



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO**  
**Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici**

**Scuola di dottorato in Studi Letterari, Linguistici e Filologici**  
Curriculum Letterature Comparate e Studi Culturali

Ciclo XXIII

**Il vero e il convenzionale**

Rappresentazioni della realtà nel romanzo contemporaneo

**Relatore**

Chiar.mo prof. Massimo Rizzante

**Candidato**

Carlo Tirinanzi De Medici

**Coordinatore della Scuola**

Chiar.mo prof. Fulvio Ferrari

# Indice

## **Premessa**

### **Introduzione**

- Ieri e oggi 9
- Un dibattito 11
- Realismo, realtà, cultura e letteratura (1946-2006) 14
- «Scrivere qualcosa» 19
- Il reality e la verità 21
- Il vero, il falso, la storia 23
- «Tout est de convention» 27

### **La maschera, la trasparenza, i codici**

- Un caso unico, irripetibile, esemplare. 29
- Un lieto fine per Nathan 30
- Finzione, Nathan, verità. 32
- Solo Philip all'orizzonte 41
- La «funzione Zuckerman» 45
- Nathan racconta una storia 48
- Interpretazione, sogno, verità. 59
- Labirinti ermeneutici, previsioni errate 64
- Vero e falso 65

### **«Il dio della Veridicità» e altri rimedi per influenze letterarie.**

- Soglie 69
- Struttura 72
- There's a pact for that 81
- La direzione della spirale 84
- «Sacche» di simmetria 87
- Il sangue degli scrittori 91
- La cura 94
- Postmodernismo, tradizione, binari 105

### **La superficie delle cose**

- Attitudine alla veridicità 109
- Assenza di allegoria e «superficialità» del testo 115
- Autofiction 120
- Veridicità 124

### **La fisica del romanzo: dal caos delle forme alla forma del caos**

- La parte del narratore e la parte del lettore 135
- Tutte queste cose... 145
- Romanzo come convenzione 154
- Le cose, le parole, la vita 162
- Le rovine della Storia 170
- Caos e forma 173

### **Recuperare un passato**

- La novità viene da lontano 175
- Teniamoci sulle generali 176
- Un romanzo polarizzato 177
- Nonostante tutto, il romanzo 186
- La macchina riparata 191

## «Il passato non è mai finito»

Ottocento 193

Novecento 195

La morale della storia 198

Giudici a Berlino 200

Le Eumenidi, la giustizia, la legge: cosa rimane delle Erinni 204

Tra natura e civiltà 206

La Storia, senza morale 210

Centrifugo/centripeto 213

L'esperienza, i testimoni, i documenti 215

Il realismo e la biblioteca 221

## Conclusioni provvisorie

Avanguardia permanente e persistenze di tradizione 227

Poli non polarizzati e resistenze 231

## Bibliografia

Narrativa 235

Critica 238

*Un ministro della Repubblica ha detto di recente che con la cultura non si mangia; in questa osservazione brutale c'è purtroppo del vero. Dunque dedico questo scritto ai miei genitori (che sono più di due) e a mia sorella per il loro sostegno non solo gastronomico: hanno sempre creduto in quello che ho fatto, spesso molto più di me. Giovanna "Franca" Bigogno e Luigi Gardino, ormai parte della famiglia, meritano un saluto particolare.*

*E, naturalmente, c'è Francesca.*

*Ringrazio il prof. Massimo Riva per avermi offerto la possibilità di passare un fruttuoso periodo di ricerca presso il dipartimento di Italian Studies da lui diretto alla Brown University di Providence, Rhode Island, USA, dove ho trovato un ambiente di lavoro stimolante e accogliente, grazie alla cordialità e all'acume dei colleghi dottorandi e dei docenti. Grazie a loro «il lato banale dell'esilio» non è mai stato meno banale.*

*Questo lavoro è frutto di circa tre anni di discussioni. Gli interlocutori più importanti sono stati Silvia Annavini, Daniela Brogi, Remo Ceserani, Fulvio Ferrari, Carla Locatelli, Walter Nardon, Alessandro Perissinotto, Giacomo Tagliani, Luis Valente, Gabriele Vitello e Francesco Zuconi.*

*Valentino Baldi, pur nella distanza che ci separa, è stato una presenza critica costante nei giorni di studio. Lo stesso si può dire di Armando Ciccarelli.*

*Con Antonio Prete intrattengo un dialogo che dura ormai da molti anni e in questa circostanza ha nuovamente dimostrato di essere un vero maestro anche (o soprattutto) per un allievo eretico come sono io.*

*Guido Mazzoni ha letto i capitoli man mano che venivano scritti. Ha inoltre avuto la pazienza di ascoltarmi e rispondere ai miei dubbi con idee che non avrei mai raggiunto senza la sua lucidità e la sua ironia.*

*Paolo Tamassia ha letto e corretto con la sua solita precisione un elaborato che sarebbe poi divenuto l'ultimo capitolo; lo stesso ha fatto Pietro Taravacci con ciò che si sarebbe poi trasformato nell'introduzione.*

*Daria Biagi ha letto e corretto alcune parti di questa tesi ed è stata la mia traduttrice di fiducia dal tedesco; Francesca Lorandini ha fornito numerosi suggerimenti bibliografici essenziali; entrambe sono sempre state presenti quando ho avuto bisogno di loro per discutere quanto avevo scritto dando contributi molto spesso decisivi.*

*Francesco Bailo ha letto il manoscritto quando era quasi ultimato, notando cose che altri non avevano notato.*

*A tutti vanno i miei ringraziamenti; senza il loro amichevole sostegno questo lavoro sarebbe stato molto più povero.*

Trento, 3 febbraio 2010

# Il vero e il convenzionale

*Noi non vogliamo sperar niente  
Il nostro sogno è la realtà  
Da continente a continente  
Questa terra ci basterà*

FRANCO FORTINI

*«Qui si viene per tendere l'orecchio  
al di là... ascoltate... i libri sono i  
gradini della soglia»*

ITALO CALVINO

## Premessa

Senza dubbio il romanzo è il genere letterario più rappresentativo della modernità: perché nasce con essa e ne è dunque fratello e compagno di avventure, certamente. Ma anche perché il romanzo, negli ultimi secoli, è stato il genere meglio capace d'indagare la sua epoca, di portarne alla luce le contraddizioni, di esprimerne aspirazioni e paure, grazie alla sua altissima capacità di analisi sia dei rapporti tra individui che della vita psichica e interiore dell'uomo. Oltre agli elementi, diciamo così, genetici e a quelli formali, non è possibile ignorare un dato geografico-culturale: il romanzo ha un'altissima capacità di penetrazione nei più diversi tessuti sociali e geografici; gode di diffusione capillare a livello mondiale; è in grado di influenzare artisti provenienti da culture da esso lontanissime, al contempo riuscendo a farsi carico degli influssi geograficamente, storicamente e culturalmente più disparati, e si conferma come genere-guida della letteratura contemporanea. Insomma, il romanzo è la realizzazione dell'aspirazione goethiana a una *weltliteratur*, una "letteratura mondiale".

Non è un caso se Stefano Calabrese, in un suo saggio recente, considera il romanzo la forma letteraria della globalizzazione,<sup>1</sup> quella che più di tutte propone dinamiche di ampia portata capaci di legare insieme i più disparati angoli del mondo e le rispettive culture. In una simile prospettiva un approccio più vasto di quello contemplato dallo studio di una letteratura nazionale si fa necessario: parlare di romanzo significa occuparsi di letteratura comparata. Una disciplina difficile da definire, strutturalmente soggetta a influssi e stimoli diversi e portata a accogliere le suggestioni più disparate. Ci sono molti modi di fare letteratura comparata: approccio tematico, approccio intersemiotico, approccio per generi o periodi eccetera, tutti osservabili da una prospettiva diacronica (storica) o sincronica (principalmente geografica) e con tagli diversi (lunga durata o singola epoca, prospettiva nazionale o continentale...). La comparatistica offre esempi di ottima fattura ma anche molti tentativi di scarsa o infima qualità. Molto più che nel caso di studiosi di letteratura nazionale, il comparatista è soggetto al rischio dell'impressionismo (scelgo queste opere perché *mi piacciono*), della dispersione manualistico-panoramica (parlo di *tutto quello che succede*), dell'applicazione stolido e meccanicistica di formulette mandate a memoria senza nessuna sensibilità per quanto in realtà accade nell'opera (*ipse dixit*, e a cuccia). Non stupisce allora che il comparatista sia spesso guardato col sospetto che accompagna il santone o il ciarlatano.

---

<sup>1</sup> Cfr. S. Calabrese, *www.letteratura.global*, Einaudi, Torino 2005, pp. 5-25

Come coniugare la necessità di una visione sovranazionale con il rigore

*And so castles made of sand  
melt into the sea, eventually.*

critico? Con la scelta del proprio oggetto. È necessario individuare un aggregato entro cui compiere l'indagine abbastanza ampio ma non infinito e che possa essere pensato come sistema (o polisistema) coerente: nel caso in questione la scelta cade sul romanzo occidentale. Un termine recentemente caduto in disgrazia, dato l'uso fattone da politici e religiosi, ma che ha una sua storia; un termine che uso, per così dire, non in senso "bushista" ma auerbachiano. L'occidente è un aggregato sovranazionale che ha condiviso una storia – economica, bellica, sociale, culturale – più o meno unitaria negli ultimi venti secoli; entro cui gli scambi culturali, così come quelli economici, sono sempre stati estremamente importanti; i cui dubbi, i cui problemi e le cui domande sono, e saranno sempre più, comuni, come dimostrano gli effetti della recente crisi finanziaria: a essere colpiti più duramente sono stati, con minime differenze, i paesi un tempo chiamati del «Primo mondo» – Stati Uniti, Europa e Giappone – mentre gli altri aggregati (Sudamerica, Cina, Stati arabi, Sud-Est asiatico ecc.) hanno subito meno danni e alcuni stanno addirittura accumulando vantaggio. Certo, l'economia non spiega tutto: sarebbe però ingenuo fingere che essa non offra un appiglio solido a una demarcazione di un insieme, a sua volta caratterizzato da altri elementi culturali o politici, che possiamo chiamare "occidente" se visto da una giusta altezza. Il sistema (o polisistema) occidentale è più ristretto ma comunque estremamente vario è stato necessario operare una scelta, dovuta a due fattori diversi ma connessi; uno di ordine metodologico e l'altro di ordine ideologico (un metodo senza un'idea, così come un'idea priva di metodo, non va mai molto lontano: e qui sta, forse, la grande differenza del pensiero umanista rispetto a quello scientifico).

Parlando di metodologia, è opportuno fare una premessa: il lettore vedrà all'opera strumenti ben diversi, frutto delle mie personali esperienze e riflessioni, che non vogliono comporre a loro volta una metodologia rigida o prescrittiva. Non avrei avuto il tempo né le forze per discutere nel dettaglio le implicazioni dei diversi strumenti critici, una soluzione che avrebbe aperto troppi sentieri teorici, e al contempo adoperarli; di volta in volta, comunque, il lettore interessato troverà in nota i rimandi necessari per approfondire

l'argomento. Ho tratto insegnamento dal formalismo (soprattutto per quanto riguarda lo studio dei dispositivi letterari e la concezione dell'arte come procedimento); dal marxismo (per lo studio dei modi di produzione); dalla narratologia (Genette e Barthes soprattutto); dalla teoria della ricezione (per il concetto di orizzonte d'attesa); dalla critica psicoanalitica (per lo studio di ciò che Valentino Baldi chiama il «reale invisibile», ovvero la relazione tra romanzo, e vita psichica). Potrebbe sembrare una scelta marcatamente eclettica, guidata da una convinzione relativistica secondo cui un metodo vale l'altro e che possiamo attingere al grande mare della conoscenza secondo i nostri momentanei bisogni, come se la cultura fosse un supermercato. In verità ho cercato di adattare il mio metodo critico in base alle necessità dell'opera; ad utilizzare i vari metodi per permetterle di esprimere al meglio i propri contenuti; cercando di rispettare tanto la lettera del testo quanto il suo significato generale, il suo spirito. Per questo sono partito da due presupposti apparentemente opposti: che sia necessario ottenere dei riscontri precisi tramite un'analisi dettagliata del testo (qualcosa di prossimo al *close reading* o all'*explicitation des textes* nella sua accezione attenta e analitica sintetizzata da Mario Lavagetto in un'opera di pochi anni fa)<sup>2</sup> e che tali riscontri riescano a far emergere i conflitti dell'opera d'arte, con l'idea che questi conflitti siano la rappresentazione in forma simbolica di contraddizioni reali:<sup>3</sup> che la serie testuale intrattenga una relazione con altre serie, dunque, relazione non lineare e non direttamente consequenziale (per evitare la fallacia meccanicista) con quanto è il contesto, e che queste relazioni emergano principalmente sul *piano strutturale* dell'opera. Il *close reading* isola il frammento solo momentaneamente, per ricomporlo in un'analisi del testo come insieme, visto a sua volta come sistema dinamico, soggetto a spinte e contropinte di volta in volta in azione a livello intratestuale (con ripercussioni sulla forma dell'opera), intertestuale all'interno della serie di cui il testo fa parte (relazioni letterarie, generiche, ecc.) sia infine a livello di altre serie (mezzi d'informazione, economia, ideologie). Negli ultimi secoli la narrativa ha recuperato uno statuto smarrito almeno dai tempi di Platone:<sup>4</sup> essa ci fa guardare le cose da una prospettiva unica, radicalmente differente da quella di altre forme di discorso, capace di mettere

---

<sup>2</sup> Cfr. M. Lavagetto, *Lavorare con piccoli indizi*, Bollati Boringhieri, Torino 2003, capp. 1-3

<sup>3</sup> Cfr. F. Jameson, *L'inconscio politico* (1981), Garzanti, Milano 1990, pp. 17-125

<sup>4</sup> Cfr. G. Mazzoni, *Narrativa e giochi di verità*, «Società degli individui» n. 3 (2008), pp. 18-37, e Id., *Mimesi, narrativa, romanzo*, «Moderna», a. VII, n. 2 (2005), pp. 21-55

in luce ciò che resterebbe altrimenti nascosto, come l'altrui interiorità.<sup>5</sup> La centralità dell'opera in sede di analisi è qualcosa di necessario una volta stabilito che «il romanzo ha una vocazione a dire il mondo»,<sup>6</sup> che ciò che conta, nell'interrogazione critica, sono le *domande* che il testo ci aiuta a formulare, prima ancora delle *risposte* che da esso possiamo avere. Così le serie di cui sopra rientrano nella presente discussione come subordinate alle funzionalità espressive, semantiche e simboliche del testo.

Porre l'opera al centro dell'indagine è necessario se si presuppone, ma è il gesto stesso che a sua volta presuppone, l'esistenza di opere *significative*: non solo opere di cui valga la pena parlare (la sociologia della letteratura, ad esempio, ci ha insegnato che anche la peggior paccottiglia commerciale può dirci molto sul nostro mondo e sulle nostre categorie percettive o logiche, che in questa prospettiva Liala ci dice più cose su un certo *milieu* o sui procedimenti cognitivi di quante possa dircene, ad esempio, l'*Ulisse*), ma anche e soprattutto opere *con cui* valga la pena parlare. Eccoci quindi al punto chiave: *come facciamo a dire quali sono queste opere?* Italo Calvino, nella prefazione alla riedizione del 1964 del *Sentiero dei nidi di ragno*,<sup>7</sup> afferma che «i contemporanei non possono essere buoni giudici», e che per capire se davvero attraverso un'opera siamo riusciti ad esprimere noi stessi bisogna aspettare almeno cento anni.<sup>8</sup> Sono molti gli esempi di cantonate o sviste prese dai contemporanei di questo o quell'autore (un esempio fra molti, Gallimard che rifiutò la *Recherche*), e anche da chi venne dopo (per Bembo la *Commedia* era buona principalmente per incartare il pesce), non solo in letteratura (proverbiale il *talent scout* che prevede un rapido esaurimento per un complesso chiamato *Beatles*, ma anche l'ingegner Valletta negli anni Sessanta definì il reparto informatico della Olivetti un «neo» da estirpare).

La storia è un processo causale (ossia una catena di eventi orientata nel tempo i cui elementi sono comprensibili e segmentabili, insomma *conoscibili*) che *si fa* quando l'ambiente da cui esso origina è, per così dire, favorevole: e i fattori ambientali sono tanti e tanto variegati da non esser mai controllabili a priori, non tutti; c'è una bella espressione americana – *twist of fate* – che esiterei

---

<sup>5</sup> Cfr. K. Hamburger, *The Logic of Literature*, Indiana University Press, Bloomington IN 1993, p. 83

<sup>6</sup> H. Godard, *Le roman modes d'emploi*, Gallimard, Paris 2006 p. 22

<sup>7</sup> I. Calvino, *Prefazione 1964* a Id., *Il sentiero dei nidi di ragno*, Torino, Einaudi 1964, ora in Id., *Romanzi e racconti*, vol. I, pp. 1185-1204

<sup>8</sup> Ivi, p. 1196

a tradurre, perché l'inglese «*fate*» non corrisponde appieno al nostro «fato» poiché la definizione (“sviluppo di eventi al di là del controllo di una persona”) pone l'accento, più che sull'ineluttabilità, sulla *mancanza di controllo*. Prevedere le direzioni future degli eventi letterari è quindi difficile, se non impossibile: si capisce come si possa avere paura della storia, e prudentemente aspettare di vedere ciò che succede, in attesa magari di accodarsi alla fanfara dei vincitori (vecchia abitudine particolarmente radicata in Italia), dimenticando che, nonostante i rischi, prima di poter leggere la storia è necessario *farla*... o almeno provarci, intervenendo su quei fattori ambientali che sono la nostra società, la nostra cultura, noi stessi.

«Critica letteraria», una volta usciti dall'accademia, sembra quasi una parolaccia. Eppure il compito del critico, in una realtà magmatica, frammentaria, in cui le informazioni sono sempre di più e circolano con sempre maggiore rapidità, è forse uno dei più essenziali. La critica, etimologicamente, discerne, separa, divide. Può anche fare classifiche, forse. Di certo dà (tenta di dare) giudizi di valore, cerca di districare dal flusso degli eventi le diverse linee che vi giacciono intrecciate. Interpreta. Oggi molti (in Nordamerica, ma sempre più spesso anche a casa nostra) amano definirsi “teorici” piuttosto che critici, come se esistesse davvero un modo di fare teoria che non derivi, discenda, si confronti, insomma che sia organicamente collegata alla critica, capace di fornire risultati, ipotesi di lavoro, frammenti di conoscenza che *poi* la teoria può sistematizzare, ordinare e storicizzare in una prospettiva di lunga durata.

La critica, allora, è essenziale al lavoro della teoria così come a quello dell'intellettuale che voglia (nel modo indiretto che è proprio del lavoro intellettuale) incidere sul presente per avere ripercussioni sul domani. Soltanto attraverso l'analisi dell'oggi si può entrare in contatto, e dunque influire, sul serbatoio dell'immaginario collettivo, riconquistando gli spazi perduti in questo trentennio di riflusso. Soltanto la critica può pensare di prendere contatto con il mondo, e, dunque, far circolare nuove prospettive, nuove idee, nel circuito culturale del presente. Certo questo lavoro è ambizioso e sconta inoltre il grande problema del linguaggio: per leggere l'oggi non disponiamo che del vocabolario di ieri, con grande rischio di fraintendimenti. Scrivere della contemporaneità, specie se si esce dalla modalità semplicistica della recensione e si vuole progettare strutture più ampie, significa costruire sulla sabbia, a poca distanza da quel mare che forse alla prossima marea si riprenderà il posto dove abbiamo tentato di edificare.

Non è possibile stabilire, quindi, quanto le opere trattate qui di seguito si riveleranno essenziali agli occhi dei posteri;<sup>9</sup> certo è che agli occhi di una persona dei primi anni Duemila questi romanzi appaiono capaci di segnare la loro epoca e la storia letteraria e di disegnare un percorso nuovo rispetto a quanto li ha preceduti. Tenendo conto delle eventuali distorsioni dovute alla prospettiva ravvicinata bisogna allora premettere, all'analisi dell'oggi che compone questo saggio, una breve carrellata delle alterne fortune del realismo in letteratura negli ultimi sessant'anni, a cui è dedicata l'introduzione. Un'ultima precisazione è necessaria: non si è voluto compiere una «panoramica» (brutta parola) necessariamente frettolosa e imprecisa, ma si è scelto di selezionare soltanto alcuni eventi giudicati importanti perché funzionano come faglie nel percorso storico indicando quei diversi atteggiamenti che la cultura occidentale ha di volta in volta tenuto nei confronti del realismo e che sono lo sfondo da cui emergono le opere di cui si occupa questo saggio.

Infine alcune avvertenze di ordine formale: per quanto riguarda i testi critici ho tradotto quelli di cui non viene riportata in bibliografia un'edizione italiana, mentre nel caso di opere in traduzione mi sono limitato a riportare, con alcune eccezioni debitamente segnalate, la traduzione esistente. Per le opere di narrativa, invece, ho spesso ritradotto, o comunque modificato, le traduzioni esistenti, rimandando in nota alla traduzione italiana tranne quando l'originale è di particolare importanza, nel qual caso le pagine di quest'ultima sono segnate tra parentesi quadre. Unica eccezione è *Soldati di Salamina* di Javier Cercas, romanzo che tratto in pochi paragrafi nell'ultimo capitolo, di cui ho utilizzato soltanto l'edizione originale.

Croce di coloro interessati a ciò che i francesi chiamano *l'extreme contemporain*, come si è già letto poco sopra, è il rischio di essere, in ogni momento, superati dai fatti. Nei tre anni di lavoro che confluiscono ora in questo saggio, infatti, molte cose sono state scritte, molti libri pubblicati, molte nuove idee partorite; fin dove è stato possibile ne ho tenuto conto, aggiornando e aggiungendo, in nota o altrove, riferimenti, spunti, idee. Trattandosi strutturalmente di un lavoro aggiornabile, non sorprenderà che nonostante gli sforzi di chi scrive, questo testo non tenga conto di molte cose nuove, ovvero uscite nei mesi immediatamente precedenti alla stesura di questa premessa (dicembre 2010). Il taglio estremamente concentrato sulla singola

---

<sup>9</sup> D. Viart e B. Vercier, *La Littérature française au présent*, Bordas, Paris 2005, parlano di «rischio di miopia» (pp. 7 ss.) in agguato per chi affronta ciò che chiamano «l'estremo contemporaneo».

## Premessa

opera che si è deciso per il presente saggio sia a parziale consolazione per queste mancanze.

Gli interventi sul testo (scorciatoie, spiegazioni) sono tutti segnalati dall'uso delle parentesi quadre. Quando, per ragioni sintattiche, si è dovuto modificare porzioni di testo (come tempi e persone verbali) le porzioni sostituite sono in corsivo tra parentesi quadre.



## Introduzione

*Critica realtà romanzo 1946-2008*

### Ieri e oggi

«Oggi parole come verità o realtà sono diventate per qualcuno impronunciabili a meno che non siano racchiuse tra virgolette scritte o mimate». <sup>10</sup> L'intervento di Carlo Ginzburg risale al 1988, come rivela la *Nota* in chiusura del volume, molto più recente, in cui esso viene pubblicato: dunque è un "oggi" già distante da noi. Il fatto che appaiano oggi articoli di ieri o di ieri l'altro è indizio che i rapporti di forza nel mondo delle idee sono mutati e Ginzburg pensa sia giunto il momento di attaccare delle posizioni il cui prestigio sta calando rapidamente. A questo scopo licenzia *Il filo e le tracce*, che contesta le posizioni di scetticismo radicale secondo le quali le narrazioni storiche non sono altro che racconti come gli altri, privati di ogni valore di verità dalla natura soggettiva dell'atto stesso di raccontare. <sup>11</sup> L'idea di una Storia come esempio di «grande narrazione», di puro ideologema, cui la saggezza postmoderna deve guardare senza troppa fiducia, è insomma il bersaglio del libro di Ginzburg, che oppone a questa visione delle cose la possibilità per la finzione di essere assunta «al servizio della verità». <sup>12</sup>

Sul versante letterario anziché storico lavora Mario Lavagetto, pubblicando a fine 2003 *Lavorare con piccoli indizi*, di cui la prima parte è dedicata all'organizzazione di alcuni "Frammenti di una teoria". Anche in questo caso ci troviamo di fronte a interventi pubblicati individualmente molti anni prima (i tre che c'interessano escono tra il 1984 e il 1996). Nel primo dei tre saggi che compongono i "Frammenti" Lavagetto, ispirandosi a grandi maestri (Freud, Contini, Spitzer), stabilisce una netta separazione tra letture «autorizzate», basate sui «piccoli indizi» che possiamo recuperare nel testo e dunque continuano a parlare di esso anche laddove esse siano ipotetiche o errate, e letture che riducono l'opera a «puro pre-testo», <sup>13</sup> un'azione affine

---

<sup>10</sup> C. Ginzburg, *Il filo e le tracce*, Feltrinelli, Milano 2006, p. 15

<sup>11</sup> Con *Il filo e le tracce* Ginzburg prosegue il discorso cominciato con *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Feltrinelli, Milano 2000, rendendo la riflessione fatta in occasione delle "Menhem Stern Jerusalem Lectures" del 1999 più ampia e lucida.

<sup>12</sup> Ivi, p. 10

<sup>13</sup> M. Lavagetto, *Lavorare con piccoli indizi*, cit., p. 46

all'atteggiamento che Umberto Eco chiama «sovrainterpretazione».<sup>14</sup> Poi Lavagetto, mentre ricerca una definizione soddisfacente del "letterario", si trova a dire che

il rapporto dell'uomo contemporaneo con la letteratura non è dissimile da quello, misto di credulità e diffidenza razionale, che legava i Greci ai loro miti e che trova un paradigma nell'atteggiamento dei Dorzé, i quali credono che il leopardo sia un animale cristiano e rispettoso dei digiuni prescritti dalla Chiesa copta, *ma comunque* nei giorni consacrati all'astinenza non allentano la sorveglianza sui loro greggi.<sup>15</sup>

Si arriva così a definire lo spazio letterario come una provincia dai confini porosi, instabili, in grado d'inglobare *anche* la realtà. Nell'ultimo saggio, infine, vengono poste le basi per una distinzione tra il lavoro dello storico e quello del romanziere: a) totale libertà del romanziere nella trattazione del tempo, laddove lo storico è obbligato dal suo mestiere a collegare il tempo della narrazione a quello cosmico, extra-narrativo; b) maggior libertà di scelta nella focalizzazione per un narratore di *fiction* rispetto a uno storico, senza contare che la posizione di quest'ultimo è, per Lavagetto, *strutturalmente* diversa poiché la «consapevolezza superiore» acquisita dallo storico ha carattere temporale e «non è onniscienza» e perciò non è, a rigore, assimilabile alla focalizzazione zero della narrativa d'invenzione; c) a livello contenutistico non esiste vincolo tra le ricerche preliminari di un romanziere e la materia del suo romanzo, laddove il materiale diviene ben più di semplice avantesto, e anzi è strutturalmente necessario al lavoro storiografico se quest'ultimo pretende di farsi riconoscere come tale.

