccedenza ineliminabile che la scrittura ha il compito di additare e suggerire, ma che in nessun modo può esaurirsi nel perimetro ristretto della pagina scritta. Un divario che ci mostra in forma allegorica l'assurda vicenda narrata in *Remainder*, il primo romanzo di Tom McCarthy, in cui l'anonimo protagonista cerca caparbiamente (e inutilmente) di ricostruire attraverso la finzione un episodio cancellato dalla sua memoria da un misterioso incidente. Complice un'improvvisa sensazione di *déjà vu*, un'immagine dell'evento si ripresenta alla sua mente, tanto nitida quanto fugace, mentre osserva una crepa sul muro durante una festa. A nulla valgono i suoi tentativi, in un primo tempo ostinati e poi addirittura folli, di ricreare attraverso elaboratissime reinterpretazioni i frammenti disordinati a cui rimanda la visione, di fare combaciare a ogni costo finzione e realtà. Il mondo, direbbe infatti Calvino, è infinitamente molteplice, proprio come un carciofo²¹¹; ed è emblematico il fatto che, dopo l'ennesimo fallimento, il protagonista di *Remainder* ricorra alla stessa immagine per descrivere il rapporto tra l'esperienza e la sua rielaborazione narrativa: «It's like an artichoke – the way there's always more of it on your plate after you've finished than there was before you started»²¹². Come suggerisce il titolo stesso del romanzo, il mondo si manifesta attraverso le ineliminabili «wedges of surplus matter»²¹³, le scorie che fanno costantemente ritorno mandando all'aria i suoi piani: proprio come «il *déjà vu* – simile a un granello di sabbia che inceppa per un attimo il collaudato funzionamento di un ingranaggio»²¹⁴.

Naturalmente la condizione del protagonista di *Remainder* risente del contesto storico in cui è scritto il romanzo, l'Inghilterra dei primi anni Duemila²¹⁵. Benché pubblicato a distanza di pochi anni da *Infinite Jest*, *Underworld* e *American Pastoral*, il testo di McCarthy reca le tracce di un sistema di coordinate profondamente mutato; gli attentati dell'11 settembre e la guerra in Iraq hanno assestato colpi durissimi alle certezze di invulnerabilità del mondo occidentale, e la concezione stessa dell'esperienza ne è rimasta profondamente alterata. Forse è proprio per questo motivo che la vicenda narrata in un certo senso esplicita, in modo quasi didascalico, l'ambizione sotterranea che muove i romanzi su cui ci siamo a lungo soffermati:

²¹¹ Cfr. I. Calvino, *Il mondo è un carciofo* (per Carlo Emilio Gadda) (1963), in Id., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I., pp. 1067-1070.

²¹² Tom McCarthy, *Remainder* (2005), Alma Books, London 2016, p. 114.

²¹³ Ivi, p. 261.

²¹⁴ Remo Bodei, *Piramidi di tempo. Storie e teorie del déjà vu*, il Mulino, Bologna 2006, p. 12.

²¹⁵ Non è un caso che *Remainder* mostri significative analogie, anche sul piano strutturale, con un romanzo come *The Zero* di Jess Walter, pubblicato a un solo anno di distanza.

«to be authentic», «to be real»²¹⁶: ricreare, attraverso la scrittura, una realtà perduta, allontanata, mascherata da una *way of life* mistificante, che la nasconde dietro a un'apparente condizione di benessere collettivo.

È proprio questa la sfida accettata da uno scrittore come Wallace. Grazie alla straordinaria esuberanza narrativa del romanzo e alla molteplicità di storie ed esperienze di marginalità che si intrecciano tra le sue pagine, *Infinite Jest*, come ha notato Karl, è la traduzione in forma narrativa di un *paradigma inclusivo*, dell'aspirazione artistica di Wallace a «contemplare l'America tutta, in particolare il suo sottosuolo e i suoi fallimenti più raccapriccianti»:

Mentre le persone che occupano posizioni di prestigio vengono ridicolizzate [...] quelle con disabilità e fragilità personali [...] sono trattate con simpatia e perfino empatia. L'America è caleidoscopica, impenetrabile, indescrivibile, divisibile in minuscoli elementi, segmentata e gerarchica. *Infinite Jest* riflette tutto ciò che l'America cerca di camuffare nella presentazione di se stessa come suprema vincitrice del mondo. La più grande [potenza] del mondo, qui, implode in segmenti che non si accordano, non funzionano, non sono coerenti e che, ciascuno a suo modo, incarnano una forma di disagio²¹⁷.

È certamente uno dei tratti salienti del romanzo – lo abbiamo visto anche nel caso di Randy Lenz - la capacità di sviluppare situazioni apparentemente surreali portandole fino alle estreme conseguenze, di rivelare attraverso «una sorta di assurdità esistenziale»²¹⁸ un sistema di profonde contraddizioni occultate dall'ideologia dell'intrattenimento. Quella stessa ideologia funzionale alla forma di vita che Rémy Marathe, in uno dei dialoghi a sfondo politico - filosofico che contrappuntano il romanzo, definisce «*utilitarienne*. Maximize pleasure, minimize displeasure: result: what is good. This is the U.S.A. of you»²¹⁹.

Il personaggio che meglio incarna questa tensione verso la complessità, che si traduce anche in una forma di critica alle semplificazioni del discorso del potere²²⁰, naturalmente è Hal Incandenza. In questo senso la scena iniziale del romanzo può essere letta come una sorta di anticipazione rovesciata di un conflitto che permea *Infinite Jest* in modo capillare, e che senza dubbio costituisce un nodo centrale nella poetica di Wallace: l'idea della scrittura come *medium* attivo, che risponde alla sua intima vocazione quando è in grado di suscitare un salutare

²¹⁶ T. McCarthy, *Remainder*, cit., pp. 206, 236.

²¹⁷ F. K. Karl, *American Fictions 1980 – 2000*, cit., pp. 477-478.

²¹⁸ Ivi, p. 477.

²¹⁹ D.F. Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 423.

²²⁰ In questo senso sono emblematiche le parole di Johnny Gentle, presidente dell'O.N.A.N., quando in una rivisitazione cinematografica di un incontro sul bilancio ad opera di Mario Incandenza enuncia il proprio programma, basato su tre punti: «One: waste. Two: no new enhancements. Three: find somebody outside the borders of our community selves to blame». Ivi, p. 441.

straniamento percettivo, di coinvolgere il lettore nella creazione di un vero e proprio *controambiente*²²¹. È in questo specifico orizzonte di senso che si possono interpretare le parole di Hal rivolte ai Decani della commissione:

‘My application’s not bought,’ I am telling them, calling into the darkness of the red cave that opens out before closed eyes. ‘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 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 respect²²².

Per rilanciare subito dopo, con l’avversativa:

‘But it transcends the mechanics. I’m not a machine. I feel and believe. I have opinions. Some of them are interesting. [...] I am not just a creātus, manufactured, conditioned, bred for a function²²³.’

«I have an intricate history»: un’affermazione che fa eco alla «aggrovigliata trama della umana esperienza» che abbiamo visto con Cassirer, una definizione che nella sua semplicità condensa una delle poste in gioco fondamentali del libro. Una trama che si fa scrittura grazie a un lavoro continuo, attraverso cui indaghiamo il caos dell’esistenza, il suo carattere frammentario, la sua incompiutezza, le sue mancanze,

Più che ricondurre «quel vasto multi-verso di slittamenti [...] che costituisce la carne stessa di ogni esperienza umana»²²⁴ all’interno di un sistema coerente e compiuto, dunque, la funzione della scrittura, nei termini in cui l’abbiamo intesa finora, è proprio quella di mantenersi fedele alla molteplicità dell’esperienza. In altre parole, «se [...] da una parte bisogna riconoscere il nesso essenziale che lega l’esperienza alla parola, e più precisamente alla scrittura e alla narrazione, dall’altra parte bisogna anche evitare di trasformare quest’ultima parola, “narrazione”, in una formula magica che tutto spiega e tutto risolve»²²⁵. È questo, a ben vedere,

²²¹ Il concetto di *controambiente* è inteso qui nel senso in cui ne parla Elena Lamberti, *Controambienti letterari. Classici newyorkesi dell’era elettrica*, Clueb, Bologna 2018. Lamberti elabora l’idea a partire dalle proprie ricerche su McLuhan e nell’ambito dell’ecologia dei media, «un campo di ricerca interdisciplinare che ha per oggetto lo studio degli stessi concepiti come *ambienti*, e indaga il ruolo primario che i media (intesi come forme della comunicazione letteraria, orale o post-letteraria), le tecnologie e le forme simboliche hanno nel divenire delle questioni umane» (p. 13). Cfr. anche Id., *Marshall McLuhan’s Mosaic. Probing the Literary Origins of Media Studies*, University of Toronto Press, Toronto 2012.

²²² D.F. Wallace, *Infinite Jest*, cit., pp. 11-12.

²²³ Ivi, p. 12.

²²⁴ S. Petrosino, *Le fiabe non raccontano favole*, cit., p. 40.

²²⁵ S. Petrosino, *Il magnifico segno. Comunicazione, esperienza, narrazione*, San Paolo, Milano 2015, p.

il dilemma di ogni scrittore, di colui che, per dirla ancora con Barthes, «ha coscienza della parola»²²⁶. Difficile non concordare con Petrosino:

In verità il vissuto del soggetto è sempre abitato da incertezze, contraddizioni, ambiguità, menzogne, dubbi, paure, esitazioni, fantasmi, sogni, speranze ecc., e non è possibile pensare che tutto questo non abbia degli effetti sul gesto stesso dello scrivere. Di conseguenza le parole che, organizzandosi in un determinato racconto, rivelano e danno testimonianza alla parola/parole che è l'esperienza, queste parole rischiano in ogni istante di velare, di occultare, di tradire l'esperienza stessa ch'esse dichiarano di voler portare alla luce attraverso il loro narrare. È per l'appunto questo il dramma: non ci sono che le parole per rendere testimonianza a quella parola che è l'esperienza, ma queste parole rischiano costantemente di trasformarsi nello strumento per eccellenza attraverso il quale il soggetto inganna e si inganna²²⁷.

È proprio verso la consapevolezza di questa molteplicità che tendono i nostri romanzi, grazie alla perizia con cui cercano di raccontarla, di trasporla in scrittura, di veicolarla attraverso l'artificio dell'invenzione. Tre romanzi che rendono testimonianza del fatto che, anche se traduce in arte una facoltà antichissima e costitutiva dell'uomo, la scrittura narrativa è il frutto di un'esperienza situata, messa a fuoco da un punto di osservazione preciso, rielaborata consapevolmente attraverso stilemi e opzioni particolari. È all'interno di questo specifico anfratto dell'esperienza che va ricercato il senso dell'«out there» su cui abbiamo tanto insistito, il rimando a uno spazio altro, ancora praticabile.

Così, nonostante la tragedia dell'incomunicabilità, nonostante l'impossibilità dei personaggi di scegliere un destino diverso, nonostante la lucidità con cui viene raffigurato, «con ordine fermo e gelido, il disordine di un mondo che sta collassando»²²⁸, in *American Pastoral* Roth fa della scrittura il mezzo per rivelare una possibile forma di alterità, un diverso mondo possibile. Un ulteriore, decisivo segnale è rintracciabile ancora una volta in quel luogo «out there on the frontiers of reality»²²⁹ in cui lo Svedese fa la propria dolorosa esperienza della «nature of reality»²³⁰, a cui ha cercato in tutti i modi di non credere. È nel posto squallido e mortifero in cui Merry si è rifugiata rinunciando alla vita, sposando le ragioni di un estremismo

²²⁶ R. Barthes, *Critica e verità*, cit., p. 42.

²²⁷ S. Petrosino, *Il magnifico segno*, cit., p. 38. Sul rapporto tra parola/parole ed esperienza Petrosino si è espresso anche altrove con parole chiarificatrici: «Bisogna [...] precisare quanto si è già affermato a proposito del nesso essenziale che lega l'esperienza alla parola osservando che più che di parola qui si tratta di parole, dell'intreccio tra parole: l'esperienza è parola e risposta ma proprio per questo essa è fin dal principio sempre una trama di parole, è *logos in quanto intreccio di parole e racconto*». S. Petrosino, *Le fiabe non raccontano favole*, cit., p. 15.