I due testi qui trattati, pur nella diversità delle prospettive, rispettivamente, di uno storico e di un critico letterario, sono segnali dello stesso cambiamento: ciò che è stato scritto nell'arco di diversi anni, e in particolare a cavallo tra anni Ottanta e Novanta, viene giudicato meritevole di una riscoperta da parte del grande pubblico. Ciò che ieri interessava soltanto pochi specialisti oggi può essere trasmesso a una schiera di lettori più ampia: una cosa simile può accadere solo perché una nuova sensibilità sta emergendo

---

<sup>14</sup> Cfr. U. Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano 1990, pp. 39-100, 325-338, e Id., *Interpretazione e sovrainterpretazione*, Bompiani, Milano 1995, *passim*

<sup>15</sup> M. Lavagetto, *Lavorare con piccoli indizi*, cit. pp. 66-67

e vecchie parole d'ordine non sono più date per scontate né accettate pedissequamente.

### Un dibattito

Un'idea sulla portata del mutamento la danno alcuni volumi usciti tra il 2007 e il 2008, i titoli dei quali sono già in sé indicativi: il saggio *Realismo e letteratura* di Federico Bertoni (2007); la raccolta di interventi legata alla seconda edizione del Seminario Internazionale sul Romanzo di Trento *Finzione e documento nel romanzo* (2008); l'indagine della rivista «Allegoria» dal titolo *Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema alla fine del postmoderno*.

Quest'ultima, curata da Raffaele Donnarumma, Gilda Policastro e Giovanna Taviani, affronta la prospettiva partendo da un dato che i curatori considerano ormai consolidato: l'esaurimento della spinta postmodernista, intesa come poetica autoreferenziale, concentrata sul *pastiche* e su una pratica letteraria ludica.<sup>16</sup> Giunti alla «fine del postmoderno»<sup>17</sup> alcuni scrittori, a livello internazionale, cambiano strada: tra gli esempi portati da Donnarumma, Philip Roth e Don DeLillo, con i quali «la vita quotidiana è tornata ad essere lo scenario in cui si misura, in modo problematico e senza garanzie, la ricerca dei valori collettivi e il senso dei destini individuali».<sup>18</sup> I romanzieri italiani, in particolare i «giovani» trenta-quarantenni visti da Donnarumma come principali estensori di un eventuale ritorno alla realtà, si trovano di fronte a un primo bivio: continuare sulla strada postmodernista, in maniera molto più radicale dei postmoderni (o supposti tali) nostrani, sopra tutti Umberto Eco e Italo Calvino, come accade a Giuseppe Genna, a Nicola Lagioia, al gruppo Wu Ming, «non è», sostiene Donnarumma, «travestimento iperletterario, ma aggressione ironica dei miti massmediatici».<sup>19</sup> L'alternativa è un allontanamento netto dalle posizioni assunte dagli autori testé citati, da realizzarsi attraverso un recupero di modi realistici, potremmo dire rubando le parole a uno degli scrittori portati come esempio da Donnarumma, con l'inseguire come porci

---

<sup>16</sup> R. Donnarumma, *Nuovi realismi e persistenze postmoderne*, «Allegoria» n. 57, gennaio-giugno 2007, pp. 26-54, p. 27

<sup>17</sup> Cfr. R. Luperini, *La fine del postmoderno*, Guida, Napoli 2005 e F. Jameson, *Una modernità singolare. Saggio sull'ontologia del presente*, Sansoni, Milano 2003

<sup>18</sup> R. Donnarumma, *Nuovi realismi e persistenze postmoderne*, cit., p. 26

<sup>19</sup> Ivi, p. 30

da tartufo le dinamiche del reale, l'affermazione dei poteri, senza metafore, senza mediazioni, con la sola lama della scrittura»<sup>20</sup>: insomma, una scrittura che diventi impegno civile a tutti gli effetti, come fa *Gomorra* di Roberto Saviano. Controcorrente rispetto a molte vulgate oggi di moda, Donnarumma boccia il *noir*, giudicato un genere che nell'Italia contemporanea, a dispetto della sua ampia circolazione (in termini di mercato e d'indagine critica), non riesce a dare spazio ai due fari dell'inchiesta di «Allegoria», impegno e realismo, a causa della duplice natura che lo governa: da un lato l'aderenza alle verità giudiziarie o giornalistiche, dall'altro le *contraintes* di un genere che rischiano di neutralizzare il dato realistico poiché strettamente subordinato a logiche di mercato, «che rischia[no] di neutralizzare in intrattenimento e in *fiction* progetti politici o civili». <sup>21</sup>

Forse oltre le aspettative degli stessi autori, *Ritorno alla realtà?* ha suscitato un lungo dibattito, acceso dalla replica di Andrea Cortellessa uscita sul settimanale «Specchio+» come introduzione a uno speciale intitolato *Lo stato delle cose* e poi ripresa sul blog letterario *Nazione indiana*. Con toni volutamente polemici, ciò che Cortellessa sostiene è la refrattarietà della parola letteraria alla diretta collusione con il reale; al massimo essa può accogliere (dice Cortellessa citando Celati) il «contingente» come ponte per exteriorizzare, rendere visibile, qualcosa di altrimenti latente. Proponendo una visione in qualche modo lacaniana secondo la quale il Reale rimane sempre distante e indicibile, Cortellessa rifiuta la categoria del realismo, vista come espressione di una logica mercantile che oggi può esprimere soltanto le istanze dell'industria culturale. Una letteratura che tenta di inglobare in sé il Reale è l'espressione della strutturale debolezza del «letterario» nella nostra epoca, la quale è figlia di una scuola del sospetto fin troppo interiorizzata dagli artisti, e non solo da loro. «Si confrontino ad esempio gli scrittori trenta-quarantenni con gli storici loro coetanei e si incontrerà il medesimo sospetto verso tutti i concetti passe-partout novecenteschi (classe, stato, soggetto...)». <sup>22</sup> «Io so perché ho visto» diventa la parola d'ordine, creando una letteratura pericolosamente appiattita sul presente e la pura attualità come rimedio alla sfiducia nel potere della parola

---

<sup>20</sup> R. Saviano, *Gomorra*, Mondadori, Milano 2006, p. 234

<sup>21</sup> R. Donnarumma, *Nuovi realismi e persistenze postmoderne*, cit., p. 36

<sup>22</sup> G. Pedullà, *Il ricatto della vicinanza*, «Specchio+ - Lo Specchio de La Stampa» n. 576, 28 ottobre 2008, pp. 142-143, citazione a p. 143

(che, per contro, richiederebbe attenzione allo stile) — un discorso che ricalca quello fatto a suo tempo, da una prospettiva affatto diversa, da Milan Kundera sul romanzo che muore quando diventa attualità, e da Antonio Prete nel suo *Trattato della lontananza*, tutto volto a indagare il potere conoscitivo ed estetico di questa condizione ignorata, secondo Pedullà, da una letteratura basata sul “ricatto della vicinanza”.

Le posizioni di Cortellessa e Pedullà, pur ponendo una questione centrale che il discorso di Donnarumma forse lasciava in secondo piano, si richiamano entrambe a un’opposizione molto netta di forma e contenuto, di matrice strutturalista o post-strutturalista, che postula l’impossibilità per un testo d’inglobare il fuori-testo; tale rigidità non riesce però a dar conto delle dinamiche di produzione e ricezione di molti testi contemporanei e rischia di buttar via il bambino con l’acqua sporca.

*Finzione e documento nel romanzo* (2008) riesce a fornire una discussione ampia e variegata dei temi già toccati da Cortellessa, Pedullà e Donnarumma, riuscendo a gettare sul problema uno sguardo sovranazionale. Scrittori e critici, da Andrea Inglese a Ingo Schulze, da Ornela Vorpsi a Gianni Celati, s’interrogano sulla maniera in cui quelle tracce concrete che sono i documenti riescono a penetrare nel territorio della letteratura, un territorio i cui confini sono strutturalmente mobili e incerti, sempre pronti ad allargarsi o a stringersi, senza che questa sia sopraffatta da quelli, addirittura rendendo la realtà intelligibile *al di là* dei documenti e *grazie* alla finzione.<sup>23</sup> Certo il volume si concentra su un aspetto ben preciso, delimitato, ed evita di parlare esplicitamente di realismo. A parte ciò, e a prescindere dagli esiti variegati degli interventi, sembra chiaro il discorso generale: «la grande fame di realtà che presiede ogni romanzo», dice Massimo Rizzante, «non si è placata».

Se il questionario di «Allegoria» era in realtà, sin dal punto interrogativo nel titolo, meno sicuro di sé di quanto gli è stato concesso dagli interventi polemici, e se *Finzione e documento nel romanzo* si concentrava su aspetti precisi, anche se fondamentali per il nostro discorso, esplorati nell’ambito espressivo e compositivo della forma romanzesca, Federico Bertoni porta una decisa ventata di ottimismo. Quella tra realismo e letteratura è, come recita il

---

<sup>23</sup> Cfr. P. Tamassia, *Documento e finzione nel romanzo: il caso dell’Adversaire di Emmanuel Carrère*, in M. Rizzante et al., *Finzione e documento nel romanzo*, Editrice Università degli Studi di Trento, Trento 2008

sottotitolo del suo volume «una storia possibile». Con alle spalle un enorme lavoro di ricerca Bertoni riesce a delineare nel dettaglio le alterne fortune critiche del realismo, da Platone alla contemporaneità, nel frattempo analizzando in chiave originale e a volte sorprendente alcuni romanzi per lo più visti come estranei, o antitetici, a una tradizione realista (*Gli elisir del diavolo*, *Le città invisibili*, *La vera vita di Sebastian Knight*), in grado di arricchire, complicare, far ripensare il canone realista mostrandocene i confini estremi. L'intenzione è quella di costruire una definizione che renda conto del «realismo plurale» riscontrato nella lunga analisi della storia del realismo: «il realismo», spiega Bertoni, «non è un oggetto specifico, né un dato che si possa etichettare una volta per tutte con un designatore rigido», ma «uno spazio di transizione tra universi non omogenei»<sup>24</sup> che può vivere e svilupparsi solo sullo scarto. La proposta operativa è tanto semplice quanto geniale: evitare definizioni rigide, teoriche, ritagliate intorno a un'opera o a una serie di opere (come avevano fatto, in modi differenti e con diverse sensibilità, sia Lukács che Auerbach), e invece costruire un metodo di lettura, degli strumenti critici per affrontare un testo e pensarne la relazione con il reale.

### **Realismo, realtà, cultura e letteratura (1946-2006)**

Nel 1946 esce *Mimesis*, di Erich Auerbach. Dello stesso anno è *Nagy orosz realisták* (letteralmente “grandi realisti russi”) di György Lukács, che già l'anno prima aveva pubblicato *Balzac, Stendhal, Zola*; le due opere confluiranno dentro un unico volume italiano, i *Saggi sul realismo*. Si può dire che a quest'altezza il romanzo realista dell'Ottocento è stato sistematizzato; i suoi caratteri messi in luce. Auerbach si situa su un versante per certi versi incerto e interrogativo: il suo storicismo non ha un indirizzo teleologico (anche se una traiettoria ben precisa, nel libro, è presente); il suo realismo è descritto con una formula generale che si può adattare ai diversi oggetti letterari di volta in volta presi in esame e sembra frammentarsi in diversi realismi (Francesco Orlando ne ha contati venti);<sup>25</sup> la delicatezza della mano ha favorito il recupero critico degli ultimi anni (aiutato in questo anche da Edward Said, che fa di Auerbach uno

---

<sup>24</sup> F. Bertoni, *Realismo e letteratura*, Einaudi, Torino 2007, p. 311

<sup>25</sup> Cfr. F. Orlando, *Codici letterari e referenti di realtà in Auerbach*, in R. Castellana (acd), *La rappresentazione della realtà. Studi su Erich Auerbach*, Artemide, Roma 2009, pp. 17-62

dei fari del suo “ritorno alla filologia”).<sup>26</sup> Più netto è Lukács, la cui acutissima analisi formale (definizione del «tipo», analisi del rapporto tra narrazione e descrizione...) si accompagna a un apparato ideologico molto forte. Per il marxismo, che ha dato un contributo fondamentale al dibattito sull'argomento, la nozione di realismo discende in buona parte dalla sua ideologia: la verità è da una parte ben precisa, convinzione che garantisce una chiarezza ideologica che, a sua volta, chiarisce *cos'è* il realismo. Il discorso è meno netto, poiché le posizioni neomarxiste sviluppatasi lungo la seconda metà del Novecento, a partire dalla scuola di Francoforte fino a Jameson, Fortini e Luperini, rispondono alle problematiche in maniera molto differente; è altresì vero che, dopo la stagione degli anni Cinquanta-primi Sessanta, il dibattito marxista perde progressivamente terreno, come dimostrerà anche la parziale retromarcia che Cesare Cases farà nei riguardi della propria valutazione di Lukács.<sup>27</sup>

Le riflessioni sul realismo nell'arte, e in particolare nell'arte letteraria, subiscono una battuta d'arresto con l'ascesa dello strutturalismo. L'analisi di una poesia di Baudelaire, *Les chats*, da parte di Roman Jakobson e Claude Lévi-Strauss,<sup>28</sup> è l'occasione per dimostrare che i vari livelli del testo si sovrappongono, si combinano, si completano a vicenda, con ciò facendo della poesia baudelairiana un «oggetto assoluto»; al contempo il testo è un sistema chiuso, le cui equivalenze e contraddizioni, a livello strutturale, creano un tutto unico, che non necessita, per essere spiegato, di apporti dall'esterno. *Introduction à l'analyse structurale du récit*, apparso quattro anni dopo l'articolo di Jakobson e Lévi-Strauss, segna la fase di massima espansione della prassi strutturalista. L'ipotesi strutturalista verrà poi estesa a tutti gli oggetti semiotici: il significato del testo deriva dal linguaggio in quanto espressione di strutture narrative soggiacenti. In tal modo si identifica un livello narrativo anche nei testi non narrativi, con l'ambiguo risultato di dare lo statuto di «testo» potenzialmente a qualsiasi oggetto. La posizione strutturalista, da questo punto di vista, è paragonabile a quella assunta dai filosofi del linguaggio che negano agli enti d'invenzione, come i personaggi di romanzo, ogni valore di verità, e che

---

<sup>26</sup> Cfr. E. Said, *Umanesimo e critica democratica* (2004), Il Saggiatore, Milano 2007 e M. Warren, *Relating Philology, Practicing Humanism*, «PMLA» vol. 125, n. 2 (March 2010), pp. 283-289

<sup>27</sup> Cfr. C. Cases, *Su Lukács. Vicende di un'interpretazione*, Einaudi, Torino 1985

<sup>28</sup> R. Jakobson, C. Lévi-Strauss, “*Les chats*” de Charles Baudelaire, «L'Homme», n. 2 (1962)

Thomas Pavel definisce «segregazionista».<sup>29</sup> Il testo può riferirsi alla realtà soltanto attraverso una serie di marche linguistiche, di dettagli, che dicono al lettore «noi siamo la realtà»: ma appunto lo *dicono* e basta. Essi, lungi dal riprodurre la realtà, si limitano a suscitare nel lettore un *effetto di reale*.<sup>30</sup>

La perfezione della macchina strutturalista è al contempo affascinante, per i suoi crismi di scientificità, e perturbante, per la sua rigidità e (soprattutto) per il rischio, ricercato proprio dal volersi un metodo «scientifico» e assoluto, di una eccessiva standardizzazione della prassi critica: le schiere di epigoni e discepoli rigorosi pronti ad applicare senza sottigliezze né riflessioni di sorta i dogmi strutturalisti che hanno spopolato per anni sulle riviste specializzate ne sono un ottimo esempio. Cosa ben più grave, la pratica strutturalista esclude dal testo non solo tutti i fattori extra-testuali, ma anche intere catene di senso: «è realmente difficile», nota Pavel in riferimento al quadrato semiotico, «credere che tutti i miti, tutti i racconti e tutti i testi possano venire ridotti a semplici strutture semantiche basate su quattro termini in relazione proporzionale».<sup>31</sup>

Questo problema era già apparso chiaramente a Roland Barthes durante l'analisi del racconto *Sarrasine* di Balzac tenuta in un seminario e poi apparsa in volume nel 1970 con il titolo *S/Z*. Si tratta di un libro grandissimo, dall'enorme impatto culturale. Applicando una rigorosa analisi testuale il testo viene suddiviso in brevi unità chiamate «lessie», in ognuna delle quali debbono ricercarsi cinque codici che mettono in luce le connotazioni della lessia allo scopo di «disseminare» il significato dell'intero testo. Il tentativo porta a una conclusione fondamentale per gli sviluppi della critica: il testo non si fa ridurre, la sua significanza non è legata a una «quiddità» che il critico può estrarre; ciò è dimostrato in particolare dal «codice simbolico», il quale diventa, forse un po' enigmaticamente, «il luogo proprio della plurivalenza e della reversibilità».<sup>32</sup> Ciò accade in quanto il meccanismo principale che agisce è l'antitesi: in ciò si formano coppie binarie, non assiologiche, che finiscono per disturbare il processo di significazione, aprendolo, rendendolo irriducibile a *una* lettura. Come riassume in apertura del volume lo stesso Barthes:

---

<sup>29</sup> Cfr. T. Pavel, *Mondi d'invenzione* (1986), Einaudi, Torino 1992, pp. 19-28

<sup>30</sup> Cfr. R. Barthes, *L'effet de réel* (1968), in Id., *Œuvres complètes*, t. 2, éd. Par Éric Marty, Seuil, Paris 1994, pp. 479-484

<sup>31</sup> T. Pavel, *Mondi d'invenzione*, cit., p. 12

<sup>32</sup> R. Barthes, *S/Z* (1970), Einaudi, Torino 1973, p. 23

Si dice che a forza di asceti certi buddisti arrivino a vedere tutto il paesaggio in una fava. È proprio quello che avrebbero voluto i primi analisti del racconto: vedere tutti i racconti del mondo... in una sola struttura: noi, pensavano, estrarremo da ogni racconto il suo modello, poi da questi modelli faremo una grande struttura narrativa che riporteremo (per verifica) su qualunque racconto: compito estenuante... e infine indesiderabile, giacché il testo vi perde la propria differenza.<sup>33</sup>

Significativo, nella decina di pagine che fanno da introduzione all'opera, l'uso massiccio di parole divenute spesso fino ai giorni nostri feticci o parole d'ordine: *disseminare*, cinque volte; *costellare*, due volte; *differenza*, innumerevole. Barthes procede a suddividere la letteratura in testi «leggibili», in cui tutti i significati sono già stati esperiti, e che dunque prevedono un approccio passivo, e «scrivibili», in cui il ruolo del lettore diventa essenziale. Siamo già prossimi alle posizioni di Paul De Man della lettura come «frintendimento».<sup>34</sup> Ma si noti come la pluralità di sensi, di significati, è comunque limitata dall'esistenza stessa del testo, poiché il testo «puramente scrivibile» è un non-testo: «per il testo plurale non può esserci struttura narrativa, grammatica o logica del racconto». A rigore il testo totalmente scrivibile non esiste: «più il testo è plurale», ci dice infatti, «e meno è scritto prima che io lo legga». I testi esistenti sono perciò testi «incompletamente plurali». *S/Z* non è un caso isolato o un incidente di percorso. Già nel 1966, cioè nell'anno in cui appare su «Communications» l'*Introduction à l'analyse structurale du récit*<sup>35</sup> (testo cardine per la narratologia d'ispirazione strutturalista) aveva visto la luce il saggio *Scrivere, verbo intransitivo* in cui si rifiutava l'idea che si dovesse per forza scrivere *qualcosa*; nel 1968, proprio nel periodo del seminario su *Sarrasine*, la conferenza *La mort de l'auteur* di Barthes, congiunta a quella di Michel Foucault *Qu'est-ce qu'un auteur?*, avevano segnato l'allontanamento dalla prassi strutturalista. Barthes segnala la «nascita del lettore» come membro attivo nel processo di significazione, rendendo impossibile l'applicazione della metodologia strutturalista, legata all'idea di un testo, per così dire, «stabile» e sempre uguale a sé stesso almeno nella sua dimensione sincronica.

<sup>33</sup> R. Barthes, *S/Z*, cit., p. 9

<sup>34</sup> Cfr. P. De Man, *Blindness and Insight*, Oxford University Press, Oxford-New York 1971

<sup>35</sup> Cfr. R. Barthes, *Introduction à l'analyse structurale du récit* (1966), ora in Id. *Œuvres complètes*, t. 2, pp. 74-103

Siamo arrivati al cosiddetto poststrutturalismo, termine-ombrello che segnala un'accresciuta attenzione verso una serie di elementi per lo più ignorati dall'analisi strutturalista, come il lettore, il ruolo dell'ideologia, eccetera. Precoce, ed estremamente importante, è stata l'analisi di Jacques Derrida. Con l'intenzione di superare il «logocentrismo», ovvero di ristabilire l'importanza della *scrittura* sulla *voce*, Derrida si concentra sulla *différance*, sul continuo allontanarsi del significato che si trova nello scarto tra i possibili sensi di una parola, tra parola e parola, tra i vari anelli della catena significante. Ciò non di meno, in forte continuità con il pensiero strutturalista, le serie parallele restano pressoché escluse nelle analisi decostruzioniste, con una rigidità forse anche superiore alle intenzioni strutturaliste: «non c'è fuori-testo» è l'affermazione perentoria di Derrida;<sup>36</sup> le reti di relazioni vanno cercate soltanto nel sistema testuale dove prendono la forma di rimandi intertestuali. È questo il clima che accoglie le opere di Michail Bachtin, i cui concetti di dialogismo ed eteroglossia hanno avuto una ricezione precipuamente linguistica ed intertestuale<sup>37</sup> o, alternativamente, genericamente «culturali». A questo proposito nel 1978 Edward Said licenzia *Orientalismo*, un libro che darà una svolta decisiva agli studi postcoloniali ponendo al proprio centro l'analisi delle pratiche culturali e la relazione di queste con i sistemi politici ed economici della società che le ha generate, un filone estremamente vitale e produttivo ancora oggi, sia in termini teoretici che ermeneutici, i cui assunti più avanzati si raccolgono nel volume *The Empire Writes Back* (1989, 2a ed. 2002).

Le varie forme di *cultural studies* nate o sviluppatasi lungo gli anni Ottanta e i primi Novanta hanno mostrato un'incredibile vitalità dando origine a una galassia di impostazioni ermeneutiche duttili e complesse, aperte agli influssi più diversi, talvolta fino all'ecllettismo, accomunate dalla riscoperta del fuori-testo. La letteratura diventa uno tra i molti fattori incaricati di spiegare aggregati culturali complessi e sfaccettati. Generalizzando si può notare che il panorama critico che rientra sotto l'etichetta, lasca ma pregnante, degli studi culturali è refrattario ai tentativi di sintesi (in virtù della natura «rizomatica»,

---

<sup>36</sup> J. Derrida, *Della grammatologia* (1967), Jaca Book, Milano 1969, p. 219

<sup>37</sup> Cfr. M. Holquist, *Dialogismo: Bakhtin and his World*, 2nd ed., Routledge, London 2002 e Id., *Introduction* in M. Bachtin, *The Dialogic Imagination. Four Essays*, University of Texas Press, Austin TX 1981. La preminenza dell'aspetto linguistico e testuale su altri nell'interpretazione e utilizzo delle categorie bachtiniane è stata già notata da R. Luperini, *Letteratura e verità oggi*, «Romano Luperini website», 3 giugno 2008, URL <http://luperini.palumbomultimedia.com/?cmd=blog&id=88>.

«molteplice» fino al proteiforme, e «orizzontale» dell'oggetto di studio) e geloso delle proprie specificità e differenze. La prassi si muove dunque in prospettive limitate da fattori che, in una prospettiva wellekiana, potremmo definire «estrinseci», non direttamente inerenti alla sfera testuale:<sup>38</sup> le analisi culturali si situano nel più ampio contesto della cultura di un'epoca (ad esempio i *Reinassance Studies*), o di una nazione (*Italian Studies*), o di un'etnia (*Chicano Studies*), o di un genere (*Queer Studies*). Nella vastità della serie culturale trovano spazio e dignità anche settori tradizionalmente considerati come marginali dalla cultura "alta": musica *pop*, letteratura e cinema di genere, fumetti, graffiti sono espressioni di un sapere «minoritario» storicamente respinto dal Potere e dalla sua lingua,<sup>39</sup> o documenti in grado di contribuire almeno quanto i testi letterari «alti» a una mappatura della geografia del potere.

### «Scrivere qualcosa»

Nel *Filo e le tracce* Ginzburg segnala un fatto curioso: anche chi si accorge che il testo storico (o antropologico, o sociologico) ha delle qualità letterarie, spesso predominanti rispetto alle qualità "scientifiche" o "falsificabili", prende atto del fenomeno «senza che ciò implichi necessariamente, in chi lo formula, un giudizio negativo».<sup>40</sup> Il discorso non avrebbe senso se non si considerassero le osservazioni fatte da Guido Mazzoni secondo cui, dopo che per secoli la letteratura è stata considerata un discorso "meno valido" di altri, subordinato alla filosofia, della quale poteva al massimo riproporre i contenuti generali applicandoli a casi particolari, la modernità la considera in grado di fornire conoscenze peculiari. La letteratura è, sulla scorta di Wittgenstein e di Foucault, un «gioco di verità» degno di attenzione quanto quello filosofico, in grado di mettere in luce aspetti del pensiero che altre forme di discorso più razionali, come appunto la filosofia, non possono toccare.<sup>41</sup> Il suo valore conoscitivo è qualcosa che nessuno può più mettere seriamente in discussione: per questo lo scettico può arrivare a negare ogni oggettività alla storiografia e continuare a leggere libri di storia.

---

<sup>38</sup> Cfr. R. Wellek, A. Warren, *Teoria della letteratura* (1949), Il Mulino, Bologna 1956

<sup>39</sup> Cfr. G. Deleuze e F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore* (1975), Quodlibet, Macerata 2010, pp. 29-49

<sup>40</sup> C. Ginzburg, *Il filo e le tracce*, cit., p. 308

<sup>41</sup> Cfr. G. Mazzoni, *Narrativa e giochi di verità*, cit.