²²⁸ R. Luperini, *L'incontro e il caso*, cit., p.

²²⁹ Ph. Roth, *American Pastoral*, cit., p. 144.

²³⁰ Ivi, p. 139.

antitetico e complementare al fanatismo in nome del quale ha scagliato la bomba, che padre e figlia si incontrano. È Merry a riconoscere lo Svedese, lì, in piedi, immutato dagli eventi, «utterly recognizable»:

Merry had seen him. How could she miss him? How could she have missed him even on a street where there was life and not death, where there was a throng of the striving and the harried and the driven and the decisive and not this malignant void? [...] She raced across the street, this frightful creature, and like the carefree child he used to enjoy envisioning back when he was himself a child [...] she threw herself upon his chest, her arms encircling his neck. From beneath the veil she wore across the lower half of her face [...] she said to the man she had come to detest, “Daddy! Daddy!” faultlessly, just like any other child, and looking like a person whose tragedy was that she’d never been anyone’s child²³¹.

Lo Svedese ha bisogno di una narrazione che lo aiuti a dare un ordine al caos della realtà. Per questo si ostina a chiedere a Merry di parlare, di spiegargli: «Tell it to me then. I want you to tell it to me so that I can understand what has *happened* to you»²³². Ha bisogno di un «raddoppiamento», di quel «*punto d'appoggio*» offerto dalla parola mediante il quale l'esperienza prende forma e il soggetto umano «travalica il limite (*ex-peras*) all'interno del quale la nuda vita lo individua sempre e solo come un mero vivente»²³³. Nei termini di Ricoeur, va in cerca di una trama che riconfiguri in un orizzonte di senso la discordanza delle peripezie dell'esistenza²³⁴.

Ma non si tratta – e Roth lo mostra con una lucidità spietata – di una pratica automaticamente risoltrice. Al contrario: anche quando il racconto diventa scrittura, anche quando il mondo narrato è formalmente racchiuso nel perimetro della pagina, continua ad aleggiare una presenza fantasmatica, il suo doppio inafferrabile, l'irriducibile esistenza di una realtà esperienziale, fuori dal libro e dal racconto, che sfugge ostinatamente «alla scrittura scritta», che «non può essere rinchiusa totalmente in alcun testo scritto»²³⁵. È da una concezione problematica della letteratura che deve partire qualunque esplorazione del rapporto tra scrittura ed esperienza. Una concezione che eviti rigorosamente ogni assolutizzazione dell'atto di raccontare, attribuendo alla narrazione una sorta di potere sciamanico nei confronti dell'esperienza, e che allo stesso tempo non releghi le storie inventate nel campo dell'effimero e dell'inservibile. Un modo di guardare che, ancora una volta, ci riporta nel territorio inquietante

²³¹ Ivi, pp. 230-231.

²³² Ivi, p. 246.

²³³ S. Petrosino, *Le fiabe non raccontano favole*, cit., p. 11.

²³⁴ Cfr. P. Ricoeur, *Percorsi del riconoscimento*, cit., p.119.

²³⁵ S. Petrosino, *Il magnifico segno*, cit., p. 53.

e insieme insostituibile dell'alterità, o, per dirla con Blanchot, dell'«incontro: ciò che viene senza venire, ciò che affronta il fronte eppure sempre di sorpresa, ciò che esige l'attesa e che l'attesa attende ma non raggiunge. Sia pure nel cuore più intimo dell'interiorità, rappresenta sempre l'irruzione del fuori, l'esteriorità che scuote tutto»²³⁶.

Proprio a partire da una riflessione sull'«irruzione del fuori» nell'incontro tra lo Svedese e Merry si può individuare la condensazione di un senso possibile nel romanzo di Roth. Un incontro che, pur non alterando i destini tragici dei due personaggi, è vera esperienza di alterità. La scena è quella di un riconoscimento reciproco, un momento fugace sulla soglia di un luogo dall'odore rivoltante, «the smell of no coherence»²³⁷ di cui è impregnata Merry, che si sprigionerà in tutta la sua intensità poco dopo, quando lo Svedese le strapperà la calza dalla bocca:

They are crying intensely, the dependable father whose center is the source of all order, who could not overlook or sanction the smallest sign of chaos – for whom keeping chaos far at bay had been intuition's chosen path to certainty, the rigorous daily given of life – and the daughter who is chaos itself²³⁸.

Certo, sarebbe tutto più facile se il mondo si configurasse nei termini riduttivi in cui lo concepisce Suor Edgar, se aderisse alla prospettiva manichea che ha maturato mettendosi al riparo dall'esperienza, difendendosi dai germi, dalle insidie e dalle incoerenze della realtà, che vorrebbe annullare in nome di un'idea tanto dogmatica quanto astratta:

All street, these kids. No home or school. Edgar wanted to get them in a room with a blackboard and then buzz their heads with Spelling and Punctuation. She wanted to drill them in the lessons of the Baltimore Catechism. True or false, yes or no, fill in the blanks²³⁹.

La scrittura di DeLillo, al contrario, veicola la complessità dell'esperienza proprio perché muove dalla convinzione irriducibile che la realtà esiste «come una cosa scomparsa, perduta, verso cui tendere e lottare, qualcosa che sporge oltre il bordo dell'oblio e del non detto che tocca solo alla scrittura (ri)conquistare»²⁴⁰. Un'idea di letteratura che non si traduce in una concezione gerarchica, legata a una presunta superiorità della parola sull'immagine, che peraltro affascina e incuriosisce DeLillo al punto di influenzare in modo decisivo non solo

²³⁶ M. Blanchot, *La conversazione infinita*, cit., p. 500.

²³⁷ Ph. Roth, *American Pastoral*, cit., p. 265

²³⁸ Ivi, p. 231.

²³⁹ D. DeLillo, *Underworld*, cit., p. 244.

²⁴⁰ F. Bertoni, *Realismo e letteratura*, cit., p. 350.

l'immaginario tematico di *Underworld*, ma anche il ritmo della scrittura e l'organizzazione della materia narrativa nel romanzo. È questione, semmai, di rivendicare il peso specifico di un gesto, la pluralità racchiusa nella parola, la sua capacità singolare di guidarci a una «esperienza della realtà nella quale inventare e scoprire non si contrappongono più e dove vi è coincidenza tra creare e rivelare»²⁴¹. D'altra parte, ci ricorda Roth, «la preoccupazione dominante per uno scrittore è la lingua. Molti di noi muoiono cercando per l'ennesima volta la parola giusta»²⁴².

È questo, ci insegna ancora una volta Barthes, il compito a cui deve tendere qualunque scrittore che non sia solo scrivente, ma un artista che «*lavora* la sua parola», «un uomo che assorbe radicalmente il *perché* del mondo in un *come scrivere*». È solo rilanciando continuamente questo interrogativo che

lo scrittore finisce per ritrovare il problema aperto per eccellenza: perché il mondo? Qual è il senso delle cose? Insomma, proprio nel momento in cui diventa fine a se stesso il lavoro dello scrittore riacquista una funzione mediatrice: lo scrittore concepisce la letteratura come fine, il mondo gliela restituisce come mezzo: e in questa *decezione* infinita lo scrittore ritrova il mondo, un mondo strano del resto, poiché la letteratura lo rappresenta come una domanda, mai, *in definitiva*, come una risposta²⁴³.

«Che il linguaggio plasmi il mondo»²⁴⁴, è la celebre esortazione di DeLillo. Se infatti, come ha sottolineato Lance Strate muovendo da una prospettiva di studio apparentemente “laterale” rispetto alla letteratura come l'ecologia dei media, è vero che «è attraverso la narrazione che diamo un senso alle informazioni che raccogliamo sul nostro ambiente»²⁴⁵, allo stesso tempo non dobbiamo dimenticare che la scrittura è un mezzo attraverso cui quelle stesse informazioni vengono ri-mediate, e che la letteratura è «modellata dalla forma e dalla sostanza del linguaggio», e «ha il colore e la tessitura della propria matrice»²⁴⁶. Non è un caso che *Underworld* si regga proprio su una sorta di corpo a corpo tra la tensione ordinatrice della scrittura e l'inafferrabilità dell'esperienza, tra la ricerca di una parola in grado di condensare il senso ultimo delle cose e uno spazio altro, infinitamente aperto. A farne esperienza è ancora una volta Nick Shay, proprio lui che per tutto il romanzo va in cerca di una parola misteriosa in

²⁴¹ P. Ricoeur, *La métaphore vive* (1975); trad. it. *La metafora viva. Dalla retorica alla poetica: per un linguaggio della rivelazione*, Jaca Book, Milano 1981, p. 324.

²⁴² Ph. Roth, *Intervista sullo scrittore fantasma*, in Id., *Perché scrivere?*, cit., p. 407.

²⁴³ R. Barthes. *Écrivains et écrivants* (1960), in Id., *Essais critiques* (1964); trad. it. *Scrittori e scriventi*, in Id., *Saggi critici*, Einaudi, Torino 2002, pp. 140-141.

²⁴⁴ D. DeLillo, *The Power of History*, cit., p. 63.

²⁴⁵ Lance Strate, *Notes on Narrative as Medium and a Media Ecology Approach to the Study of Storytelling*, in «Between», vol. IV, n. 8, 2014, p. 8, <http://www.betweenjournal.it/> (ultimo accesso dicembre 2020).

²⁴⁶ Ivi.

grado di avvicinarlo a una forza superiore, al «God's unknowable self»²⁴⁷, quando intraprende con tutte le proprie energie il percorso di rieducazione dopo l'omicidio di George Manza:

I believed in the stern logic of correction. [...] All that winter I shoveled snow and read books. The lines of print, the alphabetic characters, the strokes of the shovel when I cleared a walk, the linear arrangement of words on a page, the shovel strokes, the rote exercises in school texts, the novels I read, the dictionaries I found in the tiny library, the nature and shape of books, the routine of shovel strokes in deep snow – this was how I began to build an individual²⁴⁸.

Basta un'incongruenza, un imprevisto più o meno grave come un campo da minigolf costruito nel posto sbagliato o un incendio nelle cucine per ricordargli che esiste un mondo al di fuori della narrazione in cui cerca di confinarlo. Attraverso la voce di Nick, DeLillo ci invita a rivolgere lo sguardo alle «rolling hills that made you wonder who you were and how you got here», a «the river [...] out there somewhere» che scorre in un territorio «unknown», «beyond your competence as a witness to understand and describe»²⁴⁹:

The book fits the hand, it fits the individual. The way you hold a book and turn the pages, hand and eye, the rote motions of raking gravel on a hot country road, the marks on the page, the way one page is like the next but also totally different, the lives in books, the hills going green, old rolling hills that made you feel you were becoming someone else²⁵⁰.

Forse è proprio nell'attraversamento di questa misteriosa alterità che si condensa quel *movimento tensionale* attraverso cui la letteratura ci permette di fare esperienza di una particolare forma di verità²⁵¹. È nella relazione inesauribile tra la scrittura e un'alterità inafferrabile, che non a caso sempre Blanchot ha chiamato *passione del fuori*, che si gioca il senso possibile di un'esperienza letteraria:

Ciò che chiamiamo «letteratura» - commenta Bottirolì -, ma che Blanchot esamina sempre come «esperienza letteraria» [...] è un linguaggio composto - cioè scisso - da spinte divergenti: da un lato, tende ad assumere un'identità compatta, grazie a cui svolge le funzioni di designazione e di rappresentazione, e di veicolo del senso; dall'altra mette in gioco se stesso, rinuncia a ogni identità stabile, e subisce irresistibilmente l'attrazione del fuori²⁵².

²⁴⁷ D. DeLillo, *Underworld*, cit., p. 296.

²⁴⁸ Ivi, pp. 502-503.

²⁴⁹ Ivi, pp. 501, 509.

²⁵⁰ Ivi, p. 511.

²⁵¹ Cfr. P. Ricoeur, *La metafora viva*, cit., p. 324.

²⁵² Giovanni Bottirolì, Introduzione a M. Blanchot, *La conversazione infinita*, cit., p. XLI.