Non si tratta di una prospettiva peregrina: il volume di Said del 1993, discendente diretto di *Orientalismo*, intitolato *Cultura e imperialismo*, si concentra più del precedente sullo specifico letterario, valutando l'influenza della letteratura dell'Otto e Novecento sulle idee colonialiste e imperialiste, al contempo studiando come le pratiche anticolonialiste hanno influenzato di rimando le letterature inglese e francese. Pur inserendo le singole opere analizzate nel più vasto contesto culturale, la volontà di Said di concentrarsi nello specifico sulla letteratura e la scelta di licenziare un testo composto da capitoli relativamente brevi e pressoché monografici segnala un ritorno d'interesse nei confronti dello specifico letterario che prelude al recupero della tradizione illuminista e di una prassi filologica, strettamente legata al testo ma non avulsa dal fuori-testo, che Said compirà poco prima della sua morte.<sup>42</sup> Stavolta dall'interno del campo, come abbiamo visto fare Ginzburg e Lavagetto dall'esterno, assistiamo a un superamento delle posizioni *cultural* in vista di una ricerca di maggior specificità negli strumenti di analisi.

E in quest'ottica, senza volontà revisioniste, è necessario prendere atto che i manuali di storia della critica hanno bisogno di un paragrafo in più nel capitolo su Roland Barthes. Già nel 1979-80, durante i primi incontri del suo corso sulla *Preparazione del romanzo*, Barthes si era accorto di aver perduto nel suo percorso di ricerca successivo a *S/Z*, qualcosa di essenziale, poiché afferma:

Ho creduto per molto tempo che vi fosse un Voler-Scrivere in sé.  
*Scrivere*, verbo intransitivo – ne sono meno sicuro. Forse voler scrivere = voler scrivere qualche cosa → Voler Scrivere + Oggetto.<sup>43</sup>

Ma il critico va oltre: una volta definita la «fantasia»<sup>44</sup> alla base del genere prescelto, l'autore si dovrà confrontare ancora con qualcosa che va al di là di lui, accogliendo nella pagina il mondo in cui è immerso:

---

<sup>42</sup> Cfr. E. Said, *Umanesimo e critica democratica*, cit.

<sup>43</sup> R. Barthes, *La preparazione del romanzo* (2003), vol. I, Mimesis, Udine 2010 pp. 47-48. Si veda anche, nel vol. II, pp. 244-252, dove si discute più a lungo della «diatesi» (in senso linguistico, posizione del soggetto rispetto all'azione descritta dal verbo) di «scrivere». La «scrittura intransitiva» di *Écrire, verb intransitif* (1966), ora, viene definita «scrittura media» («il medio», dice Barthes, «può avere un complemento oggetto») e le sue attuazioni, rigidamente storicizzate in ambito romantico, arrivano fino a Proust (ma *solo* fino a lì).

<sup>44</sup> Le traduttrici dell'edizione italiana, uscita poche settimane prima della stesura di questa tesi, rendono con «fantasma» il francese «*fantasme*», che però è termine dalla chiara marca psicanalitica (cfr. voce «*fantasme*» in *Le Petit Robert de la langue française* 2007)

Probabilmente, stessa dialettica di *langue/parole* per la fantasia di scrittura: per funzionare la Fantasia (di Poesia, di Romanzo) deve restare allo stesso tempo un'immagine grossolana, codificata: *la* Poesia, *il* Romanzo → È solo opponendosi alla realtà (la *pratica* poetica, romanzesca) che la fantasia si perde come fantasia [...] Proust ha lavorato sulla fantasia del Saggio, del Romanzo [...] ma [...] non ha potuto cominciare a scrivere la sua opera se non abbandonando la rigidità della Fantasia.<sup>45</sup>

Dato uno spazio (e, prima ancora: la sua *necessità*) per l'oggetto all'interno del disegno scrittoria del soggetto, preso atto che la pratica dello scrivere si relaziona necessariamente con la realtà, quest'ultima trova addirittura spazio nel progettato romanzo barthesiano a livello tematico, come elemento base della costruzione romanzesca, la *notatio*. «La Notazione: intersezione problematica? Sì: è il problema del realismo che è posto dalla notazione. Considerare come possibile (non derisorio) è accettare già come *possibile* un ritorno (a spirale) del realismo letterario», inteso come «pratica della scrittura che si pone volontariamente sotto l'istanza dell'Inganno-Realtà».<sup>46</sup> In venti pagine, insomma, Barthes ha rovesciato dieci anni di ricerca letteraria, riuscendo a tirar fuori dal pantano degli *effetti*, degli artifici retorici e culturali, il *reale*. Non si tratta, certo, di "realismo". Ma segnala la sensibilità all'attualità e alla pratica letteraria di Barthes (il "ritorno alla realtà" in Francia si fa risalire al 1982, anno di pubblicazione di *L'exces-l'usine*), la sua capacità di mettere in prospettiva, il coraggio di compiere un passo indietro o di lato aggiornando rivedendo ribaltando continuamente le sue convinzioni teoriche.

## Il reality e la verità

Ciò conduce all'attualità. Lasciamo l'accademia ed entriamo in una libreria. Anche scavalcando le pile di saggi, di *instant-book* e di opere divulgative, anche concentrandosi soltanto sulla narrativa *mainstream*, bandelle e quarte di copertina spesso attirano l'attenzione ponendo l'accento su come questo o quel romanzo raccontano «la vera vita» o «la vera storia» di qualcuno o qualcosa. Si aggiunga una seconda osservazione, più personale ma credo utile a definire il quadro in cui ci stiamo muovendo. Da alcuni anni, quando incontro dei conoscenti, persone che amano la lettura (ce ne sono ancora) ma non si

---

<sup>45</sup> R. Barthes, *La preparazione del romanzo*, vol. I, cit., p. 50

<sup>46</sup> Ivi, p. 60

occupano di letteratura per vivere, porto avanti un mio piccolo sondaggio. Intavolando una discussione su Roberto Saviano, non dimentico mai di chiedere loro se gli è piaciuto *Gomorra*, al di là del suo dirompente valore contenutistico e di denuncia, guardandolo soltanto come romanzo. Sono consapevole che questa piccola prova empirica non ha valore statistico, ma nondimeno essa dà risultati sorprendentemente omogenei: nessuno, *e dico nessuno*, degli intervistati ritiene che *Gomorra* possa essere considerato un romanzo. Il clamoroso successo di un'opera narrativa come questa, il cui impianto è tipicamente romanzesco, è dovuto al fatto che esso viene venduto (e letto) come *relazione* su dei fatti oggettivi. Reportage, non romanzo.

La faccenda non è peregrina, e non la si può liquidare come un improvviso e generalizzato collasso del senso critico dei lettori. Al contrario una letteratura che si appassiona alla verità, un pubblico che consuma sempre più opere di *fiction* o, più in generale, di *non fiction*,<sup>47</sup> segnala un conflitto esasperato del mondo occidentale contemporaneo, ovvero quello tra de-realizzazione delle rappresentazioni e insistita materialità della nostra esistenza. La nostra epoca ha *visto* in diretta il crollo delle torri gemelle l'11 settembre 2001, mentre i nostri nonni non hanno visto l'attacco a Pearl Harbor. Questo fatto porta con sé due considerazioni: 1) tra le reazioni più diffuse, almeno in Occidente, c'è stata quella di trovarsi di fronte a un film trasportato nella realtà, uno dei tanti *disaster movie* hollywoodiani; 2) le immagini degli attentati erano intercalate dai *commenti* dei giornalisti e dalla pubblicità, dando origine ad un flusso indistinguibile di realtà e finzione, oggettività, interpretazione e costruzione narrativa. Tale flusso è diventato la norma nello spazio dei *reality show* che monopolizzano il *prime time* (ma tale monopolio va assottigliandosi e all'*Isola dei famosi* preferiamo *X factor* che miscela *reality* e *talent show*). Allo stesso tempo, come sottolineato icasticamente da Romano Luperini, è difficile pensare che nulla è reale o che tutto è linguaggio quando ogni volta che si sale su un aeroplano viene da chiedersi se si atterrerà su una pista o al trentesimo piano di un grattacielo.<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> Un caso paradigmatico può essere *Mi chiamo Roberta, ho 40 anni, guadagno 250 euro al mese* di Aldo Nove, Einaudi, Torino 2006, che racconta la vita di lavoratori precari attraverso interviste e commenti.

<sup>48</sup> Cfr. R. Luperini, *La fine del postmoderno*, cit., p. 20: «quando rischi ogni giorno salendo su un treno della metropolitana, ti è difficile pensare che l'unica realtà è il linguaggio».

## Il vero, il falso, la storia

Una letteratura che insiste sul suo valore di verità, mimando le strategie dei *reality* e offrendo al lettore un codice apparentemente “trasparente” per poi *far crollare* tale valore e ribaltarlo nella finzione: questo, in estrema sintesi, il processo cui risponde il realismo “veridico”. In conclusione al primo corso sulla preparazione del romanzo, Barthes scrive:

Il Romanzo, in effetti [...], nel suo grande e lungo fluire, non può sostenere la “verità” (del momento): non è la sua funzione. Me lo immagino come un tessuto (=Testo), una vasta e lunga tela dipinta di illusioni, di cose inventate, di “falsi” se vogliamo: una tela brillante, colorata, velo di Maya, punteggiata, quasi priva di Momenti di verità che ne sono la giustificazione assoluta [...]. → Quando produco delle *Annotazioni*, esse sono tutte “vere”: io non mento mai (io non invento mai), ma per la precisione, non accedo al Romanzo; il romanzo prenderebbe avvio non dal *falso*, ma dalla mescolanza senza prevenzioni del vero e del falso: il vero evidente, assoluto, e il falso colorato [...] il romanzo sarebbe *poikilos*, variopinto, vario, chiazzato [...] il *poikilos* del romanzo = l’eterogeneo, l’eterologico di Vero e di Falso.

Forse, quindi: arrivare a fare un romanzo [...] è in fondo accettare di mentire, arrivare a mentire (e mentire può essere molto difficile) – mentire con una menzogna nuova, e perversa che consiste nel mescolare il vero e il falso → In definitiva, allora, la resistenza al romanzo, l’impotenza al romanzo (alla sua pratica) sarebbe una resistenza *morale*.<sup>49</sup>

Vero e falso: ciò che Barthes descrive utilizzando tali termini è un salto verso una dimensione nuova per la narrativa di finzione che, già etimologicamente, rimanderebbe invece al *finto*. Per sfumare un po’ l’affermazione si può dire che mentre per secoli il problema si poneva mettendo in primo piano il polo del finto (la discussione aristotelica sul verosimile) e nella prima modernità i poli rimanevano tre (vero, finto, falso), oggi sono in evidenza i due poli “vero” e “falso” ed è il finto a scivolare in secondo piano. Il luogo in cui la discussione tra verità e falsità nel romanzo ha avuto maggior risonanza negli ultimi decenni è il dibattito su storia e letteratura, di cui abbiamo già visto i frutti più recenti in apertura.<sup>50</sup> È una delle

<sup>49</sup> R. Barthes, *La preparazione del romanzo*, vol. I, cit., pp. 192-193

<sup>50</sup> Ma si pensi anche al Manzoni di *Del romanzo storico*, che già assimilava questa forma a un «genere falso».

dorsali che attraversano il presente saggio e tornerà alla luce durante l'analisi di molti romanzi, da *Pastorale americana* a *Underworld* a *Le benevole*, anche se spesso in maniera tangenziale. Per ora identifichiamo due figure chiave nello sviluppo di queste idee: Hayden White e Linda Hutcheon. Entrambi hanno contribuito all'elisione dei confini tra storiografia e letteratura cui abbiamo assistito negli ultimi vent'anni circa. Il discorso storico è per White «uno speciale uso del linguaggio che, come il discorso metaforico, il linguaggio simbolico o la rappresentazione allegorica, significa sempre di più di quanto dice, dice qualcosa d'altro rispetto a quanto sembra che dica e rivela qualcosa del mondo soltanto a costo di nascondere qualcos'altro». <sup>51</sup> Dal punto di vista letterario piuttosto che storico, Linda Hutcheon giunge a identificare una modalità di scrittura, la «metafiction storiografica», che mira a «demarginalizzare il letterario confrontandolo con lo storico, e lo fa sia tematicamente che formalmente». <sup>52</sup> La studiosa tende a salvaguardare alcune distinzioni di base:

La linea ontologica tra passato storico e letteratura non è cancellata, ma sottolineata. Il passato è esistito, ma possiamo “conoscere” quel passato soltanto tramite i suoi testi, ed ecco dove giace il legame tra storico e letterario. <sup>53</sup>

Ma, indipendentemente dai sottili distinguo che si possono fare, i margini di storiografia e letteratura sono ormai irrimediabilmente sovrapposti:

Nel passaggio dalla ricerca d'archivio alla composizione di un discorso alla sua traduzione in forma scritta, gli storici devono impiegare le stesse strategie di figurazione linguistica utilizzate dagli scrittori di *fiction* [*imaginative writers*] per rafforzare i loro discorsi con quei significati latenti, secondari o connotativi, cosicché i loro lavori non vengano recepiti solo in quanto messaggi ma anche come strutture simboliche. <sup>54</sup>

Nella ricezione critica abbiamo assistito al ribaltamento della simmetria: se la storiografia non è che letteratura, allora la letteratura può farsi carico di divenire storiografia. Alla storiografia ufficiale, maggioritaria e fintamente

---

<sup>51</sup> H. White, *Figural Realism*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore MD 1999, p. 7

<sup>52</sup> L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, Routledge, London 1988, p. 108

<sup>53</sup> Id., *Historiographic Metafiction*, in P. O'Donnell et al., *Intertextuality and Contemporary American Fiction*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, MD 1989, pp. 3-32, citazione a p. 10

<sup>54</sup> White, *Figural Realism*, cit., p. 8

neutra, si oppone allora la «letteratura minore»,<sup>55</sup> il gioco consapevole intorno a un passato che è scomparso per sempre: maggiormente onesta quanto più infedele.

A dispetto della notoria vulgata secondo cui la teoria e la critica sono ormai attività residuali, segregate nelle torri d'avorio accademiche e incapaci d'intervenire con forza sul nostro immaginario, le teorizzazioni sopra riassunte vi oppongono un esempio formidabile: è ormai pratica comune e finanche banale produrre e consumare narrativa d'invenzione con il più o meno dichiarato intento di render conto di situazioni e conflitti *reali*, fino all'assurdo di considerare dei romanzi alla stregua di libri di storia oppure, per estensione, di sociologia o anche di grandi «guide turistiche» per angoli poco conosciuti del mondo, accodandosi senza rendersene conto allo sfruttamento ultimo delle risorse naturali di tali angoli — la loro cultura, segmentata, impacchettata e venduta sotto forme plastiche agli occidentali annoiati. Insomma, le idee sono uscite dalle accademie e sono state recepite dall'industria culturale e dal pubblico non specialista, che ne hanno fatto degli ideologemi estremamente produttivi. Se qualcuno avesse dei dubbi, pensi a come vengono commercializzati, recepiti e spesso anche prodotti molti romanzi al di fuori della cerchia occidentale: Amitav Ghosh, romanziere indiano di successo, scrive un libro ambientato all'inizio del XIX. Ecco cos'è degno di nota secondo un recensore:

Ghosh crea un'enciclopedia del cibo, degli inservienti, degli arredi, delle religioni, dei comandi nautici, di costumi e biancheria maschili e femminili, dei commerci, dei rituali funebri e dei matrimoni, di botanica e orticoltura, della coltivazione dell'oppio, delle bevande alcoliche, dei commessi e degli ufficiali in congedo [...] nell'India della prima metà del XIX secolo.<sup>56</sup>

Sbaglierebbe però chi pensasse che si tratti soltanto dell'ennesima strategia di un'occidente pronto allo sfruttamento dell'«Altro», come dimostra

---

<sup>55</sup> I già citati Deleuze e Guattari, con il loro *Kafka*, sono ovviamente tra i precursori di tali riflessioni.

<sup>56</sup> James Buchan, recensione a A. Ghosh, *Sea of Poppies*, «The Guardian», 7 giugno 2008

l'insorgere di fenomeni equivalenti a casa nostra:<sup>57</sup> che cos'è il *New Italian Epic* teorizzato da Roberto Bui e altri membri del collettivo Wu Ming, se non la volontà di donare un valore aggiunto alla narrativa riconoscendole la capacità di comprendere il nostro (immediato) passato attraverso un discorso che differisce dalla storiografia e dalla pamphlettistica solo per un maggior grado di *leggibilità*, dovuto all'uso di dispositivi narrativi preclusi alle scritture propriamente d'informazione? O, ancora: cosa possiamo dire dell'ascesa del documentario, del reportage in forma-libro e dei *nonfiction novel* come strumenti privilegiati per relazionare sul reale anche da scrittori affermati?<sup>58</sup> Utilizzando una serie di dispositivi (insistenza sul dato empirico che prende forma di *evidenza* scientifico-giudiziaria, paratassi, inserimento di lacerti d'informazione come interviste, documenti, ecc.)<sup>59</sup> e facendo leva sulla presunta immediatezza delle opere in questione, dovuta a una denegazione della finzionalità in sede testuale e paratestuale (indicazioni generiche, quarte di copertina, *prères d'insérer*), si teorizza (implicitamente o meno, non importa) una superiorità della narrativa «non d'invenzione» rispetto alla classica *fiction*, e se la *fiction* vuole rimanere in sella deve cominciare a trottare al passo dei suoi contestatori e a produrre opere in grado di instaurare una relazione *diretta* con la realtà.

L'insorgere di questi atteggiamenti, di una generale attenzione per il dato extra-testuale, per la sua rappresentazione testuale, ha prodotto il dibattito di cui si è reso sommariamente conto in apertura. In particolare il saggio di Donnarumma ha il merito di prendere in considerazione il fenomeno da un punto di vista globale, dal romanzo al saggio passando per tutte le tappe intermedie che la letteratura italiana ha toccato negli ultimi anni. È una prospettiva necessaria, ma ben diversa a quella che si è scelta di seguire in questa sede, che cerca d'indagare come la *forma romanzesca* è stata usata per far fronte ai compiti cui oggi le si chiede di assolvere. E, in particolare, forte di un

---

<sup>57</sup> Decisamente inquietante, poi, l'insorgere di problematiche simile a casa dell'Altro: Anita Heiss pubblica un libro, *Dhuulu-Yala - To Talk Straigh* (Aboriginal Studies Press, Canberra 2003) con l'obiettivo di produrre una letteratura aborigena che sia chiaramente recepita come tale dall'*esterno*, capace di illustrare i caratteri culturali in forma più possibile "pura", non vincolati da lasciti "bianchi" («*whites*»), e si spinge fino a consigliare agli *editor*, rigorosamente aborigeni, di testi aborigeni la scelta di copertine facilmente identificabili dall'acquirente come «aborigene».

<sup>58</sup> Cfr. A. Nove, *Mi chiamo Roberta*, cit. Un precursore è stato indubbiamente Norman Mailer.

<sup>59</sup> Su questo mi permetto di rimandare al mio *Prova, evidenza, verità*, in «Nuova prosa» 53-54 (2010), pp. 165-227

apprendistato svolto nell'«era del sospetto»,<sup>60</sup> il romanzo “veridico” riesce a minare, espandendola oltre i limiti posti al più sfrenato e letterario *reportage*, la credibilità del «principio del *reality*», per così dire.

### «*Tout est de convention*»

Nella *Vie d'Henri Brulard* un giovane Stendhal non capisce come sia possibile che, dato il quinto teorema di Euclide secondo il quale due rette parallele non s'incontrano in nessun punto, il matematico Louis Monge possa affermare che due parallele, se prolungate all'infinito, vanno considerate come se s'incontrassero. La spiegazione confusa del suo maestro lo lascia ancor più perplesso. «Fui lì lì per piantare tutto in asso», commenta. Poi aggiunge:

un confessore, abile e buon gesuita, avrebbe potuto convertirmi commentando così questa massima [la risposta del maestro]:

- Vedete che tutto è errore, o piuttosto che non c'è niente di falso, niente di vero, tutto è convenzione. Adottate la convenzione che vi renderà più accetto nel mondo [...]<sup>61</sup>

Il consiglio dell'ipotetico gesuita, rifiutata bruscamente dal narratore, sembra anticipare almeno in parte le posizioni scettiche che hanno caratterizzato buona parte del pensiero letterario novecentesco. «*Tout est de convention*» è una conseguenza del fatto che «tutto è errore». Di conseguenza tanto vale adottare la convenzione più vantaggiosa. Questa è la risposta scettica al problema. Ma ce n'è una seconda, quella assunta da DeLillo e, in maniera ancor più netta, da Michel Houellebecq e da Jonathan Littell. Essa passa per il recuper della corrente che Henri Godard chiamerebbe «mimetica», fondata sui dispositivi messi a punto nel XIX secolo, che i romanzieri del XX, come il critico francese ha brillantemente esposto in un suo saggio recente,<sup>62</sup> hanno tentato in tutti i modi di demolire. Anche una volta ammesso che, perlomeno in arte, tutto è convenzione, bisogna tener presente l'ovvio, cioè che *la convenzionalità è alla base di ogni forma di linguaggio* e dunque di comunicazione. Partendo da questo presupposto molti scrittori ripiegano sul già-detto, sul già-fatto: molti tra di loro (la quasi totalità della narrativa *mainstream*) si limitano all'imitazione acritica e manierista di un modello, producendo «attualità»

<sup>60</sup> Cfr. N. Sarraute, *L'ère du soupçon*, Gallimard, Paris 1956, *passim*.

<sup>61</sup> Stendhal, *Vie d'Henri Brulard*, in *Œuvres intimes*, vol. II, pp. 858-859 **controlla**

<sup>62</sup> H. Godard, *Le roman modes d'emploi*, cit., pp. 11 ss.

anziché «opere» (secondo la terminologia di Milan Kundera: oggetti di rapido consumo, pensati per l'oggi), alcuni, però, *tenendo presente la storicità della convenzione letteraria e romanzesca*, vi si appoggiano costruendo su tale convenzione il proprio edificio romanzesco. Che può essere innovativo e spiazzante (*Underworld*) o banale e ripetitivo (*Le benevole*) ma sempre incentrato sulle possibilità in termini di rappresentazione della realtà che tecniche narrative percepite come familiari dai lettori possono offrire.

Queste, per sommi capi, le due proposte della letteratura contemporanea che il saggio vuole rappresentare, il loro intrecciarsi, lo sfondo dal quale emergono. Se la presente introduzione voleva fornire un approssimativo inquadramento della questione dal punto di vista della storia della critica e del pensiero, nel primo capitolo vedremo come uno scrittore della portata di Philip Roth tenta di coniugare queste idee con la sua pratica di scrittore, e quali esiti la ricerca degli anni Ottanta e dei primi anni Novanta avrà in un testo cardine del tardo Novecento come *Pastorale americana*.

## La maschera, la trasparenza, i codici

*Pastorale americana* di Philip Roth

### Un caso unico, irripetibile, esemplare.

Il percorso romanzesco di Philip Roth che va dal 1979 al 1997 è una stupenda esemplificazione del “ritorno alla realtà”, di tutte le contraddizioni e i dubbi che esso ha portato con sé dei vicoli ciechi che sono stati imboccati sulla via del ritorno, realizzata da uno dei più grandi narratori statunitensi. Nei quasi quindici anni che separano *The Ghost Writer* (1979) e *Operation Shylock* (1993) Roth si è dato a un’assidua sperimentazione formale e tematica che mette sempre più in discussione i già incerti confini della narrativa d’invenzione — della *fiction* — fino alla risoluzione apparentemente regressiva di *Pastorale americana* che apre una nuova trilogia costruita nel solco di uno dei generi romanzeschi più invischiati nelle contraddizioni del realismo: il romanzo storico (si pensi solo a *Guerra e pace*). Capire come Roth è arrivato ad *Pastorale americana* significa comprendere meglio quel libro, coglierne gli aspetti innovativi nascosti sotto una patina di normalità romanzesca, comprendere come le ricerche parallele di un realismo “veridico” e di uno “convenzionale” possano convivere nello stesso testo.

I tre romanzi che compongono la “trilogia americana” di Roth, *Pastorale americana* (1997) *Ho sposato un comunista* (1998) e *La macchia umana* (2000) hanno come oggetto personaggi e storie diverse, nondimeno è possibile individuare alcuni tratti in comune, sia tematici sia stilistici. Ognuno dei romanzi si confronta con un particolare decennio della storia americana e con gli eventi che consideriamo caratteristici di quegli anni: così *Ho sposato un comunista* tratta degli anni Cinquanta e del maccartismo, *Pastorale americana* degli anni Sessanta e della rivolta studentesca, *La macchia umana* degli anni Novanta e dell’epidemia di *politically correct*, sullo sfondo delle lotte per i diritti civili e della “de-segregazione” dagli anni Trenta ai Sessanta. Ogni romanzo ricostruisce il clima del periodo seguendo le vicende di un personaggio messo in crisi dal nuovo “spirito dei tempi” — Ira Goldstein in *Ho sposato un comunista*, Seymour Levov in *Pastorale americana*, Coleman Silk in *La macchia umana*.

I tre protagonisti sono tutti perdenti e non potrebbe essere diversamente: non solo perché, a livello strutturale, il modello di riferimento è la tragedia, ma perché, a livello tematico, ognuno rappresenta i valori e le convinzioni del tempo appena concluso (potremmo dire: la vecchia *doxa*) e si trova sotto

l'attacco di persone perfettamente a loro agio nella nuova era, gente in grado di piegare mode, idiosincrasie e paure a vantaggio dei propri scopi (i quali a loro volta riflettono nuove aspirazioni, più in linea con i tempi nuovi). In tal senso è possibile identificare un dualismo di fondo, reso artisticamente con la presenza di un antagonista — per lo Svedese la misteriosa e camaleontica Rita Cohen, per Ira Ringold la ex moglie Eve e un senatore maccartista, per Coleman Silk l'ambiziosa *Literary theorist* (cosa ben diversa da un'italiana “teorica della letteratura”) femminista Delphine Roux. Il “nuovo”, insomma, si confronta con il “vecchio.” Tale visione sembrerebbe avere una precisa valenza assiologica, con l'equazione vecchio = buono e, di converso, nuovo = cattivo. Vedremo, nell'analisi di *Pastorale americana*, che le cose non stanno proprio così perché è Zuckerman a rappresentare assiologicamente i personaggi.

Ed è proprio il ruolo di Zuckerman il terzo punto di contatto della “trilogia americana”. In tutti i casi Zuckerman è il narratore di una storia che non è la sua, l'organizzatore di eventi cui non ha preso parte e che conosce tramite i racconti di testimoni (e non dei protagonisti). Egli assume così una funzione puramente testimoniale (al secondo grado): pur non avendo assistito direttamente agli episodi è stato in grado di ricostruirli componendo le «tracce» raccolte in lunghi lavori di ricerca.<sup>63</sup> Zuckerman non riveste un ruolo centrale nei romanzi; anzi tende a scomparire dietro ai protagonisti. La sua presenza è volutamente marginale, periferica, caratteristica richiamata anche dal nuovo luogo di residenza dello scrittore, una semplice capanna persa nelle campagne del New England, nel mezzo della sterminata provincia americana, e dalle parole di Zuckerman stesso: «Sono venuto qui perché non voglio più storie. L'ho già avuta la mia storia», dice in *Ho sposato un comunista* riferendosi alla sua decisione di trasferirsi nel Connecticut.

### Un lieto fine per Nathan

La «storia» di Zuckerman era stata raccontata in tre romanzi (*The Ghost Writer*, 1979, *Zuckerman Unbound*, 1981, *The Anatomy Lesson*, 1984) raccolti in volume sotto il titolo *Zuckerman Bound* nel 1985, corredati di un racconto lungo che funge da «epilogo», *The Prague Orgy*. La serie di testi raccolta in *Zuckerman Bound* riflette in primo luogo sull'arte e sull'artista e sul loro ruolo nella società

---

<sup>63</sup> Cfr. *infra*

contemporanea,<sup>64</sup> disegnando una parabola discendente dalle vette dell'arte *High Modernist* fino ai bui crepacci del silenzio artistico.<sup>65</sup> Un percorso che ha come punto di snodo *Zuckerman scatenato*, in cui Nathan fa i conti con una fama poco attraente per qualcuno che si reputa un artista secondo canoni primonovecenteschi. Tutto viene inglobato nel grande *melting pot* dei quindici minuti di celebrità: non c'è differenza, a quanto pare, tra il romanzo di Zuckerman e un *musical* da due soldi su Anna Frank o un Alvin Pepler frustrato che riversa la sua volontà di rivalsa in ambizioni pseudoartistiche, perché ognuno di essi serve allo scopo di far soldi, ognuno scatena la curiosità morbosa del pubblico. Ogni tentativo artistico è insomma un prodotto *usato* come carburante per discussioni scandalistiche che animano lo *star system*<sup>66</sup> e non *compreso* in quanto opera da leggere e interrogare.<sup>67</sup> Ogni opera, nella moderna società consumistica, viene considerata (per riprendere le categorie kunderiane) «attualità».

Comincia a prendere forma la riflessione sulla commistione di vita e letteratura: con l'accusa mossa a Nathan da suo fratello Henry, di avere ucciso il padre scrivendo *Carnovsky* («L'aveva visto! Aveva visto cos'avevi fatto, in quel libro, a lui e alla mamma!»),<sup>68</sup> con gli ammiratori che gli chiedono se ha *davvero* fatto tutto ciò che Carnovsky ha fatto. Si tratta però ancora di brani di repertorio, che in un *Künstlerroman* post-joyceano non potevano mancare. L'attenzione dell'autore è altrove e Roth “presta” a Zuckerman frammenti della sua propria biografia per meglio evidenziare le riflessioni fatte in questi romanzi: sulla possibilità dell'arte moderna di essere ancora elemento di

---

<sup>64</sup> *Zuckerman Bound* secondo Roth descrive «la commedia che può rivelarsi essere una vocazione artistica negli USA» (H. Lee, *The Art of Fiction LXXXIV: Philip Roth*, in G. R. Searles (ed), *Conversations with Philip Roth*, University Press of Mississippi, Jackson MI-London 1992, pp. 162-187, citazione a p. 181), ma cfr. M. Kartiganer, *Ghost Writing: Philip Roth's Portrait of the Artist*, «ASJ Review», vol. 13, n. 1-2 (Spring-Autumn 1988), pp. 153-169; R. M. Greenberg, *Transgression in the Fictions of Philip Roth* («Twentieth Century Literature»), vol. 43, n. 4 (Winter 1997), pp. 487-506; C. Berriman, *Nathan Zuckerman and Philip Roth: A Portrait of the Artist as a Young Prometheus*, «Contemporary Literature», vol. 31, n. 2 (Summer 1990), pp. 177-190; J. D. Wallace, «*This Nation of Narrators*»: *Transgression, Revenge and Desire in "Zuckerman Bound"*, «Modern Language Studies», vol. 21, n.3 (Summer 1991), pp. 17-34.

<sup>65</sup> Cfr. D. M. Kartiganer, «*Zuckerman Bound*»: *The Celebrant of Silence*, in T. Parrish (ed), *The Cambridge Companion to Philip Roth*, pp. 35-51

<sup>66</sup> Cfr., in *Zuckerman scatenato*, i trafiletti (p. 286) sugli “avvistamenti” di celebrità, in cui si mischiano editori di giornali, musicisti, comici e presentatori televisivi.

<sup>67</sup> Va in questo senso l'accento alla trasposizione del *Diario* di Anna Frank in *musical* a Broadway di cui si narra in *Lo scrittore fantasma; Zuckerman scatenato*, che tratta proprio del meccanismo perverso della celebrità, riporta numerosi riferimenti alla questione oltre a quello accennato nella nota precedente.

<sup>68</sup> *Zuckerman Scatenato*, p. 326

trasgressione, e sull'utilità nella moderna società dello spettacolo di questa trasgressione, sul rapporto edipico con il padre (biologico ma, principalmente, artistico) e sull'aperto conflitto con l'Autorità (nello specifico, la *doxa* della comunità ebraica *middle class* americana). L'invenzione è radicata nell'esperienza dell'autore come un palinsesto ospita sotto il nuovo testo le vaghe tracce del vecchio:

La propria storia non è una pelle di cui ci si possa spogliare: non le scappi, fa parte del tuo corpo e del tuo sangue. E continui a raccontarla finché campi, questa storia venata dei temi della tua vita, questa storia ricorrente che al tempo stesso è una tua invenzione e l'invenzione di te.<sup>69</sup>

Philip Roth è allora, letteralmente, pre-testo per le avventure di Zuckerman, la cui parabola si sviluppa e termina in *Zuckerman Bound. L'Orgia di Praga*, racconto lungo posto a conclusione della trilogia romanzesca, disattiva le tensioni ancora irrisolte nelle precedenti storie. Nathan riesce a riappacificarsi con la propria comunità e con la sua appartenenza ebraica; l'artista ha superato le sue "prove" (l'apprendistato, il peso del successo, il blocco creativo, il rapporto con la tradizione). La formazione si è conclusa, come sottolinea il titolo del volume in cui essa viene raccolta: "*bound*" gioca sì con il titolo del secondo romanzo della trilogia (*Zuckerman Unbound*) e con il fatto che i vari episodi "squadrati" sono finalmente "legati in un volume", ma indica anche il rinnovato senso di appartenenza di Zuckerman, che si trova coeso in una storia più grande di lui, di cui è giunto, dopo mille traversie, a far parte.<sup>70</sup>

### **Finzione, Nathan, verità.**

L'attenzione di Roth si concentra sul problema del soggetto, dell'identità e della rappresentazione. In una parola, il problema della *verità* cui conduce la pratica scrittoria. Tra il 1986 e il 1991 lo scrittore sviluppa una serie di tentativi letterari che culmineranno in un "tentativo di capolavoro": *Operazione Shylock*. La riflessione in corso in questi anni sembra avere come nume tutelare un altro grande modernista, dopo il Joyce di *Zuckerman Bound*: Marcel Proust, creatore di un'opera in cui memoria e corporalità, fisico e psichico, si fondono grazie a

---

<sup>69</sup> *L'orgia di Praga*, p. 641

<sup>70</sup> "Bound" in *The Oxford Dictionary of American English 2009*, significato 2: 'cause (people) to feel that they belong together or forme a cohesive group; cohere or cause to cohere in a single mass'

una complessa strategia narrativa.<sup>71</sup> René Girard ha letto il percorso di Marcel lungo l'intera *Recherche* come un distacco del protagonista-narratore dal desiderio metafisico, per avvicinarsi con l'impegno artistico a un desiderio rivolto verso di sé e non verso l'esterno.<sup>72</sup> Prima di arrivare a questo risultato Marcel attraversa un mondo in cui tutti, soggetti ai «trucchi del desiderio»,<sup>73</sup> mentono, al punto che la verità svanisce definitivamente «perché non ci sono residui, né differenze entro cui incuneare il sospetto e l'indagine che ne deriva».<sup>74</sup> Qui entra in gioco il valore della *finzione*, ovviamente quella artistica (*fiction*) che permette alla menzogna narrativa di convertirsi in una nuova, più elevata verità, permettendo all'autore di modificare la lettera dell'esperienza «per rivelarne lo spirito».<sup>75</sup> Ma tanti sono i prestiti fatti dall'autore al suo protagonista, tanto intensa la relazione tra Marcel e Marcel Proust, che per Girard ogni tentativo di comprendere Proust deve cominciare e finire nella stessa *Recherche*, perché «il libro ha fatto l'autore non meno di quanto l'autore abbia fatto il libro».<sup>76</sup> Il soggetto così creato, poroso e indeterminato, diventa la chiave di volta per una strategia che ricostruisce tramite una coscienza capace di osservare in prospettiva, grazie al ricordo, a un sensualismo spinto fino «all'estrema, concreta veridicità»<sup>77</sup> la realtà e i fatti e considerarli finalmente slegati da «ogni situazione oggettiva del momento in cui accaddero», «dalla loro successione cronologica esteriore come pure dal significato più stretto legato al presente, che sembravano assumere di volta in volta».<sup>78</sup> In altre parole il dato concreto-oggettivo attraverso il filtro narrativo della memoria, balza al di là della contingenza e assume su di sé una capacità realistica maggiore perché in

---

<sup>71</sup> Le intuizioni di L. Spitzer, *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, Einaudi, Torino 1977, sono state riprese e sistematizzate da G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto* (1972), Einaudi, Torino 1976, che fornisce un'esaustiva casistica di variazioni delle strategie discorsive nella *Recherche*. Per i riferimenti alla relazione tra corpo e narrazione cfr. A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Il Mulino, Bologna 2007, p. 90

<sup>72</sup> R. Girard, *Menzogna romantica e verità romanzesca* (1961), Bompiani, Milano 1965, pp. 135-153, ma l'idea di fondo, non sistematizzata né formalizzata, era già venuta ad E. Auerbach, *Marcel Proust, il romanzo del tempo perduto* (1927), in Id., *Da Montaigne Proust*, De Donato, Bari 1970, p. 177

<sup>73</sup> Ibid.

<sup>74</sup> M. Lavagetto, *La cicatrice di Montaigne*, Einaudi, Torino 2002, p. 294

<sup>75</sup> R. Girard, *Marcel Proust* (1964), in Id., *Mimesis and Theory*, Stanford University Press, Stanford CA 2008, pp 56-70, p. 67

<sup>76</sup> Ivi, pp. 56-57

<sup>77</sup> E. Auerbach, *Proust, il romanzo del tempo perduto*, cit., p. 175

<sup>78</sup> E. Auerbach, *Mimesis* (1946), Einaudi, Torino 1956, p. 574-575, ma cfr. pp. 555-590

grado di rispondere alle domande che le opere e i giorni pongono incessantemente.

È questo il quadro in cui nasce l'operazione di *La controvia* (1986), in cui l'individuo si rispecchia negli altri fino a dissolversi in mille altri individui («essere se stesso significa recitare la parte di se stesso»), frammentando la vita in mille “controvia” tutte accidentali, momentanee, necessariamente artificiali e dipendenti da chi abbiamo davanti. Il libro si compone di cinque capitoli, ognuno dei quali mette in scena avvenimenti che negli altri capitoli non hanno mai avuto luogo: nel primo Henry, pur di evitare l'impotenza, si sottopone a un intervento chirurgico che lo uccide; nel secondo Henry non si sottopone all'intervento e diventa seguace di un fondamentalista sionista israeliano; nella terza Nathan si trova suo malgrado invischiato in un attentato che nel quinto capitolo non è mai avvenuto; nel quarto, infine, è Nathan il malato che non vuole diventare impotente che muore durante l'intervento. Ogni capitolo dà anche una rappresentazione, e a volte più d'una, del rispettivo protagonista (Nathan, il fratello Henry) e delle persone che lo circondano del tutto diversa dalla precedente.

L'incertezza della memoria, che Marcel poteva ancora corroborare con i sensi, è diventata una costante tematica: ma dalla sfera del ricordo ha contagiato l'intero soggetto, privandolo di ogni identità stabile, che può essere costruita solo tramite frizioni: con gli altri o con il mondo,<sup>79</sup> ma quest'ultimo in particolar modo possiede solo una forza inerziale, contrapposta alla vitalità immaginativa del soggetto. A differenza del protagonista della *Recherche* Nathan non riesce a giungere a una verità superiore; il libro si chiude con la moglie di Zuckerman che decide di lasciare il libro e il marito uscendo dalla finzione. Il romanzo perde i pezzi, sembra spinto da una forza centrifuga che *allontana* tutto anziché aggregare al suo interno in un discorso coerente i frammenti di una vita come imprigionata nel suo qui-e-ora. La narrazione è una contro-narrazione.

Non è possibile rappresentare un soggetto esterno (è Nathan che in *La controvia* racconta la storia di Henry, ed è Henry che racconta la storia di Nathan); meglio forse parlare di sé stesso raccontando i puri *Facts* (1988), i

---

<sup>79</sup> Cfr. D. Shostak, *Philip Roth. Countertexts, counterlives*, University of South Carolina Press, Columbia, SC 2004, pp. 204 ss. M. Shechner, *Zuckerman Travels*, «American Literary History», vol. 1, n. 1 (Spring 1989), pp. 219-230, p. 219 e C. Berryman, *Portrait of the Artist as a Young Prometheus*, cit., pp. 188-189, notano l'importanza dell'ambivalenza e dell'incertezza identitaria, che sono ovviamente i risultati conseguenti all'idea dell'io come entità esplosa e frammentata, incapace di costruire un percorso coerente fuori dell'evenemenzialità.

“fatti” di cui è composta, recita il sottotitolo del libro, *l'autobiografia di un romanziere*. Meno di un anno prima, durante un'intervista con Paul Gray, Roth aveva affermato sardonicamente, giocando sul titolo di *La controvia*: «se mai scriverò un'autobiografia l'intitolerò *Il controlibro* [«*The Counterbook*»]». Paul Gray, il giornalista, commenta: «l'eventualità sembra improbabile. I semplici puri fatti non interessano particolarmente Roth». <sup>80</sup> Mai profezia fu meno felice. Il libro che secondo Gray non avrebbe mai visto la luce si apre con una lettera di Roth a Zuckerman che ha tutta l'aria di essere un paradossale congedo: «Questo manoscritto incarna la mia controvia, l'antidoto e la risposta a tutte quelle invenzioni [fictions] che sono culminate nell'invenzione della tua storia [fiction of you]. Se in un senso *La controvia* può essere letta come una *fiction* sulle strutture», dice Roth, *The Facts* vuole rappresentare «la struttura di una vita [the structure of a life] senza l'invenzione [fiction]». <sup>81</sup>

Ma il venticinque per cento di un volume senza ricorrere all'invenzione si compone di due lettere, quella di Roth a Zuckerman in cui l'autore chiede a un suo personaggio un giudizio sul manoscritto, e la risposta del secondo al primo, che con il suo evidente carico d'invenzione apre la porta a una radicale destabilizzazione del prospettato valore referenziale del testo. Già *La controvia* aveva in chiusura due lettere che ne rappresentavano il momento di metariflessione più teso e lucido attraverso cui traspariva il “contro-senso” del testo. La cornice epistolare tra Roth e Zuckerman rivela l'inconsistenza del processo autobiografico «sincero» [«truthful»]. Un Roth troppo remissivo e somnesso (e perciò già sospetto) annuncia al suo personaggio, e con lui a noi, di avere finalmente messo a nudo il suo cuore, mentre uno Zuckerman penetrante e tagliente mette in dubbio la possibilità per il suo creatore di certificare il suo io al di fuori della *fiction*, avanza dubbi sulla sincerità e l'autenticità della relazione fatta da Roth, e mina così la credibilità di quest'ultimo.

Quando un giornalista lo pone di fronte all'assurdità di questo scambio epistolare in un libro che si annuncia come autobiografico, Roth commenta minimizzando: «alla fine [del libro] c'è qualcuno che si fa avanti, un'altra voce, che mette in discussione, non la veridicità, ma l'abilità dello scrittore di essere

---

<sup>80</sup> P. Gray, *The Varnished Truths of Philip Roth* (1987), in George Searles (ed), *Conversations with Philip Roth*, cit., pp. 202-208, citazione a p. 207

<sup>81</sup> *The Facts*, p. 311

rivelatore con questa forma». <sup>82</sup> La risposta dello scrittore può essere letta come sardonica o come inconsciamente mistificatoria, certo non può essere presa alla lettera: *non* la veridicità, *l'abilità*... Mischiando verità e menzogna nella sua risposta, Roth non dice *del tutto* il falso, perché la capacità dello scrittore di giungere al cuore degli eventi è effettivamente un punto forte della critica di Zuckerman. Ma nella lettera conclusiva viene sollevato un problema cui Roth non accenna, un problema che attraversa le scritture dell'io sin dai tempi di Montaigne: *proprio quello della veridicità del racconto autobiografico*. <sup>83</sup> Se *The Facts* è la contro-vita di Roth stesso, Zuckerman suggerisce che «con l'autobiografia c'è sempre un altro testo, un controtesto, se vuoi, che si leva contro quello presentato [dall'autore]. È probabilmente la più manipolatrice tra le forme letterarie». <sup>84</sup>

In un cortocircuito degno di un romanzo di Philip Roth, Roth-l'intervistato distorce i fatti esattamente come, secondo un personaggio di Roth (Zuckerman) Roth-l'autore fa in *The Facts*. Notando le omissioni, le caratterizzazioni troppo nette (la moglie di Zuckerman: «questa è una narrazione così straordinariamente, inesorabilmente coerente, e nient'altro», p. 457), l'armonia che emerge dalle pagine di *The Facts*, Zuckerman afferma: «sei incapace di ammettere che sei stato molto più responsabile per quanto è accaduto di quanto tu voglia ricordare». <sup>85</sup> L'ipotesi, che emerge qua e là nella critica, di un'origine primariamente “terapeutica” per le opere autobiografiche di Roth, dovuta al crollo psicotico affrontato dallo scrittore l'anno precedente dal quale egli avrebbe tentato un recupero (una “riappropriazione dell'io”) mettendosi al centro della scena – ipotesi adombrata dallo stesso Roth, ma in

---

<sup>82</sup> Mervyn Rothstein, *From Philip Roth, "The Facts" as He Remembers Them*, in G. Searles (ed), *Conversations with Philip Roth*, cit., pp. 226-229, citazione a p. 227

<sup>83</sup> Per un'analisi della complessa rete di menzogne e verità su cui si reggono le autobiografie di Montaigne, Stendhal e alcuni scritti di Freud si veda M. Lavagetto, *La cicatrice di Montaigne*, cit., pp. 125-182, 235-249

<sup>84</sup> *The Facts*, p. 443

<sup>85</sup> *Ivi*, p. 445

una sede ambigua (la lettera iniziale a Zuckerman)<sup>86</sup> – non sembra degna di maggior fede di quella della totale sincerità del narratore. Se *The Facts* è davvero la prima opera prodotta “direttamente” dall’inconscio di Roth, allora si deve prendere atto che il testo è infarcito di lapsus, blocchi ermeneutici, censure, stratagemmi espositivi tesi a costruire un “contro-Roth”, del tutto positivo, un’altra costruzione narrativa dopo Zuckerman e Portnoy, ugualmente distante dall’originale.

Tutte le strade retoriche tentate da Roth per validare il suo testo sono implacabilmente ostruite dalla logica ferrea di Zuckerman, finché resta soltanto una possibile lettura: si tratta di un altro racconto, incapace di toccare il “vero”, relegato allo stesso livello referenziale di tutte le altre narrazioni. Se è un’autobiografia, si tratta davvero dell’autobiografia di un romanziere, che da buon romanziere riesce addirittura a *fabbricare* ciò di cui ha bisogno: un personaggio femminile caratterizzato positivamente con troppa nettezza, ad esempio, è per Zuckerman uno stratagemma narrativo.<sup>87</sup> Resta allora una narrazione ma in minore, priva dell’inventiva che ha fatto di Roth uno dei maggiori scrittori americani, una sequela di avvenimenti banali che non significano niente perché vogliono significare soltanto loro stessi, e non sono eventi eccezionali né degni di nota, né hanno un valore altro («ciò che c’è sulla pagina è come un codice per qualcosa che manca»)<sup>88</sup>. Il tentativo di essere «veritiero» [*truthful*], insomma è fallito: i «fatti» sono stati espunti dal narratore *proprio perché* li ha *narrati*; li ha selezionati; li ha deformati; li ha resi sei capitoli il cui andamento cronachistico è un travestimento destinato, alla fine, ad allontanare la verità richiudendola nel vaso opaco della narrazione da cui cercava di uscire.

Via il soggetto, via anche i fatti: al di là dello specifico valore di verità che ha la finzione, come determinare quello referenziale? In che modo il «mondo»

---

<sup>86</sup> Cfr. *The Facts*, pp. 310-11: «Ho scritto qui nel tentativo di riprendere possesso della vita [*repossess life*]. [...] Qui, come per ricadere nella mia vita precedente, per recuperare la mia vitalità, per trasformare me stesso in *me stesso*, ho cominciato a offrire sulla pagina l’esperienza senza trasformarla [*rendering experience untransformed*]». Del resto, poco oltre (p. 313), è Roth stesso ad affermare che «invit[a] a una ipersemplificazione di un tipo che non am[a] affatto annunciando che la ricerca dei fatti può essere stata in qualche modo una terapia per [lui]». La presenza di questo tipo di contraddizioni, d’indicazioni di lettura contrastanti, è ulteriore segno dell’incertezza programmatica e volutamente fuorviante con cui Roth si mette a scrivere la propria “autobiografia”.

<sup>87</sup> *The Facts*, p. 451: «La sua idealizzazione è una necessità di questa autobiografia. Non volevi un’altra donna spezzata [dopo la figura di Josie]. *Questa è la ragione*».

<sup>88</sup> *The Facts*, p. 434

può entrare nel «testo»? In *Patrimony. A true story* (1991) un intreccio ben strutturato si sovrappone alla linearità della «storia vera» annunciata nel sottotitolo; analessi e prolessi danno ritmo alla vicenda del padre di Roth, Herman, colpito da tumore al cervello; i dialoghi e i personaggi, tratteggiati con sicurezza e misura, contribuiscono insieme agli altri elementi a una narrazione equilibrata, romanzesca, lontanissima dalle sperimentazioni precedenti, da *La controvita* a *Inganno*: Roth ha fatto ricorso a tutta la sua abilità narrativa per costruire un'opera che dal punto di vista formale è assolutamente classica.

Dove si nasconde, allora, la «storia vera»? La malattia di Herman è il pretesto per un racconto basato su una duplice lontananza – quella del ricordo nostalgico e quella del distacco e dell'addio – che si traduce in un dialogo con gli assenti:<sup>89</sup> con il padre bizzoso della gioventù anziché con il debole vecchio che Philip si trova di fronte. E Philip, a sua volta, è spettatore della vicenda di suo padre,<sup>90</sup> una comparsa che assume consistenza soltanto nel ricordo o nei sogni posti a conclusione del romanzo. Sembra l'ennesimo tentativo fallito di dare consistenza a qualcosa che consistenza non ha, di fornire una sponda referenziale al mondo affatto immaginario del romanzo, fatto di parole e dispositivi narrativi. Nel terzo capitolo, per esempio, Philip sbaglia strada e finisce al cimitero dove è sepolta sua madre e riflette su questa visita: «ero contento di essere finito lassù [...] quella visita al cimitero era *narrativamente* giusta: paradossalmente, aveva l'aria di un avvenimento *non* del tutto casuale e imprevedibile».<sup>91</sup> Eppure alcuni elementi complicano la possibilità di leggere *Patrimonio* come una narrazione finzionale, un “normale” romanzo autobiografico: una semplice tazza dove si mette la schiuma quando ci si rade appartenuta al nonno di Roth, utilizzata dal padre e infine giunta nelle mani del narratore; un sudario; una federa sporca di escrementi. La «*shaving mug*» si carica di un valore simbolico, l'eredità spirituale di tre generazioni e perciò degno di essere narrato in un crescendo che accompagna il libro, fino alla donazione finale dal valore universale («da un Padre a un Figlio», recita il messaggio che accompagna il pacchetto) ma la sua presenza sulla scena resiste alla simbolizzazione e la tazza *resta lì nella sua matericità*. Accade lo stesso con le

---

<sup>89</sup> Cfr. A. Prete, *Trattato della lontananza*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, pp. 32-39 per la relazione tra addio e letteratura, pp. 78-90 in relazione all'addio, pp. 173-186 sulla «lontananza ombrosa» del distacco eterno.

<sup>90</sup> Intervista con A. P. Sanoff (1991), *Facing a Father's Death*, in G. Searles (ed), *Conversations with Philip Roth*, cit., pp. 266-269, p. 268: «I learned a lot about him [Herman], because I had to focus on him; I was a spectator at the event»

<sup>91</sup> *Patrimonio*, p. 56

immagini della risonanza magnetica di Herman, le quali giacciono in una stanza di albergo e «mantengono la speranza in un segreto infine rivelato».<sup>92</sup> Elementi concreti, come i panni sporchi di escrementi che Philip deve pulire:

*Questo*, dunque, era il mio patrimonio. E non perché pulire fosse il simbolo di qualche altra cosa, ma proprio perché non lo era, perché non era altro, né più né meno, della realtà vissuta che era.<sup>93</sup>

Gli oggetti rendono esplicito il contrasto sviluppato da *Patrimonio* tra un individuo (Herman), reso attraverso le proiezioni del linguaggio di un altro (e dunque inautentico, perché filtrato da Philip), e «il brutale fatto dell'oggettualità [*thingness*] del reale come suo unico significato legittimo».<sup>94</sup> Insomma se il Reale si trova espulso dalla narrazione perché quest'ultima è irrefrenabilmente spinta verso l'invenzione, può almeno rientrare nel tessuto romanzesco attraverso la reificazione. Questo aspetto, cui Roth giunge dopo una lunga ricerca, è molto importante per comprendere tutto un livello (quello storico-fattuale) di *Pastorale americana* (e, più in generale, per stabilire alcuni meccanismi utilizzati per rendere il codice narrativo trasparente, come vedremo più avanti). In *Patrimonio* tale livello è ancora in fase embrionale, importante tematicamente ed ermeneuticamente ma marginale dal punto di vista della struttura, tutta incentrata sull'individuo-che-ricorda, sulla reinvenzione del reale.