«Scrivere», sostiene DeLillo, «mi permette di pensare alle cose più in profondità», è «una forma più profonda di concentrazione»²⁵³. Un'affermazione che testimonia, ancora una volta, l'idea della letteratura come possibilità di esplorazione del mondo, di inseguimento dei suoi molteplici itinerari. Come notava Calvino, d'altro canto, quello che i grandi scrittori «ci trasmettono è il senso dell'approccio all'esperienza, più che il senso dell'esperienza raggiunta; il loro segreto è il saper conservare intatta la forza del desiderio»²⁵⁴.

È questa probabilmente la lezione più preziosa che Wallace, DeLillo e Roth ci consegnano. Tre scrittori che non hanno rinunciato a inseguire il prezioso «formicolio rivelatore»²⁵⁵ che la letteratura, al volgere del millennio, è ancora in grado di suscitare. In fondo, è tra le pieghe di un mondo fatto di parole che si annida un possibile «senso del narrare»: è grazie a una «lettera che si esalta nella diversità delle parole e nell'intreccio tra le parole» che la scrittura si lega all'esperienza per «renderle giustizia proprio nel suo intreccio e nella sua densità, nella sua intima flessibilità e nelle sue infinite sfumature»²⁵⁶. È proprio in questa azione di ripiegamento riflessivo che è possibile «riconoscere e salvaguardare la specificità di un'esperienza»²⁵⁷. Un'esperienza che si raccoglie per poi espandersi, si ramifica e ritorna su se stessa, si lascia reinventare dalla finzione per protendersi verso qualcosa d'altro, qualcosa che le storie inventate ci suggeriscono, invitandoci a loro modo a imboccare la strada. D'altra parte, «la narrativa gira tutta intorno al rivivere le cose. È la nostra seconda occasione»²⁵⁸.

²⁵³ M. Moss, "Writing as a Deeper Form of Concentration", in Th. DePietro (a cura di), *Conversations with Don DeLillo*, cit., p. 162.

²⁵⁴ I. Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto*, cit., p. 1874.

²⁵⁵ V. Nabokov, *Lezioni di letteratura*, cit., p. 36.

²⁵⁶ S. Petrosino, *Contro la cultura*, cit., p. 54.

²⁵⁷ *Ibid.*

²⁵⁸ D. DeLillo, *The Power of History*, cit., p. 63.

Conclusione

La mia fiducia nel futuro della letteratura
consiste nel sapere che ci sono cose che solo la
letteratura può dare coi suoi mezzi specifici.

ITALO CALVINO

Un classico, diceva Calvino, è un libro che non ha mai finito di dire quello che ha da dire. Può apparire senz'altro avventato assegnare una definizione così impegnativa ai romanzi su cui ci siamo soffermati, osservandoli da una distanza di tempo decisamente ristretta per i tempi lunghi della letteratura. È innegabile, tuttavia, che *Infinite Jest*, *Underworld* e *American Pastoral* siano ormai testi canonizzati, veri e propri punti di riferimento nel dibattito letterario recente. Così come canonici sono diventati, tra gli studiosi ma non solo, i rispettivi autori. Se Wallace, l'abbiamo visto, è per certi versi uno scrittore indiscutibilmente molto diverso da Roth e anche da DeLillo, e il dibattito critico che lo riguarda – anche per ragioni generazionali – è un fenomeno con una data di nascita molto più recente, è difficile non riconoscergli un'analogia patente di venerabile maestro della narrativa contemporanea. Tutti e tre sono autori che affondano le proprie radici nella cultura e nella letteratura del Novecento, che scrivono le loro opere in un'epoca cronologicamente vicina ma al tempo stesso, per certi versi, già irrimediabilmente distante.

Abbiamo visto che i tratti comuni di questi testi vanno ricercati soprattutto nell'ambiguità costitutiva, nell'irriducibile pluralità, nel loro interrogarsi profondamente sulla molteplicità contraddittoria dell'esperienza. Si tratta di romanzi in cui le straordinarie potenzialità conoscitive della narrazione non vengono messe in gioco per ridurre la realtà a un racconto ben fatto e in sé compiuto, per addomesticare il mondo imbrigliandolo in schemi rassicuranti, ma al contrario per problematizzarlo, coglierne la tessitura, indicare strade percorribili. Se questi testi sono davvero in grado di dire qualcosa sul nostro orizzonte di esperienza, se possono rivelare dei punti di connessione con il mondo là fuori allora vale la pena di provarli dal presente, metterli in prospettiva, utilizzarli come reagenti. Non per stabilire una cesura netta tra un prima e un dopo, riconoscendo loro il ruolo di spartiacque, ma perché possono aiutarci a

osservare in controtelaio la «forma di vita nella quale siamo immersi»¹. Anziché affrettarsi a trovare l'etichetta più adatta o a inventarne di nuove, contribuendo così a imbalsamare questi romanzi e a disinnescarne il potenziale, può essere utile rilanciare il discorso, domandandosi in che modo “parlano all'oggi”. Si possono individuare, fra le tante, almeno tre ragioni salienti.

La prima riguarda la colonna portante nel nostro discorso, la narrativa come fenomeno dall'importanza «culturalmente e sociologicamente decisiva», che per certi aspetti va di pari passo con una tendenza diffusa a giocare al ribasso, definita recentemente da Gianluigi Simonetti *stanchezza della forma*:

Nell'estetica del flusso la narrativa serve anche ad aggirare le strettoie della profondità, a liberarsi dalla responsabilità di durare, come insegna, tra l'altro, lo *storytelling* giornalistico cartaceo e multimediale. Una forma, narrativa o meno, rischia di essere eterna, mentre una storia può facilmente essere rimpiazzata da un'altra storia: il benessere (relativo) di cui gode chi può permettersi consumi culturali spinge appunto a bruciare in fretta la cultura, a viverla al presente. E, naturalmente, a moltiplicare le digestioni: le storie, a differenza delle forme, sono perfettamente traducibili, adatte a essere comunicate ed esportate. E proliferano facilmente, specie se immesse in strutture modulari, capaci di collegarle ad altre storie ed altre modalità discorsive, anche e soprattutto extraletterarie².

È proprio la forma di questi romanzi, invece, a renderli casi esemplari. A farne dei documenti particolarmente preziosi per elaborare una teoria del sapere narrativo è prima di tutto il modo in cui sono scritti, l'abilità artigianale con cui sono modellati, fatta di esecuzione dei dettagli, inventiva, soluzioni strutturali minuziosamente calibrate. Se infatti «la narrativa è comoda, prensile e versatile, consensuale per vocazione, le forme impongono più rigore, più selezione e più invenzione, a chi le costruisce e a chi le osserva dall'esterno»³. Per questo abbiamo dato ampio spazio agli esempi testuali, cercando di non occultare, ma semmai di evidenziare, le contraddizioni e le ambiguità che sono affiorate di volta in volta. Rendere manifeste le spinte di segno opposto che attraversano i testi, infatti, è forse il miglior antidoto contro una concezione ristretta della letteratura, condensata in un «paradigma meccanico» oggi piuttosto diffuso, in nome del quale si «pretende di esportare, nel dominio della cultura, i protocolli di verità delle scienze naturali, col risultato di impoverire enormemente l'ambito dei problemi e dei fenomeni»⁴.

¹ G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 366.

² Gianluigi Simonetti, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, il Mulino, Bologna 2018, pp. 23-24.

³ Ivi, p. 24.

⁴ G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 365.

Una seconda ragione, collegata alla prima, è rintracciabile nel particolare modo in cui *Infinite Jest*, *American Pastoral* e *Underworld* si contrappongono ad alcune tendenze dominanti dell'oggi, a una forma di vita che, come è stato rilevato da molte voci, è sempre più frammentaria, sclerotizzata, votata alla semplificazione e all'immediatezza. Non è un caso che Mark Fisher, in uno dei più lucidi saggi di critica culturale degli ultimi anni, abbia parlato di un «senso di esaurimento, di sterilità culturale e politica»⁵ molto più profondo rispetto a quello già evidenziato da Jameson a partire dagli anni Ottanta. Il *realismo capitalista* ha colonizzato l'immaginario al punto da essersi trasformato nella stessa aria che respiriamo, in «un'atmosfera che pervade e condiziona non solo la produzione culturale ma anche il modo in cui vengono regolati il lavoro e l'educazione, e che agisce come una sorta di barriera invisibile che limita tanto il pensiero quanto l'azione»⁶, rendendo sostanzialmente inefficace qualunque contromossa. Un fenomeno politico e culturale che, come è tipico delle più inquietanti ideologie, si è trasformato clandestinamente in un processo «naturale» e incontrovertibile.

È emblematico che uno degli esempi chiamati in causa da Fisher per illustrare le dinamiche del realismo capitalista riguardi proprio il fenomeno della lettura: un atto ormai del tutto impraticabile anche in alcuni contesti di istruzione superiore, a causa «dell'inconciliabilità tra una giovane generazione post-alfabetizzata e “troppo connessa per riuscire a concentrarsi”, e le logiche concentrazionarie e limitanti di un sistema disciplinare in decadenza»⁷. Se davvero, come sosteneva Calvino, la letteratura può vivere solo a patto di porsi «degli obiettivi smisurati, anche al di là di ogni possibilità di realizzazione», se solo così «continuerà ad avere una funzione»⁸, allora questi romanzi sono assolutamente all'altezza del mandato. Anche un lettore ben più attrezzato degli studenti di cui parla Fisher si trova infatti a dover esercitare tutte le proprie competenze davanti a testi decisamente caotici, sfuggenti e incontrollabili, muovendosi tra brani estremamente felici e coinvolgenti da un punto di vista narrativo (uno su tutti è l'incipit di *Underworld*) e parti decisamente anti-narrative, che lo costringono a notevoli sforzi di memoria e a continue riletture prima di poter essere faticosamente (e talvolta solo parzialmente) padroneggiate. Difficile non concordare con Letzler quando, a proposito di *Infinite Jest*, afferma che «dobbiamo mettere a punto le nostre abilità nell'ordinare e recuperare informazioni al massimo livello di capacità»⁹ per non soccombere alla complessità vertiginosa del romanzo. E se il testo di Wallace costituisce l'esempio più clamoroso in questo senso, non si può certo dire

⁵ M. Fisher, *Realismo capitalista*, cit., p. 35.

⁶ Ivi, p. 50.

⁷ Ivi, p. 62.

⁸ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 111.

⁹ D. Letzler, *The Craft of Fiction*, cit., p. 92.

che la materia narrativa di *American Pastoral*, con le sue digressioni temporali e le relazioni di causa ed effetto tra gli eventi sistematicamente frustrate, sia accomodante e facilmente gestibile. Anche *Underworld*, lo abbiamo visto, non manca di provocarci costantemente, di riformulare gli orizzonti d'attesa, di accompagnarci tra i meandri della trama sfruttando ingressi laterali, espandendo il *plot* nei mille rivoli di cui parla Nick Shay per farli convergere verso un unico punto, oltre il tempo e lo spazio, che continua tuttavia a rimanere ostinatamente sfuggente e misterioso.

Sarebbe certamente pretenzioso, tuttavia, chiedere all'arte di offrire soluzioni ai problemi del mondo non scritto, o quantomeno risulterebbe un'indebita estensione del campo di pertinenza. Si può, invece, ripartire dalla lezione di questi scrittori per aprire una breccia in una superficie «senza fratture o strappi», uscire almeno per un attimo dalla narrazione imperante di un «sistema basato su consumo infinito e crescita continua»¹⁰, per progettare, se non un'evasione, almeno un contronarrazione. Forse la vera sfida, come sosteneva Wallace, non è soltanto rendere familiare ciò che è strano, ma soprattutto «rendere ciò che è familiare di nuovo *strano*», mostrare che molto spesso ciò che riteniamo automatico e rassicurante è in realtà «mediato e ingannevole»¹¹.