Al di là dell'aspetto strutturale o di quello quantitativo, il dato oggettivo *permane* finalmente sulla pagina — esso è muto, intoccabile, ma *c'è*. Dopo quel raffinato esercizio di scetticismo radicale che era stato *Deception* (1990), per Roth deve essere stata già una grande conquista. L'interazione di reale, autentico, vero e fittizio, infatti, aveva già toccato il suo apice con quel testo, il cui titolo è rivelatore: *to deceive* vuol dire “ingannare”, ma anche “tradire (il partner)” e, riferito agli oggetti, la proprietà che essi hanno di “confondere”,

---

<sup>92</sup> D. Shostak, *Philip Roth. Countertexts, Counterlives*, p. 228

<sup>93</sup> *Patrimonio*, p. 137

<sup>94</sup> D. Shostak, *Philip Roth. Countertexts, Counterlives*, p. 227

cioè di “trarre in inganno”.<sup>95</sup> Se il protagonista Philip (Roth)<sup>96</sup> tradisce la moglie, si produce in *reality shifts* con le sue amanti, facendo loro interpretare diversi ruoli, inganna la moglie convincendola che le trascrizioni delle sue conversazioni con le amanti sono gli appunti preparatori per un nuovo romanzo (e *Inganno* è effettivamente costruito interamente sui dialoghi), a un altro livello è il libro stesso a ingannare i suoi lettori, sia dal punto di vista narrativo (il tradimento di Philip è comunque supposto, perché potrebbe avere ragione lui: in fondo, il libro è uscito sul serio; ci vuole qualche pagina per capire chi sia l'interlocutrice di Philip, generando tensione), sia referenziale (si tratta *proprio* di Philip Roth?), sia da quello generico (l'insolito stile narrativo del testo pone diverse domande: si tratta di un romanzo, di semplici trascrizioni di conversazioni...).<sup>97</sup> L'inganno, la confusione che scorrono lungo il testo ne fuoriescono per colpire il lettore il quale chiude il libro senza sapere bene cos'abbia letto: fatti o finzione? Un romanzo o una confessione?

E il sottotitolo di *Operazione Shylock* (1993) è proprio *Una confessione*. Esso porta avanti quella specie di poetica della presa diretta su cui si basava *Inganno* e applica diverse strategie narrative messe a punto tra *La controvita* e *Patrimonio*. Il libro è narrato in prima persona da Philip Roth sotto forma di memoriale. Egli è giunto in Israele per seguire il processo a John Demjanjuk e al contempo per trovare l'impostore che si finge Roth e approfitta della sua notorietà di scrittore per diffondere il «diasporismo», una teoria opposta al sionismo per la quale gli ebrei dovrebbero tornare a diffondersi in vari paesi attraverso una sorta di nuova diaspora. Dopo molte avventure vissute sullo sfondo della Prima Intifada, Roth si confronterà con il suo doppio, al quale ha attribuito il nome ironico di Moishe Pipik (“Mosè Ombelico”), per poi finire a lavorare per il servizio segreto israeliano. Seguendo in parte la strategia già adottata in *The Facts* e *Patrimony* Roth procede all'inserimento di eventi “reali” nel tessuto

---

<sup>95</sup> “To deceive”, *Oxford Dictionary of American English* 2009

<sup>96</sup> Con gesto di grande prudenza (di cui Roth sarebbe indubbiamente soddisfatto) la critica evita, in mancanza di un atto esplicito da parte dell'autore, di collegare “Philip” e Philip Roth, eppure gli indizi nel testo sono molteplici: *in primis*, il protagonista ha creato un personaggio di nome Nathan Zuckerman), poi la moglie inglese di Philip che, in una prima stesura del testo si chiamava Claire (come Claire Bloom, moglie di Roth), secondo quanto la stessa Bloom riferisce nella sua autobiografia *Leaving a Doll's House*. Senza voler cadere nell'eccesso opposto, mi sembra che disattivare il gioco di aspettative e pretese referenziali significhi mutilare il libro di una delle sue frequenze di risonanza, quella che poche righe sotto chiamo “confusione referenziale”.

<sup>97</sup> Cfr. G. Neelakantan, *Textualizing the Self*, in J. Halio et al. (eds), *Turning Up the Flame*, University of Delaware Press, Newark, DE 2005, pp. 68-91

dell'opera. Tali eventi, però, oltre che personali e privati (come i dettagli sulla «crisi» vissuta da Philip Roth per colpa dell'assunzione di Halcion, uno psicofarmaco a base di benzodiazepine) sono stavolta anche di natura pubblica: la Prima Intifada, il processo a Demjanjuk sono fatti di pubblico dominio, noti ai più e comunque facilmente verificabili. Non una virgola di menzogna (o di inganno) c'è in *Operation Shylock* nei riguardi di questi episodi.

Inoltre fa la sua comparsa un «fatto» di diversa tipologia in grado di imprimere una fortissima spinta referenziale al testo: il protagonista e narratore, Philip Roth, è per sua stessa ammissione lo stesso Philip Roth autore di *Zuckerman scatenato* e di altri romanzi (citati nel testo), è insomma il Philip Roth «reale». Abbiamo dunque una corrispondenza tra le tre figure, A=P=N, che dovrebbe indicare il racconto autobiografico.<sup>98</sup> Ci troviamo quindi in una situazione ben diversa da quella di *Deception*, dato che non viene lasciato il più piccolo margine d'incertezza o ambiguità intorno alla figura del protagonista. La relazione d'identità tra autore, narratore e protagonista non è di mera facciata, ma trova una conferma nella continuità tra il Roth «reale» e quello «narrativo», entrambi autori degli stessi romanzi, entrambi sposati con Claire Bloom ecc., e con gli eventi riportati altrove nella quadrilogia di Roth (come la faccenda dell'Halcion apparsa in *The Facts* o la menzione del processo a Demjanjuk fatta in *Patrimonio*). Una solida rete di rimandi, dunque, collega fortemente i diversi Roth della quadrilogia e (almeno in parte) questi ultimi con il loro referente reale.

### **Solo Philip all'orizzonte**

Questi rimandi contribuiscono alla creazione di un peculiare orizzonte di attesa che non necessita della sospensione dell'incredulità. L'intera parabola della scrittura di Roth da *The Facts* in avanti è costruita sullo sfruttamento del dispositivo autobiografico e delle molle che fa scattare nel lettore, il quale per quanto affronti da un punto di vista scettico la questione, deve in certa misura credere al narratore.<sup>99</sup> Quest'ultimo, di conseguenza, viene spinto a riflettere sugli accadimenti da una prospettiva diversa da quella usata con la *fiction*. Da questo punto di vista il meccanismo rimane in attività in *Operation Shylock*,

<sup>98</sup> Cfr. P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris 1975, spec. parte 1, «Le pacte»; G. Genette, *Introduzione all'architesto* (1979), Pratiche, Parma 1981 e Id., *Fiction et diction*, Seuil, Paris 1991

<sup>99</sup> Cfr. H. Wirth-Nesher, *Roth's Autobiographical Writings*, in T. Parrish (ed), *The Cambridge Companion to Philip Roth*, pp. 158-172, spec. pp. 158-160

pubblicato dopo i testi “autobiografici”, che pare raccontare la storia seguendo (o fingendo di seguire) una *poetica dell'autentico* dove la storia si vuole successa davvero. Poetica dell'autentico che si appoggia su una *presa diretta* simile a quella già in opera in *Deception* e, in misura minore, in *Patrimony*, dato che nella prefazione Roth afferma di essersi basato sui suoi taccuini dell'epoca per stendere il libro. Qui “taccuino” si oppone a “memoria”: labile la seconda, come rivelava Roth stesso nella lettera all'inizio di *The Facts*, ma solido e inoppugnabile il primo. La presa diretta spinge a ignorare il codice e a concentrarsi sul messaggio: lasciate stare, ci dice, la *forma* e preoccupatevi invece dei fatti. Eppure già *The Facts* e *Patrimony*, l'abbiamo visto, negavano ogni solidità referenziale a questi «fatti». Così, al di là delle dichiarazioni autoriali, vediamo che alcuni aspetti del testo danno un'impressione affatto diversa da quella suggeritaci. In primo luogo la struttura della trama: l'intrigo da “*spy story* degli equivoci” è patentemente inverosimile e situa la storia dal lato della letteratura d'invenzione, addirittura, a tratti, nella letteratura «di genere», ovvero in quel settore del campo letterario dove i legami referenziali sono sempre *meno importanti* delle *contraintes* proprie del genere prescelto.

Lo stesso tema del doppio alla base della prima parte di *Operation Shylock*, del resto, è un elemento fortemente connaturato alla letteratura fantastica e perciò tende a destabilizzare la pretesa di autenticità del narrato. Le caratteristiche di Pipik sono, nella migliore tradizione letteraria sull'argomento, tipicamente demoniche. Nella letteratura moderna la presenza del doppio tende a far vacillare i confini del testo, facendolo oscillare tra realtà e sogno.<sup>100</sup> L'unica spiegazione plausibile, «realistica», spesso è legata a problemi psichiatrici: così già nel libro di Dostojevskij *Il sosia* il protagonista potrebbe soffrire di schizofrenia. Si noti come questa porta viene lasciata aperta in *Operation Shylock* grazie al riferimento al crollo psicofisico di Roth dovuto a un farmaco, l'Halcion, che annovera tra i suoi effetti collaterali allucinazioni e psicosi. Da questo punto di vista, dunque, potremmo decidere di non credere alla veridicità del narrato. Lo stratagemma dell'Halcion è interessante per la sua duplice valenza: mezzo per identificare autore e protagonista e dunque validare esperienzialmente la storia da un lato e, dall'altro, mina l'attendibilità del narratore nel momento in cui corrobora tale identificazione. Pur sospettando l'irrealtà della vicenda siamo portati a credere, paradossalmente, nella sincerità di un narratore bugiardo che mente senza sapere di mentire. Va anche notato che l'operazione Shylock che dà il titolo al libro comincia quando Pipik

<sup>100</sup> M. Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, La nuova Italia, Firenze 1998

svanisce dalla scena:<sup>101</sup> dunque, potremmo sospettare, la scomparsa del doppio (e la conseguente “riappropriazione” dell’identità da parte di Roth) segnala la fine della fase schizofrenica; dunque, implicitamente, screditando una porzione di testo si afferma la validità dell’altra.

Vediamo un meccanismo simile anche nella seconda categoria di «fatti», quelli pubblici che formano lo sfondo storico-politico dell’opera il cui peso aumenta nella seconda parte del romanzo. Qui sono i personaggi che si staccano dallo sfondo ed emergono in primo piano per agire sulla scena che entrano in conflitto con gli elementi «autentici». Di personaggi reali in *Operation Shylock* ce ne sono molti (Lech Walesa, Aharon Appelfeld) ma rimangono prigionieri dello sfondo; il caso più evidente è John Demjanjuk, l’operaio naturalizzato americano accusato di essere «Ivan il terribile», un kapò di Treblinka noto per la sua crudeltà, deportato in Israele. Nel corso del libro Roth assiste al processo di Demjanjuk e trascrive quanto accade. Demjanjuk risponde alle accuse, parla: ma non di meno egli rimane nello sfondo, non viene *narrato* ma *descritto* attraverso parole che, come abbiamo già visto, tendono a “neutralizzarsi”, a diventare trasparenti. Pur essendo Demjanjuk, per così dire, dotato di parola, la sua presenza non arriva ad *agire* sulla trama, non influenza con le sue parole o gesti il *mythos* del romanzo. Altra cosa per quanto riguarda figure come i reduci dei campi di sterminio nazisti o, dal versante opposto, Kamil, il palestinese dagli atteggiamenti paranoici.<sup>102</sup> In questi casi si tratta di personaggi inesistenti nella realtà, vere e proprie creazioni letterarie, figure tipizzate. Una tipizzazione, però, che certo non può risultare realistica poiché le credenze che questi personaggi esprimono sono caricaturali, esagerate; essa è troppo ordinata assiologicamente per essere credibile. A conferma di ciò si possono confrontare le opinioni che il protagonista esprime nei confronti della Prima Intifada. Si tratta della vulgata che i politici e gli storici israeliani portano avanti dai tempi del *blitzkrieg* del 1967, noto come “guerra dei sei giorni” — i) Israele deve attaccare sempre per primo pena la sua scomparsa e ii) ogni protesta nei confronti delle politiche israeliane prefigura un nuovo Olocausto e il concreto rischio di distruzione dello stato d’Israele. L’abbiamo già trovata nella *Controvita*, poi in *The Facts*, poi in *Inganno...* in tutti i testi la lettura fortemente caratterizzata ideologicamente sottolinea

<sup>101</sup> Cfr. T. Parrish, *Imagining Jews in Philip Roth’s “Operation Shylock”*, «Contemporary Literature», vol. 40, n. 4 (Winter 1999), pp. 575-602, citazione a p. 596

<sup>102</sup> *Operazione Shylock*, pp. 155 ss.

l'inattendibilità dei personaggi che la esprimono, che risultano figure antirealistiche. Con tutta evidenza la posizione sostenuta è stata estremizzata, per opporla ad un'altra posizione altrettanto estremizzata, così come il "diasporismo" sostenuto dal doppio di Roth è un ribaltamento del sionismo: le due posizioni si annullano nell'esagerazione di loro stesse.<sup>103</sup>

Quello che c'interessa ora, però, è il contrasto tra uno sfondo storicamente preciso («vero») e le espressioni narrativizzate di quello sfondo (patentemente antirealistiche, dunque «inverosimili»). Solo che a causa della confusione tra i piani (romanzo, confessione, autobiografismo...), del peculiare orizzonte d'attesa che si è venuto a creare grazie alla quadrilogia, ciò che apparirebbe semplicemente inverosimile viene visto, in una sorta di distorsione prospettica, come *falso*. Il contrasto si ripropone nella corrispondenza di autore, narratore e protagonista, su cui pesa l'inattendibilità del narratore fatta baluginare attraverso alcuni aspetti della sua storia e del suo passato. Per ogni spinta in una direzione ce n'è un'altra, di forza uguale e contraria; il campo narrativo, una volta privato del salvagente della sospensione dell'incredulità, è troppo polarizzato (è vero o è falso?) perché vi si possa nuotare fiduciosamente. Per questo il "realismo" di *Operation Shylock* non convince: il primo piano è troppo irrealista, troppo *romanzesco*; il sospetto finisce per mangiarsi tutta la scena, anche quelle porzioni di verità fattuali, di Storia, che compaiono nel libro. La "scritturazione" di personaggi autentici, di fatti noti, consente di non ridurre il reale (i «fatti») a un mero prodotto del soggetto; al contempo, però, tali personaggi interpretando se stessi sulla scena, e dunque finzializzandosi, *bloccano contemporaneamente* l'effetto realistico e l'effetto antirealistico del testo, creando un paradossale effetto di fantastico. Le porzioni di realtà inglobate nella narrativa divengono tanto più caricaturali, fittizie, inverosimili, quanto più tentano di apparire attraverso il vetro trasparente del taccuino vere, autentiche, *immediate*.

---

<sup>103</sup> E per uno «squarcio» momentaneo nel velo di carta delle opinioni, dovuto probabilmente alla posizione passiva del soggetto, cfr. il ribaltamento improvviso in *Operazione Shylock*, p. 156: «Il mio secondo tribunale ebraico in due giorni. Giudici ebrei. Codici ebraici. Bandiere ebraiche. E imputati non-ebrei. Tribunali che gli ebrei dovevano aver sognato per molte centinaia di anni, rispondendo a desideri ancor più inimmaginabili di quelli di un esercito o di uno stato. Un giorno saremmo stati *noi* a far giustizia!»

### La «funzione Zuckerman»

Ricapitoliamo. Uscito nel 1986, in piena frenesia postmodernista (l'articolo di Jameson sul postmodernismo, che poi diverrà il primo capitolo del suo libro più famoso, è del 1984), *La contro-vita* sembra applicare alla lettera tutti i rituali della variegata compagine postrutturalista: l'individuo è strutturalmente schizofrenico, nessuna unità è più possibile;<sup>104</sup> il confine tra finzione e realtà è infranto perché la realtà non è mai testualizzabile e solo negli interstizi del senso (nella sua *différance*), tra una contro-vita e l'altra, possiamo trovarne un riflesso. La costruzione dell'identità (tema caro agli studi culturali) è sempre *in progress*, un lavoro infinito e sempre incompleto. Cos'è successo perché Roth, reduce da una serie di romanzi la cui tenuta logica e coerenza narrativa era così perfetta, decidesse di scrivere una *summa* del postmodernismo come *La contro-vita*?

Con *Zuckerman Bound* Roth ha sviluppato al massimo grado la commistione di elementi autobiografici e invenzione, una caratteristica che era venuta a galla in origine con il flusso di coscienza del *Lamento di Portnoy*. A questa altezza l'elemento chiave per comprendere la finzione rothiana è il concetto d'impersonificazione: come nel teatro, sulla scena recita una maschera, nel nostro caso Zuckerman. L'attore che lo impersona è Roth, che gli presta la voce, che comprime in lui elementi autobiografici ed esperienziali. Venuta meno la motivazione tematico-contenutistica (il discorso sull'arte e l'artista che aveva dato origine a Zuckerman) resta attivo il procedimento d'impersonificazione, un rischio per il buon funzionamento narrativo delle opere successive. Se non si elimina la collusione tra attore e maschera tutti si butteranno alla ricerca di quanto c'è *dietro* la maschera, seguendo alla rovescia il percorso di Henry Beyle-Stendhal che si nasconde dietro la maschera di Henry Brulard, reinnescando il meccanismo voyeuristico che la «rassicurante immunità della forma romanzo» aveva tentato di eliminare. Roth sembra davvero il modello di Harry Block, il protagonista di *Harry a pezzi* di Woody Allen, uno scrittore condannato a inimicarsi tutto e tutti perché tutti si ritrovano nelle storie che scrive.

*La contro-vita* può dunque essere il tentativo estremo di garantire autonomia alla scrittura attraverso continui ribaltamenti di prospettiva, un romanzo in cui anche i personaggi romanzeschi sono a loro volta

---

<sup>104</sup> I tre capitoli del romanzo "Basilea", "Giudea" e "Gloucestershire" rappresentano proprio il tentativo fallimentare dei protagonisti, Henry per i primi due e Nathan per il terzo, di recuperare la propria unità d'individuo simbolicamente contenuta nei tre luoghi dei titoli: un "altrove" che però nasconde solo ulteriori contro-vite, ulteriori travestimenti.

«impersonatori» di qualcun altro. Lo scopo è sbarazzarsi dell'«avvolgente credulità dei lettori»,<sup>105</sup> della loro insaziabile fame di realtà. Per arrivare a ciò Svevo poteva ricorrere a un narratore inaffidabile,<sup>106</sup> ma lo poteva fare perché la distanza tra lui e il suo personaggio era grande. Roth invece ha dovuto costruire una macchina narrativa difettosa, pronta ad incepparsi perché sovraccarica di false partenze e falsi arrivi, un percorso a ostacoli che si può completare soltanto una volta abbandonato il patto narrativo. Ma ora a Roth si pone un altro problema, più serio: una macchina difettosa potrà essere divertente a costruirsi, potrà anche essere un utile *exemplum* per il prossimo, *ma non va da nessuna parte*. I diversi tentativi compiuti dimostrano che Roth stava cercando una via *fuori dal romanzo*.

È l'indicazione generica del sottotitolo che abbiamo già visto nei due libri autobiografici a metterci sull'avviso: «autobiografia di un romanziere», «una storia vera», «una confessione». Sottotitoli che implicano un'indicazione di lettura, superflui in *Deception* dove si mette in scena programmaticamente la «confusione» e dunque una qualsiasi indicazione generica sarebbe un controsenso. In questo caso a funzionare da marcatore antiromanzesco è la mimesi della «presa diretta», lo stratagemma del taccuino, l'assenza di una vera e propria trama sostituita dalla mera giustapposizione, che genera un testo privo di elementi tipici della narrativa come descrizioni, scene, sommari e lascia soltanto i dialoghi a fluttuare sulla pagina. In tutti i casi i libri che abbiamo di fronte vogliono dirci «questo non è un romanzo». La strategia romanzesca viene dunque accantonata in favore di una maggiore aderenza ai «fatti». Per questo assistiamo a un progressivo spostamento del centro d'interesse, dal piano metariflessivo e di autoanalisi prominente in *La controvia* e ancora (ma già in posizione anche testualmente marginale o eccentrica) in *The Facts* verso quanto c'è al di là della *fiction* (*Deception*, *Patrimony*). Il valore del codice è apparentemente messo in disparte, a vantaggio del valore dei referenti: si tenta un codice che riesca a essere in qualche misura trasparente, trasportando sulla pagina i referenti di realtà senza intervenire su di essi. Perché il gioco riesca è necessario eliminare il *romanzesco*.

*Patrimony* chiarisce che la nuova strada ipo-finzionale, tutta appunti e fatti, è una nuova *impasse*, simmetrica a quella iper-finzionale di *La controvia*. In primo luogo questi fatti giacciono sulla scena inerti, privi di ogni senso, come il «patrimonio» lasciato da Herman al figlio: una tazza sbeccata e un po' di

---

<sup>105</sup> M. Lavagetto, *La cicatrice di Montaigne*, cit., p. 223

<sup>106</sup> Ivi, pp. 213-231

escrementi sul pavimento. Il valore universale della storia implode nell'«oggettualità» del mondo ereditato da Philip e può realizzarsi soltanto in un ribaltamento della verità fattuale in *fiction* — secondo problema che la quadrilogia di Roth mette in luce, ancora più grave del primo. In *Patrimonio* la tenuta simbolica dei fatti è tutta nell'atto narrativo — nella costruzione di una trama, nella necessaria finzionalizzazione che, sola, è in grafo di trasformare, di *dare senso* a ciò che altrimenti è un puro oggetto, inutile o, il che è peggio per uno scrittore, *insignificante*. La strada verso questo chimerico “codice trasparente” è sbarrata dall'inutilità narrativa degli avvenimenti.

Con *Operation Shylock* Roth cerca un equilibrio nuovo tra verità e finzione. A quest'ultima si ascrive la trama, progettata per essere dichiaratamente *finzionale* (linearità cronologica orientata alla conclusione, *contraintes* della spy-story) e tutto il primo piano (sovraccarico di tratti peculiari e eccezionali, caratteri eccessivamente «piatti» e definiti), eccetto il protagonista che, come lo sfondo, si vuole dotato di concreta referenzialità (il confronto con Moïse Pipik mira proprio a ristabilire l'identità individuale di Roth), ma, a differenza dello sfondo, dovrebbe essere in grado di divenire *significante*. Ma nel personaggio vediamo riprodotta l'*impasse* già osservata: Philip Roth cede alla finzione, per così dire, entra nel circuito antirealistico del tema del doppio e della spy-story e vi rimane intrappolato. Quella che sembrava una fotografia si rivela essere un dipinto dai toni accesi e dalle proporzioni sballate; ciò che era vero si rovescia in falso e rimane a dominare la scena il fantastico — un modo narrativo tutto interno alla finzione, il che produce un risultato debole. Quello che doveva essere il suo capolavoro, pur vincendo un PEN/Faulkner Award, manca il premio Pulitzer (era già accaduto con *Lo scrittore fantasma*) e raggiunge mediocri risultati di vendite (tranne forse nelle librerie universitarie).

Tutto questo significa che Roth cercava una strada nuova per mischiare la verità e la finzione e alla fine *non l'ha trovata*. Evitare di mentire, di comportarsi come i personaggi della *Recherche*, sembra qualcosa che non è possibile fare con una scrittura che miri non solo a «dire il mondo»,<sup>107</sup> ma a *parlarne* — a costruirci sopra un discorso. Con *Operazione Shylock* il progetto affonda definitivamente e lo scrittore subisce una battuta d'arresto. *Il teatro di Sabbath*, scritto con la solita maestria di Roth, ritorna su temi e stilemi classici della sua poetica: è un bel libro, forse uno dei più piacevoli, ma anche uno dei meno innovativi. Si tratta di uno stallone momentaneo, da cui esce brillantemente con *Pastorale americana*, la via d'uscita a lungo cercata.

<sup>107</sup> H. Godard, *Le roman modes d'emploi*, cit., p. 16

Ciò può avvenire quando Proust, il Proust nume tutelare della ricerca rothiana tra il 1986 e il 1993, viene messo a giocare una partita con la forma che, più di tutte prima dello scrittore francese, aveva riflettuto sul contrasto tra vero e falso e su come tale contrasto potesse produrre una *fiction*, ovvero il romanzo storico, situato all'incrocio di finzione e storiografia. Se la *Recherche* si situa al limitare della forma-romanzo, *Pastorale americana* riesce a ricondurre alcuni temi proustiani *al centro* del territorio romanzesco raccontando una storia di cui il narratore *non è più il protagonista*: non la storia di Zuckerman, ma le storie cui Zuckerman assiste da una posizione marginale, in grado di *motivare* il falso e di annullare l'effetto antirealistico dato dalle alterazioni dei fatti necessarie al romanzo. E il fatto che si tratti di *questo* particolare narratore ha un'importanza centrale.

Pensiamo a Nathan Zuckerman, a quando nacque nelle pagine di *My Life As a Man*: il surrogato di un surrogato di Roth; un personaggio tra tanti (Kepesh, Portnoy, ecc.) cui Roth presta elementi autobiografici. Ma la spinta identificativa impressa al personaggio da *Zuckerman Bound* genera un'instabilità di fondo nella referenzialità di Zuckerman. Quella referenzialità che *La controvolta* ha cercato di negare, arrivando, pur di giungere al suo scopo, a negare anche la forma-romanzo. Ma ecco l'assurdo: *Roth non raggiunge l'obiettivo*, e Zuckerman si pone al centro della riflessione metanarrativa, divenendo a sua volta narratore. La maschera è diventata lei stessa attrice, e autrice, in grado di interloquire con il suo ormai ex creatore, di redarguirlo e di svelarne le aporie progettuali (*The Facts*). Zuckerman assume la funzione di messa a nudo del procedimento, *ma* al contempo resta espressione del romanzesco. È autonomo, ma in qualche modo legato a Roth; ha un piede nella finzione e l'altro nella realtà. Questa proprietà spugnosa, questi confini incerti definiscono Zuckerman non tanto come personaggio, ma come *funzione* narrativa dal valore strutturante, in grado di orientare il materiale e caricarlo di senso. Ora è giunto il momento di vedere come questa "funzione Zuckerman" viene applicata sul campo di *Pastorale americana*.

### **Nathan racconta una storia**

La prima cosa che bisogna notare è un'altra contraddizione: il libro si presenta suddiviso in tre parti di tre capitoli, ma diversi elementi spingono a porre una cesura verso la *metà* del terzo capitolo.<sup>108</sup> Il libro si compone

---

<sup>108</sup> Se ne accorge anche D. Shostak, *Philip Roth, Countertexts, Counterlives*, cit., p. 230ss, vedendovi però implicazioni differenti.

essenzialmente di due distinti movimenti cronotopici, il primo incentrato sul Connecticut contemporaneo e, in filigrana, sulla Newark degli anni Trenta-Quaranta; il secondo che segue da vicino gli anni Sessanta e i primissimi Settanta (il libro si conclude nell'estate del 1972); ognuno di essi è composto di diverse prolessi e analessi ma tendenzialmente direzionato cronologicamente in avanti. Altri indizi che fanno supporre l'esistenza di una bipartizione-ombra, sottaciuta dal paratesto, sono i numerosi rimandi a fatti, cose, persone, spesso nella forma di enunciati ripetuti senza variazioni, in particolare a quelli apparsi all'inizio del libro: il narratore, Zuckerman, ritorna sul tema dell'ascesa economica e sociale di cui aveva parlato nella prolusione per la *reunion* della sua classe di liceo; ripercorre i punti salienti della vicenda narrata fino a quel momento (l'incontro con lo Svedese, i suoi ricordi di ragazzo, ecc.); richiama il libro di Tunis, *The Kid from Tomkinsville*, che era apparso all'inizio del primo capitolo. È una strategia retorica tipica delle conclusioni il ritornare sui punti chiave di quanto è stato narrato, il tentativo di approssimare un *sensus*, per così dire, tramite accumulazione e sintesi di elementi altrimenti dispersi lungo il testo, in grado di riassumere e mettere in evidenza i tratti salienti, avviene con maggiore facilità (e profitto) nei momenti testuali più forti, dove l'attenzione del lettore è massima — apertura e conclusione.