Esiste un terreno specifico, in ogni caso, in cui la partita diventa possibile perché il potere degli scrittori non si riduce a un simulacro illusorio, a una chimera fantasmatica, un territorio a cui è necessario rifarsi ogni volta che si chiama in causa il potere modellizzante delle storie di invenzione e la loro capacità di condensare un senso possibile dell'esperienza. Come ha messo in chiaro Roth, davvero «c'è qualcosa che gli scrittori hanno il potere di cambiare e che lavorano per cambiare ogni giorno, ed è la scrittura. La principale responsabilità di uno scrittore è verso l'integrità del suo stesso discorso»¹². Se la letteratura può cambiare qualcosa lo fa solo a partire dal linguaggio e dalla particolarissima prospettiva che offre, indicando «un modo per conoscere il mondo che non è conosciuto in un altro modo»: senza dubbio, infatti, «si possono conoscere molte cose sul mondo senza l'aiuto della finzione, ma nient'altro genera il tipo di conoscenza offerto dalla finzione perché nient'altro mette il mondo *in finzione*»¹³.

Queste considerazioni a proposito della scrittura e dello statuto eccezionale delle storie di invenzione ci portano al terzo aspetto, che permette di tentare una sintesi e suggerire una prospettiva: un punto di osservazione privilegiato per guardare da un'altra angolatura il

¹⁰ M. Fisher, *Realismo capitalista*, cit., pp. 50, 61.

¹¹ L. McCaffery, *An Expanded Interview with David Foster Wallace*, cit., p. 38.

¹² Asher Z. Milbauer, Donald G. Watson, *An Interview with Philip Roth* (1988), in G.J. Searle (a cura di), *Conversations with Philip Roth*, cit., p. 248.

¹³ Ivi, pp. 248, 247.

rapporto tra narrazione, esperienza e scrittura. Per farlo, è necessario partire ancora una volta da piccoli indizi, tracce apparentemente marginali che rivelano in filigrana un orizzonte molto più ampio. Una di queste tracce viene offerta proprio da un recentissimo successo della narrativa statunitense, un esempio particolarmente adatto a mettere in luce un modo di concepire la letteratura e soprattutto la narrativa oggi: *The Nickel Boys* (2019), il libro grazie al quale Colson Whitehead si è aggiudicato per la seconda volta il premio Pulitzer per la narrativa. Ora, più che sul romanzo in sé vale la pena soffermarsi sui suoi riflessi, e in particolare sul modo in cui è stato accolto e promosso. Non è un caso che, come è stato notato, Whitehead si sia guadagnato il titolo di *America's Storyteller* (così il «Time Magazine») «con un romanzo che più classico non si può – breve, lineare, realistico e ispirato a una storia vera – dopo un percorso letterario di tutt'altro tipo»¹⁴. È grazie a «un linguaggio ordinario», alla «nitida trasparenza della sua prosa», ha scritto Parul Sehgal, che le storie accumulate di capitolo in capitolo «parlano da sé»¹⁵. Non si tratta, lo ripetiamo, di esprimere giudizi di valore su un romanzo peraltro ottimo - serrato, avvincente, capace di intercettare temi etici e politici decisivi. Al contrario, è proprio dall'uso disinvolto di etichette come quella di *America's Storyteller* che si possono rilevare gli indizi di una concezione ristretta (e almeno in parte ingenua) della letteratura e del romanzo. Un grande narratore, ci viene suggerito surrettiziamente, è capace di scrivere storie senza sbavature, o meglio di limitarsi a farle emerge da un serbatoio nascosto, perché le storie, appunto, parlano da sé, trovano il proprio terreno di coltura nella nostra inclinazione “naturale” per le narrazioni. È come se i grandi scrittori potessero fare a meno di quell'«energia della parola» che, diceva Barthes, è l'unico mezzo che abbiamo a disposizione per addentrarci nell'«enorme residuo» che costituisce «l'essenziale»¹⁶ di un'opera letteraria. Una simile idea di narrazione tralascia, in sostanza, la tensione conoscitiva della scrittura, la sua capacità di addentrarsi nel territorio magmatico e fluido del non detto per dargli corpo e sostanza, per opporre la «preziosa integrità» di una forma, direbbe DeLillo, all'«evanescente spettacolo della vita contemporanea»¹⁷. Senza contare che le storie, come ricordava Wallace, non parlano affatto da sole, ma vivono «attraverso il lettore»¹⁸, il cui lavoro gli impone di resistere, se non altro per il tempo della sua permanenza nel mondo scritto, agli impulsi frenetici

¹⁴ Cfr. V. Santoni, *Poca sperimentazione e troppa fretta. Così rischiamo di perderci qualche fuoriclasse*, in «Il Foglio», 5 luglio 2020, www.ilfoglio.it (ultimo accesso novembre 2020).

¹⁵ Parul Sehgal, *In 'The Nickel Boys,' Colson Whitehead Continues to Make a Classic American Genre His Own*, in «The New York Times Book Review», 11 luglio 2019, <https://www.nytimes.com/2019/07/11/books/review-nickel-boys-colson-whitehead.html> (ultimo accesso dicembre 2020), corsivo mio.

¹⁶ R. Barthes, *Critica e verità*, cit., pp. 50, 52.

¹⁷ D. DeLillo, *The Power of History*, cit., p. 60.

¹⁸ L. McCaffery, *An Expanded Interview with David Foster Wallace*, cit., p. 40.

e alle infinite sollecitazioni che lo incalzano da fuori. Una forma di impegno che ha a che fare, almeno in parte, con la sfida che lo attende oltre il libro, nella «vita reale»: «l'arte "seria"», in sostanza, impone di fare la propria parte, non è falsamente consolatoria ma semmai è «incline a metterti a disagio, o a costringerti a lavorare duro per accedere ai suoi piaceri»¹⁹. Non perché, come ci ricorda ancora una volta Roth, «il romanzo sia incompleto senza che il lettore prenda parte all'azione», ma perché se i romanzi «influenzano le azioni, plasmano le opinioni, modificano i comportamenti», se addirittura riescono a «cambiare la vita a qualcuno» tutto ciò non avviene in virtù dei poteri di cui sono dotate le storie *in sé*, ma solo per mezzo di una «scelta compiuta dal lettore»²⁰.

È questa, in ultima analisi, la direzione che ci indicano DeLillo, Roth e Wallace, consegnandoci delle ottime bussole per orientarci. Forse è perché esistono lettori desiderosi di raccogliere la sfida, in fondo, che si scrivono ancora romanzi, cercando per l'ennesima volta di tradurre in arte il desiderio ancestrale e insaziabile dell'uomo per le storie. Alcuni scrittori sono ancora capaci di condurci attraverso il territorio enigmatico e inafferrabile dell'esperienza, accompagnandoci una parola dopo l'altra. Una volta chiuso il libro e varcata la soglia del mondo non scritto, il passo successivo spetta a noi.

¹⁹ Ivi, p. 22.

²⁰ A.Z. Milbauer, D.G. Watson, *An Interview with Philip Roth*, cit., p. 247.

Bibliografia

1. Opere di DeLillo, Roth e Wallace

A. Testi letterari

DeLillo, Don, *White Noise*, Penguin, New York 1984.

-, *Libra*, Penguin, New York 1988.

-, *Underworld*, Scribner, New York 1997.

Roth, Philip, *The Counterlife* (1986), in Id., *Novels and Other Narratives. 1986-1991*, a cura di Ross Miller, Library of America, New York 2008.

-, *American Pastoral* (1997), Vintage, London 2005.

-, *The Human Stain* (2000), Vintage, London 2005.

Wallace, David Foster, *The Planet Trillaphon as It Stands in Relation to the Bad Thing*, in «The Amherst Review», vol. XII, 1984, pp. 26-33.

-, *Infinite Jest* (1996), Abacus, London 2016.

B. Interviste e testi critici

Arensberg, Ann, *Seven Seconds* (1988) in Thomas DePietro (a cura di) *Conversations with Don DeLillo*, University Press of Mississippi, Jackson 2005, pp. 40-46.

Begley, Adam, *The Art of Fiction CXXXV* (1993), in Thomas De Pietro (a cura di), *Conversations with Don DeLillo*, University Press of Mississippi, Jackson 2005, pp. 86-108.

Brent, Jonathan, *What Facts? A Talk with Roth* (1988), in George J. Searles (a cura di), *Conversations with Philip Roth*, University Press of Mississippi, Jackson and London 1992, pp. 230-236.

Burn, Stephen J. (a cura di), *Conversations with David Foster Wallace*, University Press of Mississippi, Jackson 2012.

Caro, Mark, *The Next Big Thing: Can a Downstate Author Withstand the Sensation over His 1,079-Page Novel?* (1996), in Stephen J. Burn (a cura di), *Conversations with David Foster Wallace*, University Press of Mississippi, Jackson 2012, pp. 53-57.

Connolly, Kevin, *An Interview with Don DeLillo* (1988), in Thomas DePietro (a cura di), *Conversations with Don DeLillo*, University Press of Mississippi, Jackson 2005, pp. 25-39.

DeCurtis, Anthony, «*An Outsider in This Society*»: *An Interview with Don DeLillo* (1988), in Thomas DePietro (a cura di), *Conversations with Don DeLillo*, University Press of Mississippi, Jackson 2005, pp. 52-74.

DeLillo, Don, *The Power of History*, in «The New York Times Magazine», 7 settembre 1997, pp. 60-63.

DePietro, Thomas (a cura di) *Conversations with Don DeLillo*, University Press of Mississippi, Jackson 2005.

Echlin, Kim, *Baseball and the Cold War* (1997), in Thomas DePietro (a cura di), *Conversations with Don DeLillo*, University Press of Mississippi, Jackson 2005, pp. 145-151.

Firestone, David, *Reticent Novelist Talks Baseball, Not Books* (1998), in Thomas DePietro (a cura di), *Conversations with Don DeLillo*, University Press of Mississippi, Jackson 2005, pp. 152-154.

Goldstein, William, *PW Interviews: Don DeLillo* (1988), in *Conversations with Don DeLillo*, University Press of Mississippi, Jackson 2005, pp. 47-51.

Harris, Robert, *A Talk with Don DeLillo* (1982), in Thomas DePietro (a cura di), *Conversations with Don DeLillo*, University Press of Mississippi, Jackson 2005, pp. 16-19.

Howard, Gerald, *The American Strangeness: An Interview with Don DeLillo* (1997), in Thomas DePietro (a cura di), *Conversations with Don DeLillo*, University Press of Mississippi, Jackson 2005, pp. 119-130.

McCaffery, Larry, *An Expanded Interview with David Foster Wallace* (1993), in Stephen J. Burn (a cura di), *Conversations with David Foster Wallace*, University Press of Mississippi, Jackson 2012, pp. 21-52.

McGrath, Charles, *Zuckerman's Alter Brain*, in «The New York Times Book Review», 7 maggio 2000, pp. 8-10.

Milbauer, Asher Z. - Watson, Donald G., *An Interview with Philip Roth* (1988), in George J. Searles (a cura di), *Conversations with Philip Roth*, University Press of Mississippi, Jackson and London 1992, pp. 242-253.

Miller, Laura, *The Salon Interview: David Foster Wallace* (1996), in Stephen J. Burn (a cura di), *Conversations with David Foster Wallace*, University Press of Mississippi, Jackson 2012, pp. 58-65.

Moss, Maria, “*Writing as a Deeper Form of Concentration*”: *An Interview with Don DeLillo* (1999), in Thomas DePietro (a cura di) *Conversations with Don DeLillo*, University Press of Mississippi, Jackson 2005, pp. 155-198.

Passaro, Vince, *Dangerous Don DeLillo* (1991), in Thomas DePietro, *Conversations with Don DeLillo*, University Press of Mississippi, Jackson 2005, pp. 75-85.

Paulson, Steve, *To the Best of Our Knowledge: Interview with David Foster Wallace* (2004), in Stephen J. Burn (a cura di), *Conversations with David Foster Wallace*, University Press of Mississippi, Jackson 2012, pp. 127-135.

Remnick, David, *Exile on Main Street: Don DeLillo's Undisclosed Underworld* (1997), in Thomas DePietro (a cura di), *Conversations with Don DeLillo*, University Press of Mississippi, Jackson 2005, pp. 131-144.

Roth, Philip, *Reading Myself and the Others* (1975), Vintage, London 2016.

-, *Why Write? Collected Nonfiction 1960-2013* (2017); trad. it. *Perché scrivere? Saggi, conversazioni e altri scritti 1960-2013*, Einaudi, Torino 2018.

Searles, George J. (a cura di), *Conversations with Philip Roth*, University Press of Mississippi, Jackson and London 1992.

Shechner, Mark, *Behind the Watchful Eyes of Author David Foster Wallace* (2000), in Stephen J. Burn (a cura di), *Conversations with David Foster Wallace*, University Press of Mississippi, Jackson 2012, pp. 104-109.

Wallace, David Foster, *E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction* (1993); trad. it. *E Unibus Pluram: gli scrittori italiani e la televisione*, in Id., *Tennis, tv, trigonometria, tornado (e altre cose divertenti che non farò mai più)*, a cura di Christian Raimo e Martina Testa, minimum fax, Roma 1999, pp. 29-104.

-, *Consider the Lobster. And Other Essays* (2005), Little, Brown and Company, New York - Boston 2006.

-, *This is water* (2009); trad. it. *Questa è l'acqua*, in Id., *Questa è l'acqua*, a cura di Luca Briasco, Einaudi, Torino 2017, pp. 140-152.

2. Testi critici su DeLillo, Roth e Wallace

Aaron, Daniel, *How to Read Don DeLillo*, in Frank Lentricchia (a cura di), *Introducing Don DeLillo*, Duke University Press, Durham and London 1991, pp. 67-81.

Bartlett, Christopher, "An Exercise in Telemachry": David Foster Wallace's Infinite Jest and Intergenerational Conversation, in «Critique: Studies in Contemporary Fiction», vol. 57, n. 4, 2016, pp. 374-389.

Bertoni, Federico, *Incanto e disincanto del mondo. Romance e critica della cultura in Don DeLillo*, in «Contemporanea», n. 11, 2013, pp. 119-132.

Boswell, Marshall, *Understanding David Foster Wallace*, University of South Carolina Press, Columbia 2009.

Brauner, David, *Philip Roth*, Manchester University Press, Manchester and New York 2007.

Bresnan, Mark, *The Work of Play in David Foster Wallace's Infinite Jest*, in «Critique: Studies in Contemporary Fiction», 2008, vol. 50, n.1, pp. 51-68.

Burn, Stephen J., *David Foster Wallace's Infinite Jest. A Reader's Guide*, Continuum, New York – London 2003.

Carati, Simone, *Storie di rifiuti, rifiuti nelle storie: due prospettive sullo scarto*, in «Altre Modernità», 01/2020, pp. 116-129.

-, *Una quest senza Graal. Costanti del romanzesco in Libra e Limonov*, in Aa. Vv., *Le costanti e le varianti. Letteratura e lunga durata*, vol. II, a cura di Guido Mazzoni, Pierluigi Pellini, Simona Micali, Niccolò Scaffai e Matteo Tasca, Del Vecchio, Roma 2021, pp. 33-52.

Carlisle, Greg, *Elegant Complexity: A Study of David Foster Wallace's Infinite Jest*, SSMG Press, 2007.

Cioffi, Frank, “*An Anguish Become Thing*”: *Narrative as Performance in David Foster Wallace's Infinite Jest*, in «Narrative», vol. 8, n. 2, maggio 2000, pp. 161-181.

Cohen, Samuel - Konstantinou, Lee (a cura di), *The Legacy of David Foster Wallace*, University of Iowa Press, Iowa City 2012.

Comparini, Alberto, «*La morte è un'abitudine difficile da spezzare*». *Forme della temporalità umane e post-umane in «Zero K» (2016) di Don DeLillo*, in «Nuova Corrente», vol. CLXIII, n. 1, gennaio-giugno 2009, pp. 93-107.

Cowart, David, *Don DeLillo. The Physics of Language*, University of Georgia Press, Athens 2002.

Duvall, John N., *Introduction. The power of history and the persistence of mystery*, in Id. (a cura di), *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, Cambridge University Press, Cambridge 2008, pp. 1-10.

Ercolino, Stefano, "*End of the End of the Line*": *The Broken Temporality of David Foster Wallace's Infinite Jest*, in Cindy Weinstein (a cura di), *A Question of Time. American Literature from Colonial Encounter to Contemporary Fiction*, Cambridge University Press, Cambridge 2018, pp. 293-311.

Fitzpatrick, Kathleen, *The Unmaking of History: Baseball, Cold War and Underworld*, in Joseph Dewey, Steven G. Kellman, Irving Malin (a cura di), *UnderWords. Perspectives on DeLillo's Underworld*, Associated University Press, London 2002, pp. 144-160.

Goble, Mark, *DeLillo, Slowing Down*, in Cindy Weinstein (a cura di), *A Question of Time. American Literature from Colonial Encounter to Contemporary Fiction*, Cambridge University Press, Cambridge 2018, pp. 184-205.

Gooblar, David, *The Major Phases of Philip Roth*, continuum, New York 2011.

Harris, Charles B., *The Anxiety of Influence: The John Barth/David Foster Wallace Connection*, in «Critique: Studies in Contemporary Fiction», vol. 55, n. 2, gennaio 2014, pp. 103-126.

Hayes, Patrick, *Philip Roth: Fiction and Power*, Oxford University Press, Oxford 2014.

Hering, David (a cura di), *Consider David Foster Wallace*, Sideshow Media Group Press, Los Angeles-Austin 2010.

-, *David Foster Wallace: Fiction and Form*, Bloomsbury Academic, New York 2016.

Holl, Rainer, *The Narrative Game. The Reading of David Foster Wallace's Infinite Jest as Play*, Anchor Academic Publishing, Hamburg 2013.

Houser, Heather, *Managing Information and Materiality in Infinite Jest and Running the Numbers*, in «American Literary History», vol. 26, n. 4, inverno 2014, pp. 742-764.

Kavadlo, Jesse, *Recycling Authority: Don DeLillo's Waste Management*, in «Critique: Studies in Contemporary Fiction», vol. 42, n. 4, 2001, pp. 384-401.

Kelly, Adam, *David Foster Wallace and the New Sincerity in American Fiction*, in David Hering (a cura di), *Consider David Foster Wallace*, Sideshow Media Group Press, Los Angeles-Austin 2010, pp. 131-146.

Knight, Peter, "Everything is Connected": Underworld's Secret History of Paranoia, in «Modern Fiction Studies», vol. 45, n. 3, autunno 1999, pp. 811-836.

Konstantinou, Lee, *No Bull: David Foster Wallace and Postironic Belief*, in Samuel Cohen, Lee Konstantinou (a cura di), *The Legacy of David Foster Wallace*, University of Iowa Press, Iowa City 2012, pp. 83-112.

LeClair, Tom, *In the Loop. Don DeLillo and the Systems Novel*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago 1987.

Lentricchia, Frank (a cura di), *Introducing Don DeLillo*, Duke University Press, Durham and London 1991.

-, *The American Writer as Bad Citizen*, in Id. (a cura di), *Introducing Don DeLillo*, Duke University Press, Durham and London 1991, pp. 1-6.

Letzler, David, *Encyclopedic Novels and the Craft of Fiction: Infinite Jest's Endnotes*, in «Studies in the Novel», vol. 44, n. 3, 2012, pp. 304-324.

Masiero, Pia, *Philip Roth and the Zuckerman Books: The Making of a Storyworld*, Cambria Press, Amherst - New York 2011.

Max, Daniel T., *Every Love Story is a Ghost Story. A Life of David Foster Wallace* (2012); trad. it. *Ogni storia d'amore è una storia di fantasmi. Vita di David Foster Wallace*, Einaudi, Torino 2013.

Nel, Philip, "A Small Incisive Shock": *Modern Forms, Postmodern Politics and the Role of the Avant-Garde in Underworld*, in «Modern Fiction Studies», vol. 45, n. 3, autunno 1999, pp. 724-752.

-, *DeLillo and modernism*, in John N. Duvall (a cura di), *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 2008, pp. 13-27.

Osteen, Mark, *American Magic and Dread. Don DeLillo's Dialogue with Culture*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2001.

Posnock, Ross, *Philip Roth's Rude Truth: The Art of Immaturity*, Princeton University Press, Princeton 2006.

Severs, Jeffrey, *David Foster Wallace's Balancing Books: Fictions of Value*, Columbia University Press, New York 2017.

Trainini, Marco, *Don DeLillo*, Castelvechio, Roma 2016.

3. Testi critici e teorici di carattere generale

Allen, Thomas M. (a cura di), *Time and Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 2018.

Alvi, Geminello, *Il secolo americano*, Adelphi, Milano 1996.

Aristotele, *Dell'arte poetica*, a cura di Carlo Gallavotti, Mondadori, Milano 1974.

Ascari, Maurizio, *Literature of the Global Age. A Critical Study of Transcultural Narratives*, McFarland, Jefferson and London 2011.

-, *The Dangers of Distant Reading: Reassessing Moretti's Approach to Literary Genres*, in «Genres», vol. 47, n. 1, primavera 2014, pp. 1-20.

Auerbach, Eric, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (1946); trad. it. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, 2 voll., Einaudi, Torino 2000.

Bachner, Sally, *The Prestige of Violence: American Fiction, 1962 – 2007*, University of Georgia Press, Athens 2011.

Bachtin, Michail, *Voprosy literatury i estetiki* (1975); trad. it. *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 2001.

Bacigalupo, Massimo, *America: una cultura etica?*, in «Atti dell'accademia ligure di scienze e lettere», vol. 6, n. 6, 2003, pp. 297-323.

Bal, Mieke, *Descrizioni, costruzione di mondi e tempo della narrazione*, trad. it. di Mario Marchetti, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo, II. Le forme*, Einaudi, Torino 2002, pp. 189-224.

Barthes, Roland, *Le degré zero de l'écriture* (1953); trad. it. *Il grado zero della scrittura*, Einaudi, Torino 1982.

-, *Écrivains et écrivants* (1960), in Id., *Essais critiques* (1964); trad. it. *Scrittori e scriventi*, in Id., *Saggi critici*, Einaudi, Torino 2002, pp. 139-147.

-, *Introduction à l'analyse structurale des récits* (1961); trad. it. *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, in AA.VV., *L'analisi del racconto*, Bompiani, Milano 1969, pp. 5-46.

-, *Critique et vérité* (1966); trad. it. *Critica e verità*, Einaudi, Torino 2002.

-, *S/Z* (1970); trad. it. *S/Z. Una lettura di «Sarrasine» di Balzac*, Einaudi, Torino 1973.

-, *Le plaisir du texte* (1973); trad. it. *Il piacere del testo*, Einaudi, Torino 1975.

-, *Leçon. Leçon inaugurale de la chaire de Sémiologie littéraire du Collège de France prononcée le 7 janvier 1977* (1978); trad. it. *Lezione*, in Id., *Sade, Fourier, Loyola*, Einaudi, Torino 2001, pp. 173-195.

Battistini, Andrea, *Premessa: esistono confini per il romanzo?* In Alberto Casadei (a cura di), *Spazi e confini del romanzo*, Pendragon, Bologna 2002, pp. 7-20.

Baudrillard, Jean, *Simulacres et simulations*, Éditions Galilée, Paris 1981.

Bauman, Zygmunt, *Liquid Modernity* (2000); trad. it. *Modernità liquida*, Laterza, Roma-Bari 2011.

Beecroft, Alexander, *World Literature Without a Hypen. Towards a Typology of Literary Systems*, in «New Left Review», n. 54, novembre - dicembre 2008, pp. 87-100.

Benjamin, Walter, *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nilolai Lesskows* (1936); trad. it. *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, Einaudi, Torino 2011.

-, *Das Passagenwerk* (1982); trad. it. *I «passages» di Parigi*, in Id., *Opere complete*, vol. IX, a cura di Rolf Tiedemann, Einaudi, Torino 2000.

Benvenuti, Giuliana, *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Carocci, Roma 2012.

Benvenuti, Giuliana - Ceserani, Remo, *La letteratura nell'età globale*, il Mulino, Bologna 2012.

Bergson, Henri, *Les deux sources de la moral e de la religion* (1932), Puf, Paris 2008.

Bernini, Marco - Caracciolo, Marco, *Letteratura e scienze cognitive*, Carocci, Roma 2013.

Bertoni, Federico, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino 2007.