L'ultimo elemento che autorizza la suddivisione qui proposta è il diverso protagonista. Se Zuckerman è il narratore lungo tutto il libro, infatti, a essere al centro della scena nella prima macrosequenza è lui stesso, mentre nella seconda troviamo lo Svedese. Tempi diversi, diversi protagonisti, rimandi intratestuali che paiono formare due strutture autonome: sembrerebbe impossibile ipotizzare tra di esse qualche collegamento. In verità la prima macrosequenza è tutt'altro che autonoma, e i punti di contatto non si limitano all'aspetto formale, che pure sarebbe già di per sé significativo, del passaggio tra una e l'altra sequenza all'interno di uno stesso capitolo (anziché, come sarebbe normale attendersi, nel vuoto testuale del momento di passaggio tra due capitoli, o due parti) e addirittura all'interno di uno stesso paragrafo. Zuckerman svela subito, nella prima frase del romanzo, il peso simbolico assunto dalla figura dello Svedese per la sua comunità e per lui in particolare («Lo Svedese. Durante gli anni della guerra [...] questo era un nome magico nel nostro quartiere di Newark»)<sup>109</sup> e poco oltre viene sottolineato il valore esemplare della storia che sta per essere raccontata: «[lo Svedese] era incatenato

---

<sup>109</sup> *Pastorale americana*, p. 3

alla storia, uno strumento della storia». <sup>110</sup> Tali considerazioni ritorneranno in chiusura di sequenza: lo Svedese era per ogni bambino ebreo nella Newark degli anni Quaranta l'incarnato delle proprie aspirazioni, tese a diluirsi in una comunità più ampia e senza aggettivi di sorta: era «un bambino più vicino a un *goy* di quanto noi avremmo mai potuto sperare di essere», <sup>111</sup> colui «che noi tutti avremmo seguito dentro l'America». <sup>112</sup> Per la generazione di Zuckerman l'obiettivo era fondersi nel *melting pot* americano, trovare riparo in una classe media all'apparenza tollerante e priva delle asperità delle etnie, delle lingue, dei colori portato dal periodo dell'immigrazione conclusosi con i primi anni Trenta, come Zuckerman sottolinea chiaramente quando decide di fornire al lettore alcuni dati storici e sociali (lo spaccato della vita di quegli anni, notazioni di costume e appunti sulla cultura dell'epoca, tutti tesi a rendere lo “spirito del tempo”) che gli consentano di capire quali ideali e quale idea di società lo Svedese incarnava per i suoi compaesani:

La rotta del razzo degli immigrati, la continua traiettoria verticale dal bisnonno sfruttato come uno schiavo al nonno animato dall'ambizione, al padre indipendente, abile e sicuro di sé, fino al membro della famiglia che puntava più in alto di tutti. <sup>113</sup>

Un sogno di uguaglianza, di progresso e d'integrazione coniugato con lo “spirito della frontiera” — non a caso, dice Zuckerman, lo Svedese era «il nostro Kennedy». <sup>114</sup> E all'apice di questa ricostruzione, con un piede in quella zona grigia che compone la soglia tra le due macrosequenze, appare finalmente anche

la figlia che lo trasporta [lo Svedese] fuori dalla pastorale americana a lungo fortemente attesa e giù dentro tutto ciò che ne è l'antitesi ed il nemico, nella furia, nella violenza, e nella disperazione della contropastorale — dentro l'indigena follia americana. <sup>115</sup>

Il titolo emerge nella frase che condensa il percorso del libro: pastorale, caduta, contropastorale. A essere precisi le pastorali da cui lo Svedese viene espunto sono due, una urbana (l'ascesa economica, rappresentata dalla fabbrica

---

<sup>110</sup> *Pastorale americana*, p. 5

<sup>111</sup> *Pastorale americana*, p. 10

<sup>112</sup> *Pastorale americana*, p. 83

<sup>113</sup> *Pastorale americana* *Pastorale americana*, p. 122

<sup>114</sup> Ibid.

<sup>115</sup> *Pastorale americana*, p. 86

di guanti della famiglia Levov) e una rurale (la famiglia americana da cartolina, composta dal capitano della squadra di football che si è sposato la reginetta del ballo, in cui la figlia Merry sembra sempre fuori posto). Entrambe, prima di essere distrutte nel corso della seconda macrosequenza, risaltano in tutto il loro splendore nella prima. Una distruzione che non si limita ai due eventi macroscopici, funzionali alla distruzione del tessuto urbano e di quello rurale dell'America (la rivolta di Newark e l'attentato a Old Rimrock), dei quali, del resto, si parla sin da subito. È *intorno* a questi due fatti specifici che si coagulano altri eventi, circostanze a volte remote a volte vicinissime, a volte pubbliche e a volte private (come la concorrenza dei paesi emergenti che riduce i margini di profitto delle imprese americane, o il tradimento compiuto dalla moglie di Seymour) che erodono alla base la possibilità stessa di vivere in una pastorale. La sommossa a Newark, la bomba a Old Rimrock, paiono avere accelerato un processo di declino già in atto, come un gesto brusco può strappare solo una camicia già lisa.

Conviene ricapitolare: nella macrosequenza d'apertura Zuckerman enuncia il tema del libro, evidenzia l'importanza della storia, propone una chiave di lettura che per ora definiremo allegorica (lo Svedese «incatenato alla storia»), addirittura spiega il titolo del libro: tutti aspetti che di solito riscontriamo in una prefazione. E come la prefazione ha senso perché accompagna i lettori fino alle soglie di una storia, la prima macrosequenza è *interamente orientata* verso quanto viene dopo, potremmo dire le prepara il terreno raccontando la genesi del romanzo. Innanzitutto la motivazione che ha spinto Zuckerman a scrivere la storia, la genesi “profonda”. Parallelamente a quanto accadrà nelle pagine seguenti allo Svedese, a essere distrutta nella macrosequenza iniziale è la pastorale personale di Zuckerman, incarnata dallo Svedese stesso. Egli è l'esempio di quanto Zuckerman, fino alla “riappacificazione” dell'*Orgia di Praga*, ha tentato di fare: letteralmente *scatenarsi* dai legami con la sua gente, liberarsi della sua diversità culturale, negandone la sussistenza e irridendone i valori così da potere lui stesso «entrare [...] nell'America». E quando scopre che la vita dello Svedese non è quella che lui aveva immaginato conducesse e anzi è ben lontana dalla perfezione, Zuckerman rimane profondamente colpito. Il fallimento dello Svedese è il fallimento di un'intera generazione e che a cadere nell'«indigena follia americana» sia il ragazzino «meno ebreo di tutti», quello che era naturalmente portato all'integrazione, al successo, a vivere nel sogno americano, rende il sapore della sconfitta ancora più amaro e le dimensioni di quest'ultima ancora

più grandi: queste riflessioni spingono Zuckerman a raccontare la storia. Una visibilità ancora maggiore è accordata alla sequenza di eventi abbastanza casuali che hanno materialmente condotto il narratore a scrivere il libro. Mentre le motivazioni profonde emergono nelle pause, nelle riflessioni e nei pensieri di Zuckerman, quegli eventi occupano il centro della scena incatenandosi a formare la trama della macrosequenza: la lettera inaspettata che lo Svedese gli ha inviato; il loro incontro; la *reunion* della classe del liceo in cui Nathan rivede dopo tanti anni il fratello dello Svedese, Jerry Levov, dal quale apprende che il suo mito d'infanzia è morto; le rivelazioni fatte da Jerry sul conto del fratello e della famiglia di quest'ultimo; l'improvvisa intuizione per un romanzo; episodi centrali sia per quantità che per qualità nell'analisi del testo. Anche la genesi materiale del libro, le fonti a cui si è fatto ricorso, trova spazio:

Sono andato a Newark e ho scovato la fabbrica abbandonata della Newark Maid [l'azienda dei Levov delocalizzata, come recita l'eufemismo oggi in voga, negli anni Settanta] in un tratto desolato della bassa Central Avenue. Sono andato alla zona di Weequahic per guardare la loro casa, ormai abbandonata all'incuria, e per dare un'occhiata a Keer Avenue, una strada in cui non sembrava poi questa grande idea uscire dall'auto e fare due passi sul vialetto fino al garage dove in inverno lo svedese era solito allenarsi con la mazza da baseball alla battuta [...] Ho guidato fino a Morristown per vedere il liceo di Merry [la figlia bombarola dello Svedese] e poi verso Ovest fino ad Old Rimrock, dove trovai la grande casa di pietra dove la famiglia di Seymour Levov viveva una volta come giovane famiglia felice [...] Sono stato in grado di ottenere dal Ufficio Concorso per Miss America una foto lucida di Mary Dawn Dwyer, di anni ventidue, mentre veniva incoronata Miss New Jersey nel maggio del 1949. Ho trovato un'altra sua foto – in un numero del 1961 del Settimanale della Contea di Morris – [...] Alla Biblioteca pubblica di Newark ho visionato i microfilm delle pagine sportive del *Newark News* (chiuso nel 1972) cercando articoli e punteggi delle partite in cui lo Svedese aveva brillato per maggior gloria del Liceo di Weequahic (defunto nel 1995) e dell'Università di Upsala (chiusa nel 1995) [...]<sup>116</sup>

Si noti la precisione cronologica (date) e quella spaziale: *dove* sono i materiali, *quali* strade, non, genericamente \*«Central Avenue», ma: «la bassa Central Avenue». La presenza di questo tipo di notazioni è ipertrofica, quasi

---

<sup>116</sup> *Pastorale americana*, pp. 76-77

ossessiva. Può sembrare una banalità: Cesare Segre, a suo tempo, aveva già notato come la narrativa poggi, sin dalle sue origini, su «effetti di realtà ottenuti con localizzazioni precise e verosimili».<sup>117</sup> Eppure qui siamo sommersi da una massa di date, luoghi, nomi propri che per lo più sono rigorosamente *autentici* e non meramente *verosimili*. Allo stesso modo di allusioni a fatti o eventi pubblici, tutto questo è finalizzato a fornire un tessuto di realtà su cui Zuckerman possa disegnare i personaggi per comporre il quadro del suo romanzo. Siamo giunti alla funzione più importante, la più nascosta, di questa prefazione: Zuckerman stila con i lettori un paradossale patto di veridicità che mira a validare come autentico il discorso di un personaggio fittizio.

Con lo sviluppo dei supporti (stampa a caratteri mobili, convenzioni tipografiche, ecc.) la letteratura moderna ha sviluppato un paratesto elaborato e complesso, le cui forme sono divenute più numerose e importanti ai fini della lettura di quanto lo fossero nella tradizione classica e medioevale, e la prefazione è indubbiamente tra quelle più importanti. Se in epoca antica (prima della stampa) erano presenti forme arcaiche di prefazioni, esse apparivano «testualizzate», ovvero inserite nel corpo del testo, interpolate alla storia. Con l'avvento della modernità (probabilmente in relazione alla scomparsa delle rubriche, che aiutavano i lettori con indicazioni sul contenuto e su strategie di lettura) la prefazione si sviluppa notevolmente ma in forma nettamente *separata* dal testo vero e proprio. Nel caso di *Pastorale americana* le funzioni della prefazione ritornano *dentro* il testo; il taglio particolare, fortemente narrativo, è un'altra eccezione; globalmente mi sembra più corretto parlare non di «prefazione» ma di *istanza prefativa testualizzata e narrativizzata*.

Torniamo un momento su *Operation Shylock*. Le due paginette di prefazione (tipograficamente separate dal resto, esplicitamente titolate «Prefazione») mirano a stilare un vero e proprio patto di veridicità<sup>118</sup> con il lettore: esplicitamente, sottolineando come tutto sia reale,<sup>119</sup> e implicitamente, attraverso la «poetica della presa diretta» propria della notazione diaristica<sup>120</sup> e,

---

<sup>117</sup> C. Segre, *La novella e i generi letterari*, in Id., *Notizie dalla crisi*, Einaudi, Torino 1993, pp. 109-119, citazione a p. 114

<sup>118</sup> Cfr. G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo* (1987), Einaudi, Torino 1989, pp. 193-206

<sup>119</sup> *Operazione Shylock*, p. 5: «Il libro è la cronaca più precisa che io possa fornire di fatti veri dei quali sono stato protagonista...»

<sup>120</sup> Ibid.: «Ho ricavato *Operazione Shylock* da diari e taccuini»

soprattutto, attraverso l'ammissione di un certo grado di inautenticità che è la prima cosa di cui Roth ci riferisce, la prima frase del libro:

Ho dovuto, per motivi legali, alterare in questo libro un certo numero di fatti. Sono piccoli cambiamenti che riguardano soprattutto dettagli relativi agli ambienti e all'identità dei personaggi e che hanno scarso rilievo sulla storia complessiva e sulla sua verosimiglianza. Tutti i nomi cambiati sono contraddistinti da un circoletto la prima volta che figurano nel libro.<sup>121</sup>

Ora, sono evidenti due cose: da un lato queste affermazioni non bastano a rendere veridica la narrazione eccessiva, polarizzata e irriducibilmente romanzesca di *Operazione Shylock*, di cui si è già parlato sopra; dall'altro quello della prefazione è un meccanismo vecchio, logorato da secoli di utilizzo, già affossato dai racconti-saggio di Borges, che non garantisce più nulla a nessuno, incapace di autenticare la narrazione. In quest'ottica il prefatore-autore entra nel gioco narrativo, si trasforma in uno dei suoi personaggi e come corrobora la macchina romanzesca, esattamente come è già accaduto in *The Facts*. La metadiscussione sembra soffrire della maledizione di re Mida: tutto quello che tocca si trasforma in falso.

Se questo vale per una «prefazione autoriale autentica», nel preciso e un po' freddo linguaggio genettiano, a maggior ragione dovrebbe valere per la prefazione fittizia di un personaggio d'invenzione, ancorché narratore della storia (prefazione autoriale fittizia), e infatti per Genette questa situazione «prefigura le più inquietanti mascherate di un Pessoa, di un Nabokov, di un Borges, di un Camus (Renaud, ovviamente)».<sup>122</sup> Qui sta il tocco di genio della simultanea narrativizzazione e testualizzazione. Se la prefazione *non è una prefazione*, ma un vero e proprio racconto, un già-testo e non-ancora storia dalla lunghezza eccessiva rispetto alle dimensioni del testo (circa un terzo del romanzo), il cui confine posteriore è mimetizzato a metà di un capitolo, in una sorta di zona grigia o camera di decompressione che consente una transizione dolce, fluida, allora persino l'inesistenza sul piano referenziale di Nathan Zuckerman non crea, in ultima analisi, alcun problema. Il patto di veridicità viene fornito in modo implicito, così che il lettore possa accettarlo senza sentire il bisogno di discuterlo (ma l'effetto artistico è allora sempre legato a un'attività coercitiva?), e contrabbandato attraverso un racconto: non ci stupiremo delle eventuali inesattezze o imprecisioni, perché *tanto è un racconto*, e

---

<sup>121</sup> Ibid.

<sup>122</sup> G. Genette, *Soglie*, cit., p. 284

si sa che qualcosa non torna. La prefazione narrativizzata permette di validare il racconto senza la necessità di un'ipertrofia del paratesto cui storicamente i tentativi realisti sono allergici,<sup>123</sup> al contempo creando un ponte verso la narrativa storiografica, che sin dall'antichità è solita premettere al racconto un intervento dell'autore.<sup>124</sup> E risulta ancora più evidente l'attaccamento all'autentico di questo personaggio fittizio, preoccupato di non esporre amici e conoscenti sulla pubblica piazza: «mi sono messo d'impegno», ci rivela, «per alterare i nomi e per camuffare i più evidenti segni d'identificazione».<sup>125</sup> A questo punto chi si stupirà di non trovare nessun Levov negli archivi del liceo di Weequahic o nell'elenco telefonico di Old Rimrock, né, se è per questo, di non trovare nessuna Old Rimrock sulle mappe? Il narratore lo ha ammesso, e dopotutto è un personaggio d'invenzione. Due distanziamenti, anche se (apparentemente) di natura opposta: il primo autentica la storia (anche qui abbiamo «piccoli cambiamenti [...] che hanno scarso rilievo sulla storia complessiva», solo minuzie che interessano pedanti filologi o *voyeurs*: tutta gente che è meglio perdere che trovare), il secondo ne svela la finzione. Svelarne la finzione? Se si trattasse di un personaggio qualunque, per esempio Jerry Levov o Mickey Sabbath, potremmo essere di questa opinione. Ma qui si parla di Nathan Zuckerman, da cui origina la “funzione Zuckerman” che destabilizza la lettura lineare del testo, che al suo interno macina i dati reali e produce una specie di «io sperimentale», secondo la celebre definizione di Milan Kundera.<sup>126</sup> Un personaggio reale e coincidente con l'autore che afferma la veridicità del racconto si lega mani e piedi alla questione dell'autenticità; un personaggio fittizio esclude la veridicità; Nathan non è né l'uno né l'altro e rimanda a una confusa ma tenace referenzialità.

Nell'ambito di un'opera d'invenzione nessuno è seriamente invitato a credere a quanto legge: chi pensasse che Emma Bovary è esistita sul serio non

---

<sup>123</sup> Cfr. Ivi, pp. 288-289

<sup>124</sup> E. Scarano, *Forme della storia e forme della finzione*, «Moderna» VIII, n. 1-2, pp. 35-50: «Erodoto e Tucidide non solo annunciano l'argomento (come Omero), ma ne motivano anche la scelta [...] e, prima di cominciare il racconto, esibiscono il proprio metodo di ricerca, giustificano le modalità dell'esposizione, dichiarano le acquisizioni certe e i dubbi non risolti. Mentre il poeta dell'*Iliade* si presenta come semplice mediatore tra la Musa e il proprio pubblico [...] lo storico assume su di sé tutta la responsabilità di un racconto, che non nasce dall'ispirazione ma dalla faticosa ricerca della verità sui fatti del passato» (pp. 36-37).

<sup>125</sup> *Pastorale americana*, p. 81

<sup>126</sup> Ricordo che Roth è amico di Kundera, al quale è dedicato *The Ghost Writer*, e che in *La controvita* (pp. 378-379) Maria nella lettera in cui annuncia di voler lasciare il romanzo, accusa Nathan di «eseguire in via sperimentale interventi chirurgici letterari sulle persone che am[a]»

sarebbe un buon lettore, al pari di colui il quale pensasse che Julien Sorel abbia in comune con Antoine Berthet più di un po' di polvere da sparo sulla manica. Grazie alla funzione Zuckerman, però, una serie di dispositivi narrativi risalenti alle origini del *novel* riprendono vigore: grazie a Zuckerman, al suo ambiguo, pluridecennale sodalizio con Roth, veniamo spinti verso una serie di paralogismi che inducono a *inferire* la base di autenticità del narrato. Si noti, *paralogismo* e non *sofisma*, errore involontario e non voluto: perché siamo *noi* a mettere in moto la macchina dell'identificazione e il narratore, semplicemente, dopo aver disseminato indizi nel testo, ci lascia cadere nell'errore; un altro vantaggio di un patto proposto implicitamente è che chi lo propone può sempre negare di averlo proposto. Rispolverando Aristotele, ci sono due fallacie in particolare che contribuiscono a sviare il lettore: una l'abbiamo già vista in *Operation Shylock* e ritorna anche in *Pastorale americana*. È la dichiarazione fatta da Zuckerman di aver modificato nomi e luoghi. Da un lato si tratta del classico *dicto simpliciter*, in cui una regola generalmente valida viene applicata a un caso eccezionale in cui tale regola non dovrebbe essere valida (es., "bisogna restituire le cose che abbiamo ricevuto in prestito; il tuo vicino ti ha prestato il fucile; devi restituire il fucile al tuo vicino che ora è per strada e grida che vuol fare una strage"). Nel nostro caso si potrebbe dire: "si cambiano i nomi delle persone reali per evitare di esporle; io ho cambiato i nomi dei miei personaggi; i miei personaggi sono persone reali".

Il secondo caso è una variante della "prova per intimidazione" e consiste nell'accumulo di dati ed elementi che, in sé, non significano nulla, ma che hanno il compito di stordire l'interlocutore con la loro semplice quantità (in alternativa con la loro ricercatezza, vera o presunta: il «latinorum» di Abbondio). Vediamone subito un esempio:

Ci incontrammo in un ristorante italiano in una strada tra la Quarantesima e la Cinquantesima Ovest, dove per anni lo Svedese aveva portato la famiglia ogni volta che andavano a New York... Tutti da Vincent lo conoscevano bene: Vincent, la moglie di Vincent, Louie il *maitre*, Carlo il barista, Billy il nostro cameriere, tutti conoscevano il signor Levov e tutti chiesero della signora e dei ragazzi. [...] Vincent è uno di quei vecchi ristoranti italiani piazzati a Midtown sul West Side, tra il Madison Square Garden e il Plaza, piccoli ristoranti larghi tre tavoli e profondi quattro lampadari, con arredamenti e menu che quasi non sono cambiati da prima della scoperta della rucola. Cera una partita di baseball alla tivù vicino al piccolo bancone e di tanto in tanto un cliente si alzava,

la guardava un minuto, chiedeva il punteggio al barista, chiedeva come stava giocando Mattingly e tornava al suo pasto.<sup>127</sup>

Il ristorante è un tipo: «*one of those oldish Italian restaurants...*», e in quanto tale unisce individualità (il ristorante determinato di nome Vincent's) con universalità, unione che investe persino gli articoli:

Un tavolo carico di vasetti di Salsa alla marinara di Vincent era proprio a fianco alla ciotola di mentine...

«*Un tavolo*», «*la ciotola*»: «*A table*», ma «*the bowl*». L'articolo determinativo presuppone l'esistenza del termine che designa,<sup>128</sup> come se quella ciotola l'avessimo vista tutti e l'avessimo tutti in mente. Ma torniamo al problema generale, per accorgerci che di *Vincent's* il narratore non inventa nulla ma si limita a trasferire sulla pagina ciò che già esiste, tale e quale, nella realtà e che ognuno può controllare se passa da New York. Solo la posizione del ristorante invece non corrisponde a quella autentica, dato che il ristorante è situato (in maniera insolitamente vaga per un narratore disposto a sobbarcarsi un giro per mezzo Connecticut pur di andare a vedere i luoghi e che annota puntigliosamente tutti i dettagli) nelle «*west forties*» (espressione difficile da rendere elegantemente in italiano) mentre nella realtà *Vincent's* è assai più in basso, a sud di Little Italy nei pressi di Canal Street (praticamente, poco più a nord del ponte di Brooklyn). Il mondo in cui si muove Zuckerman, dunque, è il “nostro” mondo con soltanto minime, impercettibili differenze, più o meno significative, ma comunque mostrate al lettore *en passant*, senza che questi possa aprire uno spazio di riflessione sufficiente per rendersene davvero conto. Scoprire che *Vincent's* esiste è più semplice di accorgersi che esso non è *esattamente* dove, stando al romanzo, dovrebbe essere. Allo stesso modo cosa risulta più evidente? Che *Vincent's* produca la «famosa salsa», la quale addirittura è un marchio registrato, o che essa si chiama *Vincent's sauce* e non *Vincent's marinara sauce* come ci riferisce Zuckerman? E in fondo, l'abbiamo visto: «mi sono messo d'impegno per alterare i nomi e camuffare i più evidenti segni d'identificazione»; *infatti* il ristorante non è dove dovrebbe essere. O magari c'è, ma non si chiama *Vincent's*. La trovata dell'autenticità camuffata è un *passep partout* che apre qualsiasi cancello con cui tentiamo di contenere la nostra credulità; il gioco ci prende la mano; finiamo per entrare nella paranoia dell'autentico: qualsiasi riscontro di veridicità ci induce a dar fiducia al narratore; *ma anche i*

---

<sup>127</sup> *Pastorale americana*, p. 21

<sup>128</sup> Cfr. F. Bertoni, *Il testo a quattro mani*, cit., pp. 217-18. Per Bertoni siamo spinti come lettori a «fingere una parte»: fingere di sapere benissimo di quale ciotola sta parlando Zuckerman.

*segnali opposti sono stati denunciati da Zuckerman*, quindi anche gli errori non mettono in discussione la sua attendibilità. Ce l'aveva detto che avrebbe cambiato i nomi.

Certo, potrebbe anche trattarsi di una memoria imprecisa, che pone un'ombra proprio sull'attendibilità della ricostruzione. Al contempo, però, imprecisioni, vuoti di memoria e dimenticanze varie permettono d'instillare il dubbio che quanto si racconta sia accaduto sul serio, da qualche parte nella vastità della nazione americana. Gli elementi centrali per lo sviluppo della storia sono presentati con un gesto sommesso che concentra l'attenzione sulla loro marginalità rispetto alla Storia. Quando Jerry Levov racconta a Zuckerman della bomba all'ufficio postale di Old Rimrock, lo scrittore sembra sorpreso («Non ne avevo idea»),<sup>129</sup> ma Jerry è pronto a liquidare l'ignoranza del suo interlocutore senza stupirsene minimamente, anche se, abbastanza contraddittoriamente, aveva affermato poco prima come l'episodio «successe nel '68, quando un comportamento così selvaggio era ancora un fatto nuovo»,<sup>130</sup> e dunque (si può pensare) degno di attenzione mediatica. Lo stesso accade anche in *I Married a Communist*: l'ex insegnante di Zuckerman parla del senatore maccartista che ha distrutto la vita di suo fratello Ira, un personaggio che Zuckerman non ha mai sentito nominare. Poco male, è passato tanto tempo ed era soltanto una pedina nell'entourage di McCarthy. Con la giustificazione della lacuna del narratore viene giustificata anche la nostra ignoranza. E ancora, dunque, è lecito porsi il dubbio che tali eventi siano successi davvero.