-, *Impossibile chiusura. Il romanzo moltiplicato*, in «SIGMA», n. 1, 2017, pp. 13-35.

-, *Letteratura. Teorie, metodi, strumenti*, Carocci, Roma 2018.

Blanchot, Maurice, *L'Entretien infini* (1969); trad. it. *La conversazione infinita. Scritti sull'«insensato gioco di scrivere»*, Einaudi, Torino 2015.

Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence* (1973); trad. it. *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*, Feltrinelli, Milano 1983.

-, *The Wester Canon. The Books of the Ages* (1994); trad. it. *Il canone occidentale*, Bompiani, Milano 2000.

Bodei, Remo, *Piramidi di tempo. Storie e teorie del déjà vu*, il Mulino, Bologna 2006.

Booth, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction* (1961); trad. it. *Retorica della narrativa*, La Nuova Italia, Firenze 1996.

Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art* (1992); trad. it. *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, il Saggiatore, Milano 2005.

Bourneuf, Roland - Ouellet, Réal, *L'univers du roman* (1972); trad. it. *L'universo del romanzo*, Einaudi, Torino 2000.

Boyd, Brian, *On the Origin of Stories. Evolution, Cognition, and Fiction*, Harvard University Press, Cambridge-London 2009.

Brauner, David, *Contemporary American Fiction*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2010.

Brioschi, Franco - Di Girolamo, Costanzo, *Elementi di teoria letteraria*, Principato, Milano 1984.

Brooks, Peter, *Reading for the Plot* (1984); trad. it. *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Einaudi, Torino 2004.

-, *Stories Abounding*, in «The Chronicle of Higher Education», vol. 47, n. 28, 2001, pp. 1-4.

Bruner, Jerome, *Actual Minds, Possible Worlds* (1986); trad. it. *La mente a più dimensioni*, Laterza, Roma-Bari 1998.

-, *The Narrative Construction of Reality*, in «Critical Inquiry», vol. 18, n. 1, autunno 1991, pp. 1-21.

-, *The Culture of Education* (1996); trad. it. *La cultura dell'educazione. Nuovi orizzonti per la scuola*, Feltrinelli, Milano 1998.

-, *Life as Narrative*, in «Social Research», vol. 71, n. 3, autunno 2004, pp. 691-710.

Bruni, Frank, *The Grunge American Novel*, in «New York Times Magazine», 24 marzo 1996, pp. 38-41.

Buell, Lawrence, *The Dream of the Great American Novel*, Harvard University Press, Cambridge - London 2014.

Byers, Thomas, "The Revenant." *Postmodern Literature Revisited*, in «Revista de Letras», vol. 51, n. 2, 2011, pp. 9-27.

Calabrese, Stefano, *www.letteratura.it. Il romanzo dopo il postmoderno*, Einaudi, Torino 2005.

- (a cura di), *Neuronarratologia. Il futuro dell'analisi del racconto*, Archetipolibri, Bologna 2009.

-, (a cura di), *Narrare al tempo della globalizzazione*, Carocci, Roma 2016.

-, *Storie di vita. Come gli individui si raccontano nel mondo*, Mimesis, Milano-Udine 2018.

Calvino, Italo, *Il midollo del leone* (1955), in Id., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società* (1980), Mondadori, Milano 2011, pp. 5-23.

-, *Nota 1960*, in Id., *I nostri antenati*, Mondadori, Milano 1991 pp. 413-422.

-, *Il mondo è un carciofo (per Carlo Emilio Gadda)* (1963), in Id., *Saggi 1945-1985* (1995), a cura di Mario Barenghi., vol. I., pp. 1067-1070.

-, *Cibernetica e fantasmi. (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)* (1967), in Id., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società* (1980), Mondadori, Milano 2011, pp. 201-221.

-, *Perché leggere i classici* (1981), in Id., *Saggi 1945-1985* (1995), a cura di Mario Barenghi, Mondadori, Milano 2007, vol. II., pp. 1816-1824.

-, *Mondo scritto e mondo non scritto* (1985), in Id., *Saggi 1945-1985* (1995), a cura di Mario Barenghi, Mondadori, Milano 2007, vol. II., pp. 1865-1875.

-, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio* (1988), Mondadori, Milano 2015.

Carroll, Noël, *On the Narrative Connection*, in Id., *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*, Cambridge University Press, Cambridge 2001, pp. 118-132.

Carver, Raymond, *On Writing* (1984); trad. it. *Il mestiere di scrivere*, a cura di William L. Stull e Riccardo Duranti, Einaudi, Torino 1997.

Casadei, Alberto, *Biologia della letteratura. Corpo, stile, storia*, il Saggiatore, Milano 2018.

- (a cura di), *Spazi e confini del romanzo*, Pendragon, Bologna 2002.

Casanova, Pascale, *La République mondiale des Lettres*, Seuil, Paris 1999.

Cassirer, Ernst, *An Essay on Man – An Introduction to a Philosophy of Human Culture* (1944); trad. it. *Saggio sull'uomo*, in Id., *Saggio sull'uomo e lo strutturalismo nella linguistica moderna*, Armando, Roma 1968.

Ceserani, Remo, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 1997.

-, *Guida allo studio della letteratura*, Laterza, Roma-Bari 1999.

-, *Romanzi di Neandertal*, in Alberto Casadei (a cura di), *Spazi e confini del romanzo. Narrative tra Novecento e Duemila*, Pendragon, Bologna 2002, pp. 95-112.

-, *Convergenze. Gli strumenti letterari e le altre discipline*, Mondadori, Milano 2010.

Charles, Michel, *Introduction à l'étude des textes* (1995); trad. it. *Introduzione allo studio dei testi*, La Nuova Italia, Firenze 2000.

Chatman, Seymour, *Story and Discourse* (1978); trad. it. *Storia e discorso*, il Saggiatore, Milano 2003.

Chiurato, Andrea, *La metropoli ai margini. Alterità, diversità ed esclusione tra Otto e Novecento*, Mimesis, Milano-Udine 2016.

Clark, Robert C., *American Literary Minimalism*, The University of Alabama Press, Tuscaloosa 2015.

Cohen, Samuel, *After the End of History. American Fiction in the 1990s*, University of Iowa Press, Iowa City 2009.

Cometa, Michele, *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Raffaello Cortina, Milano 2017.

Culler, Jonathan, *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature* (1975), Routledge, London and New York 2002.

Dalmas, Davide, *Postmoderno, nuova epica, ritorno alla realtà. Questioni e problemi del romanzo italiano contemporaneo*, in «CoSMo», n. 1, 2012, pp. 121-127.

Damrosch, David, *What is World Literature?*, Princeton University Press, Princeton and Oxford 2003.

Dannenberg, Hilary P., *Coincidence and Counterfactuality. Plotting Time and Space in Narrative Fiction*, University of Nebraska Press, Lincoln and London 2008.

Debenedetti, Giacomo, *Il romanzo del Novecento* (1971), Garzanti, Milano 1987.

De Blasio, Antonella, *Gli autori*, in Stefano Calabrese (a cura di), *Narrare al tempo della globalizzazione*, Carocci, Roma 2016, pp. 15-44.

Demetrio, Duccio, *Raccontarsi. L'autobiografia come cura di sé*, Raffaello Cortina, Milano 1996.

Denning, Stephen, *The Leader's Guide to Storytelling. Mastering the Art and Discipline of Business Narrative*, Jossey-Bass, San Francisco 2005.

De Santis, Raffaella, *Save the Story. I classici di sempre riscritti dai grandi scrittori di oggi*, in «la Repubblica», 30 novembre 2012, p. 45.

Donnarumma, Raffaele, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, il Mulino, Bologna 2014.

Ercolino, Stefano, *Il romanzo massimalista. Da L'arcobaleno della gravità di Thomas Pynchon a 2666 di Roberto Bolaño*, Bompiani, Milano 2015.

Ferraris, Maurizio, *Estetica razionale*, Raffaello Cortina, Milano 1997.

-, *L'ermeneutica*, Laterza, Roma-Bari 1998.

-, *Manifesto del nuovo realismo*, Laterza, Roma-Bari 2012.

Fisher, Mark, *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* (2009); trad. it. *Realismo capitalista*, Nero, Roma 2017.

Fluck, Winfried, *Emotional Structures in American Fiction*, in Marietta Messmer, Josef Raab (a cura di), *American Vistas and Beyond: A Festschrift for Roland Hagenbüchle*, Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier 2002, pp. 65-93.

Forster, Edward M., *Aspects of the Novel* (1927); trad. it. *Aspetti del romanzo*, Garzanti, Milano 1991.

Foster, Hal, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, MIT Press, Cambridge 1996.

Franzen, Jonathan, *How to Be Alone: Essays*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2002.

Freedman, Jonathan L. (a cura di), *The Cambridge Companion to Henry James*, Cambridge University Press, Cambridge 1998.

Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism. Four Essays* (1957); trad. it. *Anatomia della critica. Quattro saggi. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, Einaudi, Torino 1969.

Fujii, Hikaru (a cura di), *Outside, America. The Temporal Turn in Contemporary American Fiction*, Bloomsbury, New York-London 2013.

Fusillo, Massimo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio* (1998), Mucchi Editore, Modena 2012.

-, *Fra epica e romanzo*, in Franco Moretti (a cura di), *Il romanzo, II. Le forme*, Einaudi, Torino 2002, pp. 5-34.

-, *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, il Mulino, Bologna 2012.

Gallagher, Shaun - Zahavi, Dan, *The Phenomenological Mind* (2008); tra. it. *La mente fenomenologica. Filosofia della mente e scienze cognitive*, Raffaello Cortina, Milano 2009.

Geertz, Clifford, *Learning with Bruner*, in «The New York Review of Books», XLIV, 10 aprile 1997, pp. 22-24.

Genette, Gérard, *Figures II* (1969); trad. it. *Figure II. La parola letteraria*, Einaudi, Torino 1972.

-, *Figures III* (1972); trad. it. *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1986.

Giglioli, Daniele, *Tema*, La Nuova Italia, Firenze 2001.

-, *Il rovescio del tempo. Considerazioni sulla temporalità narrativa a partire da Time's Arrow di Martin Amis*, in «Arcipelago», vol. I, n. 1, primavera 2002, pp. 163-178.

-, *All'ordine del giorno è il terrore. I cattivi pensieri della democrazia* (2007), il Saggiatore, Milano 2018.

-, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Quodlibet, Macerata 2011.

-, *Risentimenti antipostmoderni*, in «CoSMo», n. 9, autunno 2016, pp. 203-218.

Ginzburg, Carlo, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Einaudi, Torino 1976.

Giovannetti, Paolo, *La teoria della letteratura al tempo dello storytelling*, in Laura Neri, Stefania Sini (a cura di), *Il testo e l'opera. Studi in ricordo di Franco Brioschi*, Ledizioni, Milano 2015, pp. 249-267.

Girard, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961); trad. it. *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Bompiani, Milano 1981.

Gottschall, Jonathan, *The Storytelling Animal. How Stories Make Us Human* (2012); trad. it. *L'istinto di narrare. Come le storie ci hanno reso umani*, Bollati Boringhieri, Torino 2014.

Gould, Stephen Jay, *So Near and Yet so Far*, in «The New York Times Review of Books», XLVI, 17 ottobre 1994, p. 24.

Green, Jeremy, *Late Postmodernism. American Fiction at the Millennium*, Palgrave Macmillan, New York 2005.

Grønstad, Asbjørn, *One-Dimensional Men: Fincher's Fight Club and the End of Masculinity*, in Id., *Transfigurations. Violence, Death and Masculinity in American Cinema*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2008, pp. 172-185.

Hale, Dorothy J., *Aesthetics and the New Ethics: Theorizing the Novel in the Twenty-First Century*, in «PMLA», vol. 124, n. 3, maggio 2009, pp. 896-905.

Hamon, Philippe, *Qu'est-ce qu'une description?* (1972); trad. it *Cos'è una descrizione*, in Id., *Semiologia lessico leggibilità del testo narrativo*, Pratiche, Parma 1977, pp. 465-485.

Han, Byung-Chul, *Müdigkeitsgesellschaft* (2010); trad. it. *La società della stanchezza*, Nottetempo, Roma 2013.