Dettagli, piccole sviste, errori minimali. Sembra che a furia di lavorare con piccoli indizi questo saggio finisca per occuparsi *solo* di piccoli indizi. In fondo il quadro generale descritto è ciò che più c'interessa. Il resto degli eventi, dei grandi movimenti storici, è forse falso? Forse non c'è stata la fuga delle industrie verso l'estero, in un tempo in cui ancora non esisteva l'eufemistico termine di “delocalizzazione”? Forse Newark non ha subito violentissime proteste da parte delle minoranze di colore che ne hanno distrutto l'economia? È esistito o no il Watergate? Tutto molto vero. Ma anche tutto *inutile per lo svolgimento del romanzo*: il motore della trama, la scintilla che fa scattare il fuoco di parole che è *Pastorale americana*, è il dettaglio storico che non è storico, quello che possiamo legittimamente ignorare perché lo ignorava anche Zuckerman prima che Jerry Levov gliene parlasse. È solo la bomba a Old Rimrock che

---

<sup>129</sup> *Pastorale americana*, p. 74

<sup>130</sup> *Pastorale americana*, p. 69

scatena i conflitti e le riflessioni (soprattutto: le riflessioni), solo essa riesce ad attrarre l'attenzione di Zuckerman spingendolo a raccontare la storia. E, ancor più interessante, questo dettaglio è per il romanzo il motore immobile: un evento inerte e assente dalla scena, che conosciamo o attraverso brevi citazioni *en passant* (Jerry Levov) o in momenti in cui esso è funzionale ad altri eventi (reazioni emotive, conseguenze familiari o giudiziarie, ecc.), insomma riesce sempre a sfuggire al racconto, non si lascia narrativizzare come sarebbe lecito aspettarsi, al punto da situarsi nello iato tra il terzo e il quarto capitolo. Al contempo informa di sé tutta l'opera, sembrerebbe quasi un correlativo oggettivo delle contraddizioni, delle tensioni e delle illusorie speranze di una generazione: il motore del romanzo sembrerebbe davvero un perfetto tipo lukácsano.

### **Interpretazione, sogno, verità.**

Torniamo un momento su *Operazione Shylock* per osservare John Demjanjuk, la cui esistenza passata viene posta in discussione, «riscritta» nel corso del processo. *Qual'è il vero Demjanjuk?* L'operaio in pensione emigrato o il feroce kapò collaborazionista? Lo spettatore non può dare una risposta, così come non può leggere il capitolo che Roth ha concordato di eliminare dalla stesura finale del libro — entrambe queste conoscenze risiedono in uno spazio negato al lettore perché espunto dalla storia. *Il che non nega la possibilità che una delle due versioni sia vera e l'altra falsa*, così come non possiamo esprimerci sull'autenticità della missione segreta che Roth ha compiuto per il Mossad, ma esime il narratore dal prendere una posizione che possa essere giudicata dal lettore. Allo stesso modo in *Pastorale americana* il processo di tipizzazione agisce *oltre* la scena (con un'eccezione che vedremo nel prossimo paragrafo): impossibile da rappresentare senza che emerga il suo carattere finzionale, indispensabile in quanto motore della trama, il tipico si situa al di fuori del romanzo, nel vuoto tra due capitoli, nel non-scritto e dunque nel non-rappresentato. E i tipi che invece compaiono (come *Vincent's*)? Zuckerman non può mai colpirli al cuore ma deve limitarsi a descriverne la superficie, il lato esteriore, lasciandoli simbolicamente e narrativamente inerti, facendoli diventare *insignificanti*, coerentemente con quanto abbiamo già visto accadere altrove. Sembra che i tipi rappresentati diventino necessariamente effetti di realtà. Eppure essi vanno oltre, non si limitano a mimetizzarsi con il realistico, ma fanno parte di ciò che è *vero*. Non c'è illusione referenziale ma la referenza

vera e propria. Insomma pare che questi elementi si vedano ritirata la patente di realismo per un assurdo “eccesso di verità”.

C'è un altro dispositivo tipico del romanzo ottocentesco riutilizzato in *Pastorale americana* che finisce per andare in direzione diversa: l'indiretto libero viene utilizzato per indicare lo iato tra il reale e il rappresentato. Lungo il libro si affastella una miriade di interpretazioni contrastanti. Lo Svedese continua a fornire spiegazioni per il comportamento omicida di Merry. Dapprima è un errore giudiziario, la sua bambina è innocente; poi, quando Rita Cohen compare sulla scena, lo Svedese le attribuisce il ruolo di «grande vecchio», di manipolatrice luciferina delle azioni di Merry; poi anche Rita Cohen diviene una pedina in misteriose, altrui mani; solo l'incontro con Merry serve a convincere Seymour che la figlia è per davvero l'unica responsabile della bomba. La stessa Rita Cohen di volta in volta è un'abile manipolatrice, una pazza, una millantatrice, una persona psicologicamente succube di Merry eccetera eccetera. Orcutt, il vicino W.A.S.P. a Old Rimrock? Uno spocchioso riccastro, per sua moglie Dawn; una brava persona, per lo Svedese (almeno finché questi non scopre che Orcutt e Dawn sono amanti). E intorno alle interpretazioni contrastanti, così numerose e varie da essere contraddittorie anche per il solo fatto di *essere tutte presenti nel testo*, una congerie di previsioni errate. «I was wrong» potrebbe essere il sottotitolo del romanzo per il numero di volte che vi compare. Quando Dawn è ad Atlantic City per il concorso di Miss America Seymour le dice: «vincerai tu», punto; a capo la voce del narratore: «Si sbagliava». Sarà Miss Texas a vincere la corona.<sup>131</sup>

Ma il re indiscusso delle interpretazioni e predizioni errate è senza dubbio il narratore, Nathan Zuckerman: nella novantina di pagine di cui è anche protagonista egli sbaglia a giudicare le motivazioni dello Svedese due volte; rimane spiazzato dall'atteggiamento conciliante di Jerry nei confronti del fratello; si rende conto (quarantacinque anni dopo) di non aver mai saputo nulla su diversi suoi compagni di liceo... La prima macrosequenza e la seconda condividono questa continua riduzione delle capacità ermeneutiche del soggetto: tutto quello che state leggendo potrebbe non essere accaduto *esattamente* così. Ogni sequenza incentrata sui pensieri di qualcuno racconta  *cose false*. Interpretazioni facilone, soggette ad automatismi mentali che si scontrano con quanto accade poi sulla scena. La funzione Zuckerman indica il rapporto ambiguo con il reale, ma anche (*La controvita*) l'oscurità che c'è sotto la

---

<sup>131</sup> *Pastorale americana*, p. 185

superficie delle cose, l'opacità del codice (di ogni codice), la difficoltà di giungere a una conclusione definitiva, a una qualche verità (epistemologica). Il continuo distanziamento tra opinioni e realtà, è qui la «*mise en doute fondamentale*»<sup>132</sup> del romanzo: e del romanzo tale *mise en doute* è tema e scopo, genera un mondo fatto solo di superficie — come suggerisce del resto la scelta del guanto tra tutte le manufatture possibili. Una guaina, una pura superficie, feticisticamente adorata da Seymour e da suo padre, liscia, coesa, come dovrebbe essere il mondo secondo i Levoy; come lo Svedese è nel ricordo di Zuckerman. Si è già detto della venerazione che quest'ultimo aveva per il ragazzino «meno ebreo di tutti», di quanto lo Svedese, già personale pastorale di Zuckerman, fosse collegato all'altra pastorale del narratore, l'adolescenza (e non a caso il ricordo dorato degli anni del liceo crolla sotto i colpi dei ritrovati compagni di scuola). Ma lo scoprire che le cose erano diverse, che si era sbagliato, e su molto, non fa recedere Zuckerman dalla sua visione idealizzata, né dello Svedese né del liceo Weequahic. Due brevi osservazioni: lungo tutto il romanzo il protagonista appare come uomo senza sfumature, interamente qui-ed-ora, privo di cattiveria, doppiogiochismo e di ogni altro difetto pensabile; al contempo sembra sempre passivo, l'iniziativa trovandosi sempre nelle mani altrui. Lo Svedese come eroe nel ricordo, come vittima sacrificale nel romanzo. Improbabile. Secondo punto degno di sospetto, lo Svedese come perfetto modello di americano medio, più *goy* di quanto un bambino ebreo potesse mai sognare di diventare. Un bambino ebreo... o Zuckerman? Vale la pena di ricordare che la descrizione dello Svedese sembra la realizzazione di quanto Zuckerman ha tentato di fare in *Zuckerman Bound*, ovvero recidere le proprie radici etniche e culturali per immergersi nel calderone americano, ma per lo Svedese non è stata quella complessa e ardua operazione che è stata per Zuckerman, al contrario appariva «destinato» a quello. Ora se si pensa che la voce che ci guida lungo tutto il libro, quella che riporta i pensieri e le predizioni (errate) dei personaggi, è sempre quella di Zuckerman, ci accorgiamo che l'indiretto libero su cui si costruisce il romanzo è la ragione di questi inganni. Lo Svedese non è un «tipo» ma una maschera da commedia dell'arte. È l'*assenza* di un carattere. È una proiezione di Zuckerman, un'illusione, un'entità astratta, depurata proprio di tutte quelle contraddizioni che contribuiscono a formare il «carattere a tutto tondo», vero *topos* dei romanzieri realisti (e dei

---

<sup>132</sup> F. Misurella, *Le passé comme pastorale*, p. 54

professori di liceo) almeno dai tempi di Forster.<sup>133</sup> Due piccioni con una fava: il procedimento di tipizzazione dei personaggi viene motivato, donandogli una patina di nuova, soggettiva “autenticità”, rendendo al contempo inaffidabile il narratore; l’attenzione può così spostarsi dall’autenticità del fatto (del personaggio, ecc.) alla correttezza della sua interpretazione. E, del resto, il nostro narratore sa benissimo che non è possibile eliminare la distorsione nella percezione degli altri, un fenomeno che egli chiama significativamente «la merda»: «l’immagine che abbiamo l’uno dell’altro. Strati e strati di incomprensione [...]. Ma noi tiriamo dritti e *viviamo* di queste immagini. “Lei è così, lui è così [...]. È successo questo per *questi* motivi. Basta».<sup>134</sup> Anche chi non è coinvolto emotivamente, come un estraneo, è incapace di «giudicare in quale valutazione ci sia la maggiore realtà».<sup>135</sup>

Dispositivi realistici finiscono per mettere in dubbio la storia, gli errori e le sviste la confermano. Le rappresentazioni sono tutte errate, nessuna valutazione possiede maggiore realtà di un’altra. Va bene, Zuckerman porta con sé una buona dose di paradossi, ma qui si sta esagerando. Che realismo abbiamo di fronte? L’intera macrosequenza iniziale cerca di rispondere a questa domanda. Per arrivare a raccontare la storia dello Svedese Zuckerman ha scartato diverse strategie. La prima, l’omologia con *The Kid from Tomkinsville*, il romanzo per ragazzi il cui protagonista è buono, giusto, lavoratore, espressione perfetta di una società del dovere, ma si tratterebbe di un’operazione troppo *romanzesca*. Si tenta allora con Proust, con Zuckerman che replica la scena della maddalena<sup>136</sup> con risultati pessimi: la bocca impastata, la mente che non riesce a riconquistare il tempo perduto.

Si oppone al tentativo di sintesi la fallacia dei ricordi personali — lo scacco di cui è prigioniero Jerry quando parla del fratello, lo stesso su cui si erano arenati *The Facts* e *Patrimonio*. Tutto diventa una costruzione narrativa, ancora distante da ogni possibile «realtà». La soluzione, la porta che apre la strada al racconto dello Svedese, colpisce d’improvviso Nathan mentre balla con una sua vecchia fiamma sulle note di *Dream*, successo degli anni Quaranta di Johnny Mercer alla *reunion* della sua classe. «*Dream when you’re feeling blue /*

---

<sup>133</sup> Cfr. E. M. Forster, *Aspetti del romanzo* (1927), Il Saggiatore, Milano 1968, pp. 76-90. Per una critica al «*round character*» cfr. J. Wood, *Come funzionano i romanzi* (2008), Mondadori, Milano 2010, pp. 69-70

<sup>134</sup> *Pastorale americana*, p. 69

<sup>135</sup> *Pastorale americana*, p. 72

<sup>136</sup> Ivi, p. 53

*Dream that's the thing to do / Just watch the smoke rings in the air / You'll find your shares of memories there / So dream when the day is through / Dream and they may come true*.<sup>137</sup> La citazione in esergo ad *Pastorale americana* copre solo metà della strofa, un'assenza significativa che ha tratto in inganno il traduttore, il quale ha deciso di riferire «*they*» a «*dream*». Ma: i) «*dream*» è verbo, non sostantivo; ii) se pure «*dream*» fosse sostantivo si richiederebbe il singolare e non il plurale «*they*»; iii) gli unici due sostantivi plurali sono «*smoke rings*» e «*memories*»; iv) non si capisce come degli anelli di fumo potrebbero «diventare veri», dato che già lo sono, dunque v) sono «*memories*» che possono «*come true*».

Così, ci dice Zuckerman, «sognai una cronaca realistica» («*I dreamed a realistic chronicle*»). «Cronaca», in un romanzo storico, non può non richiamare la più famosa cronaca della letteratura moderna, *Il rosso e il nero*, che il sottotitolo definisce appunto *Cronaca del XIX secolo*. Da Proust, dunque, a Stendhal? In effetti anche Beyle aveva in mente «la verità, l'aspra verità». Ma i centosessant'anni trascorsi hanno scavato un grande solco, come sottolinea l'aggettivo: «realistica», «*realistic*», e non \*«realista», \*«*realist*». La scelta permette di eludere il terreno minato del realismo letterario e di camminare sul più sicuro terreno del reale sensibile, raggiunto attraverso i dati, la ricerca, i sopralluoghi: «*I was working with traces*», ci dice Zuckerman. Se la verità è fuori portata, ripieghiamo sulla più solida e concreta realtà (fisica).

Cerco nei dati oggettivi conferme ai miei ricordi, che possono così realizzarsi: la mia cronaca non è *realista* (Stendhal) ma *realistica*. Non rappresento lo Svedese «come un dio o un semidio» ma come «un altro uomo attaccabile», un «comune mortale».<sup>138</sup> Siamo tornati al problema della verisimiglianza, un altro ribaltamento di prospettiva subito a sua volta ribaltato; la verosimiglianza in fondo non vuol dire nulla:

Naturalmente lavoravo sulle tracce; naturalmente parti essenziali [*essentials*] di ciò che [lo Svedese] era per Jerry erano scomparse [...]; naturalmente lo Svedese era concentrato nelle mie pagine in modo differente da com'era concentrato nella carne. Ma che ciò significasse che mi ero immaginato una creatura del tutto fantastica, alla quale mancava del tutto la singolare [eccezionale?] concretezza [*unique singularity*] della cosa autentica [*real thing*]; [...] che lo Svedese e la sua famiglia fossero

<sup>137</sup> «Sogna, quando ti senti triste / Sogna, è la cosa da fare / Guarda gli anelli di fumo nell'aria / Troverai la tua quota di ricordi lassù / Così, sogna quando il giorno è passato / Sogna e potrebbero diventare veri»

<sup>138</sup> *Pastorale americana*, p. 97 [ed. orig. p. 89]. Così Mantovani rende l'originale «*another assailable man*».

rivissuti in me in modo meno veritiero [*truthful*] che in suo fratello... beh,  
chi lo sa? Chi *può* saperlo?<sup>139</sup>

Ma questo, se leggiamo bene, vale per le *persone*: le *cose*, come abbiamo visto, si sottraggono all'interpretazione e, messe di fianco a qualcosa di patentemente *falso*, possono ben essere prese per *vere*. In un mondo fatto solo di superficie, anche stratificata ma che non permette mai di arrivare al cuore (come in una cipolla o un carciofo), Roth afferma l'esistenza di una realtà esterna che è lì, presente, che ci tocca e che ci devia e che (a differenza dei personaggi) è conoscibile (le «tracce»). I problemi ci sono soltanto quando l'uomo si appropria del mondo e ne fa un discorso: così Rita Cohen e lo Svedese possono discutere di una festa organizzata dalla madre di Merry per la prima mestruazione della figlia, che secondo Levov non è mai avvenuta. Di converso, tutto ciò che non viene messo a fuoco nel discorso può sperare di mantenere il suo statuto di realtà. Realtà che deve opporre resistenza alle interpretazioni, comprensibile solo in termini di puro evento. Allo stesso modo la realtà oppone resistenza all'azione umana, come dimostrano chiaramente i protagonisti della trilogia storica, i quali non per niente escono sconfitti dal confronto.

### **Labirinti ermeneutici, previsioni errate**

La previsione, che è il meccanismo interpretativo più complesso in quanto fornisce un banco di prova per l'attendibilità delle analisi dei protagonisti, dimostra inconfutabilmente quanto scarse siano le risorse dello Svedese, e di Zuckerman, quando si tratta di confrontarsi con il mondo. E non è, come in molte vulgate post-strutturaliste, colpa di un mondo cattivo e inconoscibile, *ma colpa dello Svedese* (o di Zuckerman). Il fuoco della narrazione è concentrato su questo aspetto: ogni volta che Seymour prova a spiegarsi il *perché* di certi eventi, (a cominciare dal comportamento di sua figlia Merry fino alle reazioni di sua moglie, agli atteggiamenti del fratello e dei vicini eccetera) egli si scontra con nuovi eventi, nuove rivelazioni che mettono in crisi il suo sistema interpretativo. Al contempo la presenza del narratore, apparentemente defilata, ordina e organizza tutto il materiale in anticipo, fornendo al lettore gli elementi per comprendere ciò che succede prima e meglio di Seymour. Ne è un esempio lampante la conclusione dell'analisi sulla gara di bellezza *Miss America* cui partecipa la futura moglie dello Svedese. Dopo un'attenta analisi

---

<sup>139</sup> *Pastorale americana*, p. 83 [pp. 76-77]

questi prevede: «vincerai tu». La riga sotto Zuckerman afferma: «si sbagliava». Il narratore ci fornisce elementi sufficienti per interpretare correttamente i fatti. Le uniche volte nelle quali anche noi sbagliamo si verificano quando Zuckerman si ritrae al punto che osserviamo il mondo nell'ottica di Seymour, o quando è Zuckerman a comportarsi come lo Svedese e a tentare l'interpretazione o la predizione. Correggiamo quanto è stato scritto sopra: più che di resistenza *del* mondo, si tratta di resistenza (del soggetto) *al* mondo, perché il soggetto rifiuta in ogni modo di comprenderlo, essendo la comprensione troppo dolorosa, agghiacciante. Ogni volta che lo svedese entra in contatto con la realtà egli sembra impazzire, non riesce più a orientarsi – potremmo dire, non riesce ad essere-nel-mondo. Ritrova un equilibrio solo nel produrre un racconto che spieghi tutto, creando uno o più responsabili: il grande vecchio, Rita Cohen la dominatrice sadica... Siamo forse entrati nel vecchio *topos*, nella retorica della storia come Grande Narrazione oppressiva e arbitraria, mero discorso-tra-i-discorsi? Tutt'altro: dimostrazione ne sia che se da un lato il piano narrativo si oppone alla storia, dall'altro questa orienta quello, lo dirige, scandisce i tempi del testo. In ultima analisi è la Storia a decidere chi vince e chi perde.

### Vero e falso

Primo piano, cortocircuito di interpretazioni, sfondo autentico. Zuckerman, per portare a compimento questa «cronaca realistica» gioca su un terreno contrastato: verità della storia e menzogna romanzesca, potremmo dire. Lo stesso principio in azione nell'*Adversaire* di Emmanuel Carrère (2001), ma se lì il dato storico-cronachistico *ha bisogno* del romanzo per essere *compreso*,<sup>140</sup> in *Pastorale americana* l'accento cade altrove. Ora se noi ipotizziamo una linea che vada da un massimo grado di autenticità a uno di minima autenticità, potremmo suddividerla così:

VERO // VEROSIMILE / INVEROSIMILE // FALSO,

dove i termini tra le due doppie barre sono il regno del *finto*, della finzione classica. In uno schema del genere vediamo che l'intento di Roth è di situarsi, sempre e comunque, *oltre* le linee comunemente accettate e riconosciute come confini della narrazione d'invenzione. Possiamo notare che il contrasto è continuamente tra *vero* e *falso* e che la finzione è un dato che non interviene, a differenza di quanto accadeva nella “quadrilogia di Roth”, nel

<sup>140</sup> Cfr. P. Tamassia, *Documento e finzione nel romanzo: il caso dell'Adversaire di Emmanuel Carrère*, cit.

conflitto. Le interpretazioni sono clamorosamente pre-orientate (romanzo a chiave) *ma* sbattono contro la, per così dire, verità del mondo (e della Storia). Le contraddizioni formali del testo permettono così di svelare alcune contraddizioni del mondo: il meccanismo in opera nel testo relega i fatti nello sfondo, sotto strati e strati di interpretazioni contrastanti, fino a farli letteralmente svanire dal testo. È una mimesi delle strategie comunicative della nostra società, la società dello spettacolo, mediatizzata, piena di opinionisti e *talk show*, che raggiunge l'apice nell'ultima sequenza del libro, la cena dai Levov. Si toccano argomenti d'attualità (da *Gola profonda* al declino di Newark) con la stessa frivolezza con cui si racconta un viaggio in Europa, passando dagli uni all'altro senza soluzione di continuità, finché di nuovo «l'indigena follia americana» rientra sulla scena, sotto forma di una donna ubriaca che cerca di accecare Lou Levov, il padre dello Svedese, e di una professoressa progressista che ride dell'ironia della scena: è stato il troppo vino, cioè il motivo della riprovazione che colpisce la donna, a farle sbagliare mira.

«Il vecchio sistema per mantenere l'ordine non funziona più»,<sup>141</sup> si rivela «l'attaccabilità, la fragilità, l'indebolimento di cose che avrebbero dovuto essere robuste»,<sup>142</sup> che *sembravano* robuste. Si strappa il velo sulla scena rassicurante e posticcia (rassicurante *perché* posticcia, perché crede di poter risolvere i conflitti tramite la «civile convivenza»), ed è la *finzione* a permetterlo, quella costruzione narrativa che è *Pastorale americana*, il gesto improvviso che la *fiction* innesta sulla ricostruzione pseudostoriografica.

In questi romanzi sono presenti tutti i dispositivi narrativi affinati da Roth nel periodo intercorso tra *Zuckerman Bound* e *Pastorale Americana*: ma essi sono ben mascherati, quasi nascosti se non agli occhi dei lettori più meticolosi. Di primo acchito sembrano romanzi “normali” che fanno uso dei “normali” dispositivi narrativi del *novel* realistico (tipizzazione, effetto di reale eccetera); una lettura più attenta ritrova la polarizzazione sfondo-primario piano di *Operation Shylock*, l'incerta opera testimoniale del narratore di *Patrimony* e una caparbia presenza delle *cose* (vie, città, marche, locali), irriducibilmente inerti sulla scena (l'«oggettualità» di cui parlava Debra Shostak). E questa volta funziona e funziona fin troppo: in certi passaggi il romanzo sembra essere addirittura *vero*. Tutto ciò è potuto avvenire grazie a un'uscita di scena di Roth che ha deciso di mandare avanti la sua creazione più famosa, Zuckerman. È Zuckerman a

<sup>141</sup> *Pastorale americana*, p. 456

<sup>142</sup> *Pastorale americana*, p. 547

raccontare. È Zuckerman a raccogliere le testimonianze. È Zuckerman, infine, che si prende in carico le affermazioni e le denegazioni di veridicità.

E Zuckerman, è giunto il momento di ricordarcelo, non esiste: è una semplice funzione, un effetto di realtà, fortissimo forse, ma pur sempre un impostore, un inguaribile ingannatore. La complessa equazione di *Pastorale americana* è preceduta da un segno meno, anzi due: uno è identificabile per via paratestuale (l'inesistenza di Zuckerman) e, ancor più interessante, a livello intratestuale dalla presenza di elementi falsi laddove tutto sembrava così vero. A questo proposito torniamo un secondo sulla descrizione di Newark data da Zuckerman nelle ultime pagine della sequenza prefativa. Quando relaziona sulle sue ricerche Zuckerman infila, tra due episodi veri (la chiusura del *Newark News* — e si noti l'espressione colloquiale con cui era conosciuto il *Newark Evening News* — avvenuta nel 1972 e la chiusura dell'Università di Upsala nel 1995) un episodio falso: la chiusura del liceo di Weequahic nel 1995. Accade ogni volta: Roth introduce nel tessuto dei fatti storici realmente accaduti un evento, un piccolo evento, un dettaglio falso. Falsi avvenimenti, falsi indizi lasciati cadere lungo le pagine, inavvertiti ma presenti, come bombe pronte a deflagrare non appena qualcuno le tocca. Una volta notati fanno saltare l'autenticità della storia, ci riportano di colpo nel mondo della finzione. Sballottati dai personaggi-opinionisti ci aggrappavamo al vero, per accorgerci infine che tutto è falso.

Del resto tutto il testo è un lungo stridio ossimorico: queste sono le ultime parole della prima macrosequenza, subito prima che Zuckerman ci porti con sé sulla spiaggia dove incontriamo per la prima volta lo Svedese e sua figlia:

[...] sognai una cronaca realistica. Cominciai a guardare nella sua vita  
 [...] e inspiegabilmente, vale a dire *lo and behold*, lo trovai a Deal, New  
 Jersey [...] l'estate che sua figlia aveva undici anni.<sup>143</sup>

Non saprei come rendere l'espressione: l'*Oxford Dictionary of American English* ci dice che è un'espressione «usata una nuova situazione, scena o svolta negli eventi, di frequente suggerendo che, per quanto sorprendente, essa poteva essere prevista». Vedere lo Svedese a Deal è al contempo inspiegabile e sorprendente *ma* prevedibile. Alla fine, è una buona definizione di ogni arte realista: inspiegabilmente, ma *lo and behold*, eccoci qui, nell'altrove. Questo continuo procedere per ossimori, questo ottovolante ermeneutico, sembra la risposta di Roth a Oprah Winfrey, la famosa conduttrice di *talk show* americana.

<sup>143</sup> *Pastorale americana*, p. 97 [p. 89]

O ai produttori del *Grande fratello*. E non è la sola; ritroveremo preoccupazioni simili in altri autori (specialmente in Walter Siti).

Una prima, provvisoria conclusione: la verità romanzesca prende il sopravvento su quella storica. Il romanziere può mischiare il vero con i sogni senza timore di essere accusato, come un opinionista da Bruno Vespa, di costruire un discorso pre-orientato – perché ogni romanzo, in quanto artefatto, in quanto progetto e elaborazione e pensiero è pre-orientato *di necessità*. In questo modo Roth risponde a chi confonde (o finge di confondere) il relativismo culturale con la labirintite, proponendo un discorso storicamente attendibile costruito su menzogne, ma menzogne consapevoli, esposte agli occhi del lettore che solo sappia dove cercare. La verità romanzesca entra in agone con la verità storica: in questo romanzo più che mai è evidente la commistione di vero e di convenzionale che ritroveremo in minor misura anche negli altri romanzi trattati. L'amalgama, quasi in parti uguali, di vero e di finto osservata in *Pastorale americana* è però di particolare interesse perché rimanda al discorso fatto nell'introduzione (§ 5) della mimesi della cultura mediatica. Roth sembra dirci che la storia è manipolata, va bene, ma lo è *dopo* che ha avuto luogo. Allora forse è possibile ritornare alle fonti di una qualche "verità" (senza il concetto di verità non potremmo, del resto, parlare di menzogna), è possibile recuperare la «presunta esteriorità del metalinguaggio»,<sup>144</sup> separando nuovamente «il discorso e il suo oggetto».<sup>145</sup> un gesto che *Il mal di Montano* mette al centro della scena.