Harvey, David, *The Condition of Postmodernity* (1990); trad. it. *La crisi della modernità*, il Saggiatore, Milano 2010.

Hassan, Ihab, *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*, The University of Wisconsin Press, Madison 1982.

-, *The Culture of Postmodernism*, in «Theory, Culture and Society», vol. 2, n. 3, 1985, pp. 119-131.

Herman, David, *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative* (2002), University of Nebraska Press, Lincoln 2004.

-, *Storytelling and the Sciences of Mind*, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge 2013.

Herman, David, Manfred, Jahn, Ryan, Marie-Laure (a cura di), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Routledge, London 2005.

Hitchens, Christopher, *On the Imagination of Conspiracy*, in Id., *For the Sake of Argument: Essays and Minority Reports*, Verso, Londra 1993, pp. 12-24.

Hoberek, Andrew, *Introduction: After Postmodernism*, in «Twentieth Century Literature», vol. 53, n. 3, autunno 2007, pp. 233-247.

Hobsbawm. Eric J., *The Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914-1991* (1994); trad. it. *Il secolo breve. 1914-1991: l'era dei grandi cataclismi*, Rizzoli, Milano 2014.

Huet, Pierre-Daniel, *Traité de l'origine des romans* (1670); trad. it. *Trattato sull'origine dei romanzi*, Einaudi, Torino 1977.

Huizinga, Johan, *Homo Ludens* (1938); trad. it. *Homo Ludens*, Einaudi, Torino 1982.

Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Routledge, New York and London 1988.

Hyvärinen, Matti, Hydén, Lars-Christer, Saarenheimo, Marja, Tamboukou, Maria (a cura di), *Beyond Narrative Coherence*, John Benjamins Publishing, Amsterdam - Philadelphia 2010.

Iser, Wolfgang, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1978.

Iuli, Cristina, “*Esomodernismo*”: *il romanzo contemporaneo*, in Cristina Iuli, Paola Loreta (a cura di), *La letteratura degli Stati Uniti. Dal rinascimento americano ai nostri giorni*, Carocci, Roma 2017, pp. 347-374.

Jameson, Fredric, *Postmodernism. Or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (1991); trad. it. *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi 2007.

Kadir, Djelal, *La cospirazione della cultura e la cultura della cospirazione*, in Simona Micali (a cura di), *Cospirazioni, Trame. Quaderni di Synapsis II*, Le Monnier, Firenze 2002, pp. 21-32.

- Kafalenos, Emma, *Narrative Causalities*, Ohio State University Press, Columbus 2006.
- Karl, Frederick R., *American Fictions: 1980 – 2000. Whose America Is It Anyway?*, Xlibris, Bloomington 2001.
- Kermode, Frank, -, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction* (1967); trad. it. *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Rizzoli, Milano 1972.
- , *Secrets and Narrative Sequence*, in Thomas W.J. Mitchell (a cura di), *On Narrative*, The University of Chicago Press, Chicago – London 1981, pp. 79-97.
- Kern, Stephen, *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Harvard University Press, Cambridge 1983.
- Korzybski, Alfred, *Science and Sanity. An Introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics*, Institute of General Semantics, New York 1993.
- Kreiwirth, Martin, *Merely Telling Stories? Narrative and Knowledge in the Human Sciences*, in «Poetics Today», vol. 21, n. 2, estate 2020, pp. 239-318.
- Kundera, Milan, *L'art du roman. Essai* (1986); trad. it. *L'arte del romanzo: saggio*, Adelphi, Milano 1988.
- Lamarque, Peter, *On Not Expecting Too Much from Narrative*, in «Mind and Languages», vol. 19, n. 4, settembre 2004, pp. 393-408.
- Lamberti, Elena, *Marshall McLuhan's Mosaic. Probing the Literary Origins of Media Studies*, University of Toronto Press, Toronto 2012.
- , *Controambientali letterari. Classici newyorkesi dell'era elettrica*, Clueb, Bologna 2018.
- Lavagetto, Mario, *Freud, la letteratura e altro*, Einaudi, Torino 1985.
- , *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura* (1992), Einaudi, Torino 2002.
- , (a cura di), *Il testo letterario: istruzioni per l'uso* (1996), Laterza, Roma-Bari 2004.
- , *Svevo e la crisi del romanzo europeo*, in Alberto Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, Einaudi, Torino 2000, pp. 245-267.

-, *Lavorare con piccoli indizi*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

-, *Eutanasia della critica*, Einaudi, Torino 2005.

Lavocat, Françoise, *Fait et Fiction. Pour une frontière*, Seuil, Paris 2016.

Letzler, David, *The Craft of Fiction. Mega-Novels and the Art of Paying Attention*, University of Nebraska Press, Lincoln and London 2017.

Levi, Primo, *Conversazioni e interviste 1963-1987*, a cura di Marco Belpoliti, Einaudi, Torino 1997.

Lipovetsky, Gilles - Charles, Sébastien, *Les Temps hypermodernes*, Grasset, Paris 2004.

London, Jack, *Pronto soccorso per scrittori esordienti*, a cura di Monica Crassi, minimum fax, Roma 2016.

Lotman, Jurij, *Struktura hudožestvennogo teksta* (1970); trad. it. *La struttura del testo poetico*, Mursia, Milano 1972.

-, [trad. it.] *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di Simonetta Salvestroni, Marsilio, Venezia 1985.

Luckács, György, *Die Theorie des Romans* (1916); trad. it. *Teoria del romanzo*, Newton Compton, Roma 1972.

-, *Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker* (1947); trad. it. *Il marxismo e la critica letteraria*, Einaudi, Torino 1953.

Luperini, Romano, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Laterza, Roma 2007.

Lyotard, Jean-François, *La condition postmoderne* (1979); trad. it. *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano 2014.

MacCannel, Daniel, *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*, Schocken, New York 1989.

- Manganelli, Giorgio, *Pinocchio: un libro parallelo*, Einaudi, Torino 1982.
- Mazzoni, Guido, *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna 2011.
-, *I destini generali*, Laterza, Roma-Bari 2015.
- McAdams, Daniel P., *The Redemptive Self: Stories Americans Live By*, Oxford University Press, Oxford 2006.
- McGurl, Mark, *The Program Era. Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing*, Harvard University Press, Cambridge 2009.
- Meneghelli, Donata, *Storie proprio così. Il racconto nell'era della narratività totale*, Morellini, Milano 2013.
- Meneghello, Luigi, Nota a *I piccoli maestri* (1990), in Id., *Opere scelte*, a cura di Francesca Caputo, Mondadori, Milano 2006, pp. 614-618.
-, *L'esperienza e la scrittura* (1984), in Id., *Jura. Ricerche sulla natura delle forme scritte*, Garzanti, Milano 1987, pp. 63-73.
-, *Quanto sale?* (1986), in Id., *Jura. Ricerche sulla natura delle forme scritte*, Garzanti, Milano 1987, pp. 127-155.
- Menzio, Pino, *Realismo letterario e realismo filosofico. Per il chiarimento di un equivoco*, in «Enthymema», n. XIV, 2016, pp. 26-50.
- Meyer Spacks, Patricia, *On Rereading*, Harvard University Press, Cambridge 2011.
- Mink, Louis O., *Interpretation and Narrative Understanding*, in «The Journal of Philosophy», vol. 69, n. 20, 9 novembre 1972, pp. 735-737.
-, *Narrative Form as a Cognitive Instrument*, in Robert H. Canary, Henry Kozicki (a cura di), *The Writing of History. Literary Form and Historical Understanding*, University of Wisconsin Press, Madison 1978.

Mitchell, Thomas W.J. (a cura di), *On Narrative*, The University of Chicago Press, Chicago – London 1981

Moretti, Franco, *La letteratura europea*, Einaudi, Torino 1993.

-, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Einaudi, Torino 1994.

-, *La letteratura vista da lontano*, Einaudi, Torino 2005.

-, *Distant Reading*, Verso, London-New York 2013.

-, *Un paese lontano: cinque lezioni sulla cultura americana*, Einaudi, Torino 2019.

Morley, Catherine, *The Quest for Epic in Contemporary American Fiction*, Routledge, New York 2009.

Nabokov, Vladimir, *Strong Opinions* (1973); trad. it. *Intransigenze*, Adelphi, Milano 1994.

-, *Lectures on Literature* (1980); trad. it. *Lezioni di letteratura*, Garzanti, Milano 1992.

Nussbaum, Martha C., *Not for Profit. Why Democracy Needs the Humanities* (2010); trad. it. *Non per profitto. Perché le democrazie hanno bisogno della cultura umanistica*, il Mulino, Bologna 2011.

Ordine, Nuccio, *L'utilità dell'inutile: manifesto*, Bompiani, Milano 2013.

Pavel, Thomas, *Fictional Worlds* (1986); trad. it. *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, Einaudi, Torino 1992.

Pennacchio, Filippo, *Il romanzo global. Uno studio narratologico*, Biblion edizioni, Milano 2018.

Perosa, Sergio (a cura di), *Teorie inglesi del romanzo 1700-1900: da Fielding a Dickens, da Stevenson a Conrad, una grande tradizione narrativa nell'interpretazione dei suoi protagonisti*, Bompiani, Milano 1983.

- (a cura di), *Teorie americane del romanzo 1800-1900: da Poe a Melville, da Cooper a James, un'antologia e uno studio critico dei grandi precursori del modernismo*, Bompiani, Milano 1986.

Petrosino, Silvano, *Le fiabe non raccontano favole. Credere nell'esperienza, il melangolo*, Genova 2013.

-, *Il magnifico segno. Comunicazione, esperienza, narrazione*, San Paolo, Milano 2015.

-, *Contro la cultura. La letteratura, per fortuna*, Vita e Pensiero, Milano 2017.

Polkinghorne, Donald E., *Narrative Knowing and the Human Sciences*, SUNY Press, New York 1998.

Pouillon, Jean, *Temps et roman*, Gallimard, Paris 1946.

Prendergast, Christopher (a cura di), *Debating World Literature*, Verso, London-New York 2004.

Propp, Vladimir J., *Morfologija skazki* (1928); trad. it. *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino 1966.

Raimondi, Ezio, *Il senso della letteratura*, il Mulino, Bologna 2008.

Richardson, Brian, (a cura di), *Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*, Ohio State University Press, Columbus 2002.

Ricoeur, Paul, *La métaphore vive* (1975); trad. it. *La metafora viva. Dalla retorica alla poetica: per un linguaggio della rivelazione*, Jaca Book, Milano 1981.

-, *Narrative Time*, in Thomas W.J. Mitchell (a cura di), *On Narrative*, The University of Chicago Press, Chicago – London 1981, pp. 165-186.

-, *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique* (1983); trad. it. *Tempo e racconto I*, Jaca Book, Milano 1986.

-, *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction* (1984); trad. it. *Tempo e racconto II. La configurazione nel racconto di finzione*, Jaca Book, Milano 1987.

-, *Temps et récit III. Le temps raconté* (1985); trad. it. *Tempo e racconto III. Il tempo raccontato*, Jaca Book, Milano 1988.

-, *Parcours de la reconnaissance* (2004); trad. it. *Percorsi del riconoscimento. Tre studi*, Raffaello Cortina, Milano 2005.

Robbe-Grillet, Alain, *Pour un nouveau roman*, Minuit, Paris 1961.

Rodari, Gianni, *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*, Einaudi, Torino 1973.

Ryan, Marie-Laure, *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 2001.

-, *Temporal Paradoxes in Narrative*, in «Style», vol. 43, n. 2, 2009, pp. 142-164.

Salmon, Christian, *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits* (2007); trad. it. *Storytelling. La fabbrica delle storie*, Fazi, Roma 2008.

-, *La cérémonie cannibale. De la performance politique* (2013); trad. it. *La politica nell'era dello storytelling*, Fazi, Roma 2014.

Sarraute, Nathalie, *L'Ère du soupçon*, Gallimard, Paris 1987.

Saussy, Haun (a cura di), *Comparative Literature in an Age of Globalization*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 2006.

Scarpino, Cinzia, *U.S. Waste. Rifiuti e sprechi d'America. Una storia dal basso*, il Saggiatore, Roma 2011.

Schaeffer, Jean-Marie, *Petite écologie des études littéraires. Pourquoi et comment étudier la littérature*, Thierry Marchaisse, Vincennes 2011.

Scholes, Robert, *Semiotics and Interpretation* (1982), trad. it. *Semiotica e interpretazione*, il Mulino, Bologna 1985.

Schultz, Robert T., *White Guys Who Prefer Not To: From Passive Resistance ("Bartleby") to Terrorist Acts (Fight Club)*, in «The Journal of Popular Culture», vol. 44, n. 3, 2011, pp. 583-605.

Segre, Cesare, *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?*, Einaudi, Torino 1993.

Simonetti, Gianluigi, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, il Mulino, Bologna 2018.

Shields, David, *Reality Hunger. A Manifesto*, Knopf, New York 2010.

Šklovskij, Viktor, *Iskusstvo kak priëm* (1929); trad. it. *L'arte come procedimento*, in Tzvetan Todorov (a cura di), *Théorie de la littérature* (1965); trad. it. *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Einaudi, Torino 1968, pp. 73-94.

-, *O teorija prozy* (1929); trad. it. *Teoria della prosa*, Einaudi, Torino 1976.

Snow, Charles P., *The Two Cultures and the Scientific Revolution*, Cambridge University Press, Cambridge 1959.

Spivak, Gayatri Chakravorty, *Death of a Discipline*, Columbia University Press, New York 2003.

Stevenson, Robert Louis, *On Style in Literature: Its Technical Elements* (1884); trad. it. *Alcuni elementi tecnici dello stile nella letteratura*, in Id., *Romanzi, racconti e saggi*, a cura di Attilio Brilli, Mondadori, Milano 2012, pp. 1879-1902.

-, *A Humble Remonstrance* (1887); trad. it. *Un'umile rimostranza*, in Guido Almansi (a cura di) *Robert Louis Stevenson. L'isola del romanzo*, Sellerio, Palermo 1987, pp. 41-54.

Strawson, Galen, *The Self*, in «Journal of Consciousness Studies», vol. 4, n. 5-6, 1997, pp. 405-428.

Svevo, Italo, «*Faccio meglio di restare nell'ombra*»: *il carteggio inedito con Ferrieri seguito dall'edizione critica della conferenza su Joyce*, a cura di Giovanni Palmieri, Lupetti, Milano 1995.

Tirinzani De Medici, Carlo, *Il vero e il convenzionale*, Utet, Torino 2002.

Todorov, Tzvetan (a cura di), *Théorie de la littérature* (1965); trad. it. *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Einaudi, Torino 1968.

-, *La littérature en péril* (2007); trad. it. *La letteratura in pericolo*, Garzanti, Milano 2008.

Tomaševskij, Boris, *Sjužetnoe postroenie* (1928); trad. it. *La costruzione dell'intreccio*, in Tzvetan Todorov (a cura di), *Théorie de la littérature* (1965); trad. it. *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Einaudi, Torino 1968, pp. 305-350.

Tozzi, Federigo, *Come leggo io* (1919); in Id., *Opere*, a cura di Marco Marchi, Mondadori, Milano 1993, pp. 1324-1327.

Turner, Mark, *The Literary Mind*, Oxford University Press, New York 1996.

Usener, Hermann, *Dreiheit. Ein Versuch mythologischer Zahlenlehre* (1903); trad. it. *Triade. Saggio di numerologia mitologica*, Guida, Napoli 1993.

Vice, Samantha, *Literature and the Narrative Self*, in «Philosophy», vol. 78, n. 303, gennaio 2003, pp. 93-108.

Vittorini, Fabio, *Fabula e intreccio*, La Nuova Italia, Firenze 1998.

-, *Narrativa USA 1984-2014. Romanzi, film, graphic novel, serie tv, videogame e altro*, Pàtron, Bologna 2015.

-, *Raccontare oggi. Metamodernismo tra narratologia, ermeneutica e intermedialità*, Pàtron, Bologna 2017.

Weinstein, Cindy (a cura di), *A Question of Time. American Literature from Colonial Encounter to Contemporary Fiction*, Cambridge University Press, Cambridge 2018.

White, Hayden, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (1973), The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1975.

-, *The Value of Narrativity in the Representation of Reality* (1987); trad. it. *Il valore della narrazione nella rappresentazione della realtà*, in Id., *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, a cura di Edoardo Tortarolo, Carocci, Roma 2006, pp. 37-60.

Wilson, Edward O., *On the Origins of Creativity* (2017); trad. it. *Le origini della creatività*, Raffaello Cortina, Milano 2018.

Woolf, Virginia, *Modern Fiction* (1919), in *The Common Reader* (1923); trad. it *La narrativa moderna*, in *Il lettore comune*, vol. I, il melangolo, Genova 1995, pp. 166-175.

Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo, ritorno al futuro*, Einaudi, Torino 2009.

Wu Ming 2, *Riprendiamoci le nostre storie*, in «La Stampa», 3 ottobre 2008, p. 24.

Žižek, Slavoj, *Welcome to the Desert of the Real! Five Essays on September 11 and Related Dates* (2002); trad. it. *Benvenuti nel deserto del reale. Cinque saggi sull'11 settembre e date simili*, Meltemi, Roma 2017.

4. Altri testi citati

Calvino, Italo, *Palomar* (1983), Mondadori, Milano 2010.

Cărtărescu, Mircea, *Orbitor. Aripa stângă* (1996); trad. it. di Bruno Mazzoni, *Abbacinate. L'ala sinistra*, postfazione di Vanni Santoni, Voland, Roma 2018.

-, *Orbitur. Corpul* (2002); trad. it. di Bruno Mazzoni, *Abbacinate. Il corpo*, Voland, Roma 2013.

Čechov, Anton, *Toska* (1886); trad. it. *Angoscia*, in Id., *Racconti e Novelle*, a cura di Giuseppe Zamboni, Sansoni, Firenze 1955, vol. I, pp. 458-464.

Gadda, Carlo Emilio, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957), Garzanti, Milano 1995.

Levi, Primo, *Se questo è un uomo* (1947), Einaudi, Torino 2005.

-, *Il sistema periodico*, Einaudi, Torino 1975.

London, Jack, *The Call of the Wild* (1903), Broadview Press, Peterborough 2010.

McCarthy, Tom, *Remainder* (2005), Alma Books, London 2016.

Meneghello, Luigi, *I piccoli maestri* (1964), in Id., *Opere scelte*, a cura di Francesca Caputo, Mondadori, Milano 2006, pp. 339-613.

Musil, Robert, *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930-33); trad. it. *L'uomo senza qualità*, Einaudi, Torino 1957.

Palahniuk, Chuck, *Fight Club* (1996), Vintage, London 2006.

Semprún, Jorge, *L'écriture ou la vie*, Gallimard, Paris 1994.

Whitehead, Colson, *The Nickel Boys*, Fleet, London 2019.

Sitografia

Baskin, Jon, *Death Is Not the End. David Foster Wallace: His legacy and his critics*, in «The Point», <https://thepointmag.com/criticism/death-is-not-the-end/> (ultimo accesso aprile 2020).

Casadei, Alberto, *Realtà o contemporaneità? Le prerogative per un buon romanzo e i compiti dei critici*, in «Nazione Indiana», 17 novembre 2008, <https://www.nazioneindiana.com/2008/11/17/realismi/> (ultimo accesso dicembre 2020).

Carati, Simone, «*Out there in the world*»: la violenza del reale nell'America di fine millennio, in R. Galvagno, M. Rizzarelli, M. Schilirò, A. Scuderi (a cura di), *Finzioni. Verità, bugie, mondi possibili*, «Between», vol. IX., n.18, 2019, <http://www.betweenjournal.it/>.

Ceserani, Remo, *La generazione Telemaco e la critica letteraria. Su due libri di Stefano Ercolino*, in «Le parole e le cose². Letteratura e realtà», <http://www.leparoleelecose.it/?p=15700> (ultimo accesso aprile 2020).

Cortellessa, Andrea, *Reale, troppo reale*, in «Nazione Indiana», 29 ottobre 2008, <https://www.nazioneindiana.com/2008/10/29/reale-troppo-reale/> (ultimo accesso dicembre 2020).

Gallerani, Stefano, *Scritture private*, in «Nazione Indiana», 21 marzo 2009, <https://www.nazioneindiana.com/2009/03/21/scritture-private/> (ultimo accesso dicembre 2020).

Giglioli, Daniele, *Oltre la critica*, in «Enciclopedia Treccani», XXI secolo (2009), <http://www.treccani.it/enciclopedia/oltre-la-critica>, (ultimo accesso febbraio 2020).

Gopnik, Adam, *Go Giants*, in «The New Yorker», vol. 90, n. 9, 21 aprile 2014, <https://www.newyorker.com/magazine/2014/04/21/go-giants> (ultimo accesso aprile 2020).

<http://temi.repubblica.it/iniziativa-save-the-story/> (ultimo accesso marzo 2020).

<https://www.ted.com/speakers> (ultimo accesso marzo 2020).

Ingelse, Andrea, *Il disgusto e l'ossessione. Un modo di esercitare la critica*, in «Nazione Indiana», 4 novembre 2008, <https://www.nazioneindiana.com/2008/11/04/il-disgusto-e-lossessione-un-modo-di-esercitare-la-critica/> (ultimo accesso dicembre 2020).

Jobs, Steve, *Stanford Commencement Address*, 12 giugno 2005, <https://news.stanford.edu/2005/06/14/jobs-061505/> (ultimo accesso marzo 2020).

Kimmage, Michael, *The 150-Year Hunt for the Great American Novel*, in «The New Republic», February 22, 2014, <https://newrepublic.com/article/116691/lawrence-buells-dream-great-american-novel-reviewed-mic> (ultimo accesso marzo 2020).

Konstantinou, Lee, *We had to get beyond irony: How David Foster Wallace, Dave Eggers and a new generation of believers changed fiction*, in «Salon», 27 marzo 2016, <https://www.salon.com/2016/03/27> (ultimo accesso aprile 2020).

Milani, Giulio, *Quale realtà? – Note in margine alla questione del realismo in letteratura*, in «Nazione Indiana», 10 novembre 2008, <https://www.nazioneindiana.com/2008/11/10/quale-realta-note-in-margine-alla-questione-del-realismo-in-letteratura/> (ultimo accesso dicembre 2020).

Santoni, Vanni, *La conoscenza non ha confini. Intervista a Mircea Cărtărescu*, in «Le parole e le cose². Letteratura e realtà», 15 gennaio 2016, <http://www.leparoleelecose.it/?p=21705> (ultimo accesso aprile 2020).

-, *Nuova strana Europa*, in «Prismo», 30 settembre 2016, <http://www.prismomag.com/nuova-strana-europa/> (ultimo accesso aprile 2020).

-, *Poca sperimentazione e troppa fretta. Così rischiamo di perderci qualche fuoriclasse*, in «Il Foglio», 5 luglio 2020, www.ilfoglio.it (ultimo accesso novembre 2020).

Sehgal, Parul, *In 'The Nickel Boys,' Colson Whitehead Continue to Make a Classic American Genre His Own*, in «The New York Times Book Review», 11 luglio 2019, <https://www.nytimes.com/2019/07/11/books/review-nickel-boys-colson-whitehead.html> (ultimo accesso dicembre 2020).

Strate, Lance, *Notes on Narrative as Medium and a Media Ecology Approach to the Study of Storytelling*, in «Between», vol. IV, n. 8, 2014, pp. 1-30, <http://www.betweenjournal.it/> (ultimo accesso dicembre 2020).

Strawson, Galen, *Narrabble: On the Use of the Notion of Narrative in Ethics & Psychology*, https://www.academia.edu/41285646/Narrabble_on_the_use_of_the_notion_of_narrative_in_ethics_and_psychology (ultimo accesso aprile 2021).

Williams, Richard, *'Everything Under the Bomb'*, in «Guardian», 10 gennaio 1998, <https://www.theguardian.com/books/1998/jan/10/fiction.dondelillo> (ultimo accesso dicembre 2020).

Filmografia

Fight Club, Dir. Fincher, David, colore, U.S.A., 1999.

American Pastoral, Dir. McGregor, Ewan, colore, U.S.A. 2016.