---

<sup>144</sup> J. Culler, *Poststructuralist Criticism*, in «Style», XXI, n. 2 (1987), p. 174, cit in F. Bertoni, *Realismo e letteratura*, cit., p. 314

<sup>145</sup> F. Bertoni, *Realismo e letteratura*, cit., p. 314

## «Il dio della Veridicità» e altri rimedi per influenze letterarie.

*Il mal di Montano* di Enrique Vila-Matas

### Soglie

*Bartleby y compañía* (2001) è il romanzo più famoso di Enrique Vila-Matas (Barcellona 1948): composto di «note a margine di un testo invisibile» redatte dal narratore Marcelo, impiegato senza qualità, nel tempo rubato al lavoro, il romanzo tratta degli scrittori che hanno rinunciato a scrivere (chiamati «bartleby» in onore del personaggio di Herman Melville) in una forma definita dall'autore «meticciosa»<sup>146</sup> che miscela una parte narrativa fittizia (minima: la storia di Marcelo) con una parte saggistica (le vere e proprie «note» di Marcelo) e una documentale (i bartleby convocati dal narratore sulla scena con le loro parole e opere, e con le loro non-parole e non-opere). *Bartleby* può essere considerato un punto estremo per l'arte postmodernista: un'opera che quasi levita sopra la storia extraletteraria, dove i legami con il mondo si sono ormai definitivamente rotti e convertiti in legami con altri testi lasciando il testo immerso in un'autoreferenzialità totale. Scrittura e non-scrittura sono i due poli, tutti interni al «mondo scritto», entro cui si muove Marcelo, senza via d'uscita: davvero il fuori-testo non c'è più. Questo romanzo *doveva* segnare un punto di svolta e Vila-Matas stesso se n'è accorto: «c'è un *prima* e un *dopo Bartleby e compagnia*», dice il romanziere in una conferenza di poco successiva alla pubblicazione del romanzo.<sup>147</sup> Il «prima» era

Un'impostazione rigorosa della trama del libro, della sua struttura.

Ho cercato e trovato una struttura fatta di regole rigorose (inventate da me e pertanto, al tempo stesso, arbitrarie) che hanno conferito al disegno generale una forza centrifuga.<sup>148</sup>

Il «dopo» è stato «scoprire che esiste il piacere di leggere, scoprire *gli altri*».<sup>149</sup> Non più il piacere di *scrivere*, dunque, ma quello leggere *qualcuno*; il piacere di creare una relazione tra il testo e l'esterno e, di converso, il piacere di

---

<sup>146</sup> «Prologo» a *Mastroianni-sur-mer*, in *Dalla città nervosa*, Voland, Roma 2004, p. 15

<sup>147</sup> «Un arazzo che si estende...» in *Dalla città nervosa*, cit., p. 117. Corsivi dell'autore.

<sup>148</sup> Ibid.

<sup>149</sup> «Un arazzo che si estende...», in *Dalla città nervosa*, cit., p. 131. Corsivi dell'autore.

*essere letti*. Come Barthes, anche Vila-Matas mette in discussione la scrittura come attività intransitiva, scopre che intorno alle proprie parole c'è tutto un universo fatto non più soltanto di altre parole, ma di altre persone. Si capisce come sia possibile che *Bartleby* sia una soglia. Una volta varcata, cambia tutto: bisogna ridisegnare una geografia, ricostruire daccapo relazioni e riformulare ipotesi nuove. *Al di qua* della soglia non c'è più spazio: un romanzo come *Bartleby* porta all'estremo il gusto per il gioco citazionista; per il romanzo inteso come puro rimando intertestuale in cui alle relazioni di serie extratestuali si sostituiscono relazioni intertestuali (già paradossali, visto che il dialogo è con non-scrittori, con quello che rimane degli scrittori quando smettono di scrivere); una visione della letteratura come entità isolata (e parassitaria: Marcelo scrive il romanzo dandosi malato al lavoro). *Il mal di Montano* cerca di mettere in luce questo scacco e di superarlo, scoprendo, per parafrasare l'autore, che esiste *altro* al di là della scrittura.

Quella all'opera in *Bartleby* è una strategia molto diffusa, soprattutto nella seconda metà del XX secolo, che possiamo definire postmodernista, sebbene il termine si presti a essere utilizzato per troppe opere, troppe diverse tra loro: da *Rumore bianco* al *Nome della rosa*, da Tondelli a Auster, tutti sono postmodernisti. Senza arrivare a parlare di correnti o peggio ancora di scuole, è tuttavia facile riconoscere almeno alcuni *atteggiamenti* caratteristici di particolari gruppi che permettono di suddividere in ambienti più raccolti il vasto spazio letterario del postmodernismo.<sup>150</sup> Un esempio in questa direzione è il tentativo di definizione di un «postmodernismo critico» sviluppato dai redattori della rivista «Baldus»: pur compiendo scelte stilistiche ascrivibili al postmodernismo (*pastiche*, citazionismo, assenza di gerarchie, sincronicità) il «Gruppo 93» imprime ad esse una *direzione*, quella allegorica, senza accettare l'idea della letteratura quale puro gioco, come «riduzione aerea dell'inferno [...] a un

---

<sup>150</sup> Si possono identificare ad esempio un atteggiamento intento alla critica delle forme di potere la storiografia (L. Hutcheon, *Historiographic Metafiction*, cit.) , uno incentrato sulla riflessione identitaria (l'ambito femminista e quello postcoloniale, cfr. K. Mercer, *Welcome to the Jungle*, Routledge, London-New York 1994 e B. Ashcroft et al., *The Empire Writes Back*, 2nd ed., Routledge, London- New York 2002), uno che punta a trasgredire la tradizionale suddivisione tra letterature “alta” e “bassa” (A. Huyssen, *After the Great Divide*, Indiana University Press, Bloomington, IN 1986), uno basato sul riuso ludico della tradizione. Chiaramente non si tratta di rigide divisioni in “scuole”, ma di una suddivisione per dominanti tematiche di un campo strutturalmente mescolato. Così, ad esempio (ma la scelta potrebbe essere assai più ampia) B. McHale, *Postmodernist Fiction*, Methuen, London-New York 1987, T. Woods, *Beginning Postmodernism*, Manchester University Press, Manchester 1999, S. Connor (ed.), *The Cambridge Companion to Postmodernism*, S. Sim (ed) *The Routledge Companion to Postmodernism*, 2nd ed., Routledge, London-New York 2005

labirinto aereo e gradevole»,<sup>151</sup> e, al contrario, indagando la realtà e provando contemporaneamente a modificarla.<sup>152</sup>

Si può allora considerare l'atteggiamento tenuto da Vila-Matas (e da altri) nei confronti del testo come un approccio «segregazionista» al postmodernismo, prendendo spunto dalla distinzione tra le ipotesi di lavoro nella logica proposta da Thomas Pavel, per scopi quasi del tutto differenti, nel libro *Mondi d'invenzione*.<sup>153</sup> Pavel distingue l'atteggiamento dei filosofi del linguaggio nei confronti dei mondi possibili creati dalla *fiction* in due filoni: integrazionisti e segregazionisti. Mentre i primi accettano che tra la Rouen di *Madame Bovary* e la Rouen reale esiste una relazione, per quanto non lineare e non speculare, i segregazionisti, in accordo con la posizione assunta a suo tempo da Bertrand Russel,<sup>154</sup> ritengono che in quanto costruzione puramente verbale, la Rouen descritta da Flaubert non possa essere messa in relazione con alcunché. In tal senso *tutte* le asserzioni di *Madame Bovary* non sono né vere né false perché esse *non denotano nulla*.

Molti lettori di Vila-Matas partono da posizioni afferenti in varia misura a una lettura segregazionista del postmodernismo anche quando affrontano *Il mal di Montano*:

Questo romanzo, uno dei più complessi della produzione di Vila-Matas, si situa nella linea inaugurata con *Storia abbreviata della letteratura portatile* e che passa per *Bartleby e compagnia* fino a giungere a *Dottor Pasavento*, la sua opera più recente. Una linea che, rifiutando esplicitamente un certo tipo di realismo, tende a fare della letteratura il tema privilegiato del compito romanzesco, trovando nell'intertestualità, nella ripetizione ossessiva di frammenti alieni, la migliore e quasi unica forma possibile di creazione.<sup>155</sup>

Il che va benissimo appunto fino a *Bartleby*. Quando passiamo però a *Mal di Montano* una lettura di questo tipo è riduttiva; tende a tralasciare aspetti

---

<sup>151</sup> R. Luperini, *La fine del postmoderno*, cit., p. 74

<sup>152</sup> Sul «postmodernismo critico» cfr. AAVV, *Appunti*, in «Baldus» anno 1, n. 0, (1990), pp. 6-7; AAVV *A proposito delle "Tesi di Lecce"*, ivi, pp. 8-9; Biagio Cepollaro, *Relazione introduttiva al 1° incontro del Gruppo 93*; Id., *La conoscenza del poeta: metamorfosi del realismo*; L. Voce, *Appunti di dinamica dell'ibrido*

<sup>153</sup> Th. Pavel, *Mondi d'invenzione*, cit., pp. 19-64

<sup>154</sup> B. Russel, *Gli enunciati: che cosa sono e che cosa significano* (1911), in Id., *Logica e conoscenza*, Longanesi, Milano 1961, pp. 247-298

<sup>155</sup> Natalia Cancellieri, *La letteratura o la vida*, in A. C. Morón Espinosa et al., *En teoría hablamos de literatura*, pp. 74-82, citazione a p. 76

importanti del romanzo (il malessere del protagonista, la struttura composita, l'ordine rigido degli episodi che costituiscono un percorso o processo di guarigione) in nome di una continuità tutta superficiale, senza cogliere che proprio i meccanismi illustrati da Cancellieri sono posti al centro della riflessione artistica di *Il mal di Montano*, mentre fino a *Bartleby* essi erano semplici strumenti, ferri nelle mani dell'autore che li utilizzava per altri scopi. *Bartleby* esaurisce la linea segregazionista del postmodernismo villa-matasiano; ne è il punto estremo e definitivo.

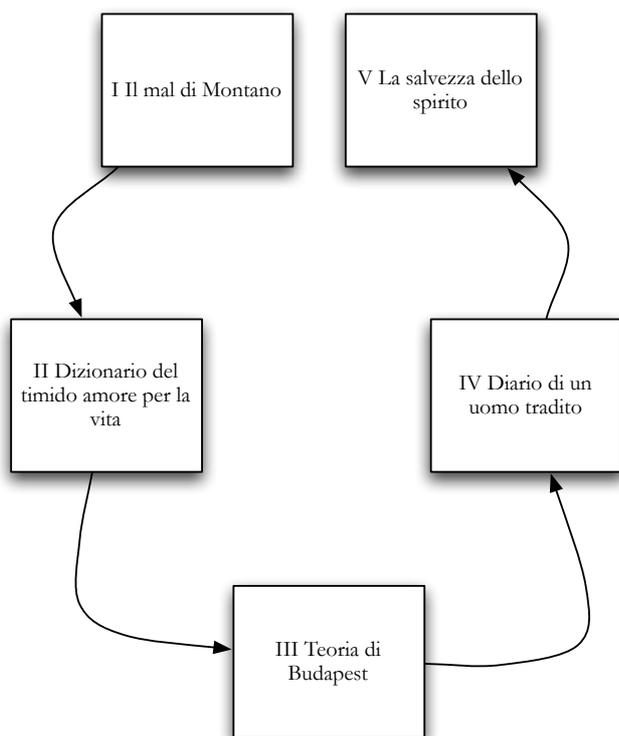
Probabilmente l'idea di trovarsi di fronte a una trilogia (*Bartleby*, *Montano*, *Dottor Pasavento*) ha confuso le acque. Certo tutti e tre i romanzi esplorano varie "patologie" della letteratura (la rinuncia a scrivere, l'ossessione metaletteraria, ecc.), tutti e tre sono romanzi complessi e stratificati che presentano accumuli di materiali eterogenei (a differenza di altre opere di Vila-Matas, come per esempio *Parigi non finisce mai*),<sup>156</sup> infine ogni romanzo comincia dove terminava il precedente: dunque *Il mal di Montano* segue le vicende di uno scrittore dopo la pubblicazione di un romanzo che, al di là del titolo (*Mai più niente* nella finzione), possiamo riconoscere come *Bartleby e compagnia* mentre *Dottor Pasavento* segue la storia di un narratore che è divenuto Robert Walser, situazione di chiusura in *Il mal di Montano*. Eppure sono convinto che le discontinuità siano più forti e più importanti dei singoli elementi di continuità, e che di tutta la trilogia il momento cardine sia da ritrovare nel secondo "episodio" — tra tutti quello più complesso, dove la riflessione sul ruolo della scrittura, sulla posizione dello scrittore nei confronti degli altri scrittori e del mondo, si fa più tesa e lucida. *Il mal di Montano* è il momento in cui Vila-Matas varca la soglia e passa oltre.

## Struttura

La struttura del romanzo è rigorosa. È diviso in cinque parti, di cui tre sono catalogate dal romanzo stesso come finzionali; due invece sono metanarrative.

---

<sup>156</sup> Cfr. Pablo Decock, *Juegos intertextuales y poética del sinsentido en los proyectos narrativos de Enrique Vila-Matas y César Aira*, Centre des Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains, *Le Texte et ses liens II*, URL <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/tl2/decock.pdf> p. 4: «*Parigi non finisce mai*, per esempio è già un testo assai più coerente [di *Montano*]. Lo stesso si può dire di *Dottor Pasavento* e persino di *Bartleby e compagnia*».



**Figura 1**

L'ordine circolare che ho dato allo schema non è una civetteria ma un atto di senso, come spero di dimostrare più avanti. Il romanzo è composto a strati successivi; ogni sezione o parte del romanzo compone uno strato. Possiamo allora cominciare notando analogie e differenze tra i vari strati del romanzo. La prima parte è definita esplicitamente dal narratore come finzione: «“Il mal di Montano”», dice il narratore all’inizio della seconda parte, è «la *nouvelle* in cui la finzione s’intreccia con la mia vita reale».<sup>157</sup> In essa assistiamo a un succedersi compatto di eventi posti a guidare il lettore fino alla conclusione. Il narratore ci mostra una sequenza di avvenimenti ordinata in cui deviazioni e ricongiungimenti da e verso la linea narrativa principale concorrono a generare il senso di quest’ultima grazie all’unità di temi e di stile, nonché alla figura del protagonista.

Solo nella seconda parte, “Dizionario del timido amore per la vita”, scopriamo che “Il mal di Montano” è un racconto, e che a scriverlo è Rosario Girondo, scrittore di buon successo che ha in comune con Vila-Matas numerosi elementi (dai dati biografici come età, luogo di residenza ecc., a dati artistici, come la stesura di un libro, *Mai più niente*, dal grande successo di critica e pubblico che è possibile, per tema, identificare con *Bartleby e compagnia*). Girondo prende appunti per un lavoro futuro e decide che in quelle pagine

<sup>157</sup> *El mal de Montano*, p. 87. Sull’uso del termine «*nouvelles*» anziché del più comune «*novela corta*» («romanzo breve») cfr. *infra*

dovrà attenersi ai fatti reali («mi sottometto al dio della Veridicità»): così, pensa, riuscirà a guarire dal «mal di Montano», la sua ossessione per la letteratura. Se osserviamo il capitolo più da vicino vediamo che è composto da tre piani separati: un dizionario, appunto, di diaristi celebri (Salvador Dalí, André Gide, lo stesso Gironde, Witold Gombrowicz, Katherine Mansfield, William Somerset Maugham, Henri Michaux, Cesare Pavese, Fernando Pessoa, Jules Renard, Monsieur Teste-Paul Valéry); le annotazioni diaristiche di Gironde (riflessioni sull'arte o sui vari scrittori presenti nel dizionario e registrazioni di eventi minimi, perlopiù noiosi o ripetitivi), situate nel presente narrativo; infine, sotto forma di analessi, alcuni momenti del passato del narratore. I piani non sono ben distinti: si passa, spesso senza soluzione di continuità, da uno all'altro.

La terza parte, “Teoria di Budapest” è la trascrizione (*non* il testo, perché comprende alcune improvvisazioni) di una conferenza tenuta da Gironde a Budapest, nell'ambito del «Simposio Internazionale sul Diario Personale come Forma Narrativa». Per ciò stesso la “Teoria” è la sezione più compatta del libro, non presentando tagli, salti, né altri espedienti tesi a frammentare quello che è il discorso di una persona davanti ad altre persone; grazie ai continui riferimenti al qui-ed-ora, essa offre una forma continua, interrotta solo dalle pagine bianche che ne segnalano l'inizio e la fine. All'interno troviamo degli intertitoli, ma il discorso procede comunque come un unico flusso fino alla conclusione. “Teoria di Budapest” non è, a rigore, una situazione narrativa ma drammatica: si tratta di un monologo, trasposto in forma di conferenza, tenuta a Budapest da Gironde. L'autore, che si presenta al pubblico come uno straccione e afferma di alloggiare in una baracca abbandonata, presenta alcune riflessioni sulla letteratura tra arte e vita e rivela che la moglie Rosa lo tradisce con l'amico Tongoy.

“Diario di un uomo tradito”, la quarta parte, si apre dove la conferenza finisce: nella sala del Museo della Letteratura di Budapest. Finita la conferenza, e rivelato al pubblico il tradimento che Rosa ha consumato con Tongoy proprio mentre Gironde stava parlando, quest'ultimo s'incontra con Rosa che nega di averlo tradito. Non convinto, Gironde abbandona Rosa e parte per un lungo viaggio che lo riporta a Valparaiso, a Budapest, sull'isola di Faial, a Vienna e a Lisbona. Ritornato a casa dalla compagna solo perché non riesce a trovare prove del tradimento, Gironde continua a tenere un diario (ma a differenza di quanto accade nel “Dizionario” esso è posto al centro della scena) che sembrerebbe dimostrare un ulteriore deterioramento della sua mente. Oltre a indizi che il tradimento di Rosa è solo una sua convinzione, Gironde fatica a

ricordare gli eventi («sono passati solo tre giorni da quando sono tornato da Cuenca, ma non ricordo quasi più nulla del viaggio») <sup>158</sup> e sembra in preda a un delirio paranoide (le «talpe di Pico» al centro di una cospirazione internazionale per distruggere la letteratura che Girondo cerca di combattere è, insieme al tradimento di Rosa, un'altra fantasia persecutoria, l'ossessione relativa alla propria scomparsa è al tempo stesso attraente e inquietante, numerosi dialoghi avvengono con persone che hanno tutta l'aria di proiezioni allucinatorie). Ma l'ultima nota (datata 21 aprile) è più strutturata (citazione in esergo, periodare analitico, connessioni logiche tra i vari paragrafi) dunque almeno in parte contraddice l'idea di un narratore *totalmente* inaffidabile, in costante declino — «non sono più il rigido malato di letteratura che ero prima», dice Girondo. <sup>159</sup> Ci sono diversi elementi che sembrano puntare alla “Salvezza dello spirito”, quinta e ultima parte del romanzo, e in ciò l'ultima annotazione è particolarmente notevole:

Proprio perché la letteratura ci permette di capire la vita, ci parla di quello che può essere ma anche di quello che avrebbe potuto essere. Talvolta non c'è niente di più lontano dalla realtà della letteratura che ci ricorda in ogni momento che la vita è così e il mondo è stato organizzato *così*, ma potrebbe essere in un altro modo. Non c'è niente di più sovversivo di lei, che si preoccupa di restituirci alla vera vita rendendo manifesto quello che la vita reale e la Storia soffocano. <sup>160</sup>

Salvo rare eccezioni, come la nota sopra riportata, è difficile trovare una coerenza negli eventi (e nei pensieri) riportati, sia nella seconda che nella quarta parte. Sembrerebbe che l'eventuale tenuta sia da ascrivere al soggetto, unico vero elemento di contatto tra le cinque parti. Il “Dizionario” e il “Diario” sarebbero quindi costruiti secondo una classica strategia modernista, tesa a sottolineare il ruolo del narratore che seleziona e dispone i materiali secondo uno schema. Ma a ben guardare *lo schema non c'è*. Sembrerebbe che l'autore stia lavorando in una direzione opposta alla relativa semplicità della forma-diario (presente anche nella seconda parte), dove un soggetto trascrive, in ordine cronologico, accadimenti o pensieri. Nemmeno la più basilare forma di ordine, quella alfabetica tentata con il “Dizionario”, stabilisce un sistema coerente. È un narratore un po' spaesato, Girondo, il primo a perdere il filo del suo

---

<sup>158</sup> Montano, p. 253

<sup>159</sup> Montano, p. 254

<sup>160</sup> Montano, p. 257

racconto, un soggetto sottoposto a una compressione riduttiva delle proprie capacità ermeneutiche. Insomma, questo *Mal di Montano* ha tutti i crismi del postmodernismo:

Se la memoria e l'invenzione sono i due elementi indicati come componenti la letteratura, la proporzione tende a spostarsi verso il lato dell'immaginazione, in modo da non ostacolare una costruzione che, sebbene si basi sulla biografia, non pretende di rispecchiare una realtà concreta.<sup>161</sup>

Un errore minimo ma significativo: la memoria può essere tante cose, tra cui una forma di realtà, ma sicuramente non può essere *concreta*. Questo piccolo lapsus ci mette sulla buona strada: all'equazione di Diaz Navarro (memoria + invenzione = letteratura), che Girondo non ha mai indicato, manca un elemento, ed è proprio la «realtà concreta». Già i titoli delle due parti, che comprendono (unici casi nel romanzo) due definizioni generiche (“dizionario” e “diario”), rimandano a forme che di norma non vengono associate alla finzione ma al mondo reale. Inoltre Girondo stesso ci dà un'indicazione in questo senso:

Il mondo non può più essere ricreato come nei romanzi di una volta, ossia, secondo la prospettiva *unica* dello scrittore. Monsieur e io crediamo che il mondo si trovi *disintegrato*, e che sia possibile offrirne una qualche immagine verosimile solo se ci si azzarda a mostrarlo nella sua dissoluzione<sup>162</sup>

Una scelta puramente *mimetica*, dunque, guida la composizione delle due sezioni che, nel mondo d'invenzione del romanzo, corrispondono alla realtà. In ciò Girondo pare seguire un'idea di letteratura primonovecentesca: incrinatasi la «casa di vetro» perfettamente trasparente del realismo ottocentesco il mondo può essere esposto «oggettivamente» alla vista solo tramite il frammento, la disgregazione del testo. L'unica figura che può tenere insieme, anche se in misura minima, il mondo frammentato è il soggetto — da qui la narrazione «autobiografica» che, sola, può garantire una tenuta e dare un'immagine «veridica», non soggetta alle alterazioni inevitabili quando si vuole rendere il mondo una «totalità» (potremmo dire: quando si tiene conto del principio epico). «L'impoetico», consiglia Gianni D'Elia in una sua famosa poesia, «raccontalo a lampi». <sup>163</sup> Chiaramente, però, una simile soluzione è accettabile se

---

<sup>161</sup> E. Diaz Navarro, *El cuento español a finales del siglo XX*, cit., p. 12

<sup>162</sup> *Montano*, p. 188

<sup>163</sup> G. D'Elia, *Altre istruzioni*, in *Congedo della vecchia Olivetti*, Einaudi, Torino 1996

si desidera rappresentare (qui le parole di Girondo sono molto pesate) un «mondo» in modo «verosimile» — con tutte le conseguenze del caso, quelle stesse che abbiamo già incontrato nei tentativi autobiografici di Philip Roth. Perché il risultato sarà anche un'immagine veridica del mondo, ma vuota e priva di significato, come sottolineano le annotazioni di diario della seconda parte: elenchi di telefonate, incontri casuali, frammenti di conversazione o di pensiero che non portano da nessuna parte. Anche la citazione è priva di senso, resta sulla pagina come puro dato. Dal ricco *Diario* di Gombrowicz ecco cosa estrae Girondo:

Mi sono alzato, come la solito, verso le dieci, ho fatto colazione: tè, biscotti e poi quaker oats. Lettere: una di Likta, da New York; un'altra di Jelenski, da Parigi. Ho parlato per telefono con Marril Alberes della traduzione e con Russo per il progetto di viaggio a Goya. Telefonata di Ríos per dirmi che erano già tornati da Miramar, e di Drabowski (per un appuntamento).

Alle tre, caffè e sandwich al prosciutto.<sup>164</sup>

È impossibile trovare un senso a questi eventi: non c'è altra logica che quella del tempo che passa, e anche questa vale soltanto per gli eventi materiali. La vita interiore, infatti, segue un suo proprio orologio; non risponde ad alcun principio d'ordine, ricordi e pensieri appaiono di punto in bianco, senza una motivazione. Quel «tessuto verbale che dava senso alla vita» si è «sdrucito». «Vediamo strane coincidenze che hanno sicuramente una spiegazione» che però «non riusciamo a trovare». «Non possiamo arrivare più in là», continua, «perché il tessuto originale sembra essere molto sdrucito».<sup>165</sup> Ma questa sezione del “Dizionario”, intitolata appunto “Qualcosa scintilla nel tessuto sdrucito”, si apre su una nota di maggiore speranza. Girondo cita una pagina di W. G. Sebald in cui lo scrittore tedesco racconta di un suo viaggio a Londa. In un museo egli nota alle sue spalle due signori; più tardi si trova in periferia, intorno a lui non c'è nessuno tranne i due signori del museo. Una relazione ha brillato nel tessuto del mondo, e lo scrittore l'ha notata e registrata. L'apologo ci rivela che il mondo non spiega tutte le «strane coincidenze» che si verificano.<sup>166</sup> A questo provvede la narrativa: ponendo gli eventi in una linea ordinata, dotandoli di un *telos* e di una *forma*. Il tessuto sdrucito del caso si ricompone

---

<sup>164</sup> Montano, p. 119

<sup>165</sup> Montano, p. 161

<sup>166</sup> Montano, p. 161

nella trama ordinata delle cause, quella trama che non è più possibile identificare in una realtà disgregata e frammentaria.

La finzione, ci dice Girondo, è sempre costruita: una tenuta sintattica, una relativa linearità (rispetto al caotico sovrapporsi di generi, voci, stili richiesto da una scelta di tipo mimetico), coesioni a breve e a lungo raggio<sup>167</sup> compongono un tutto unitario che trascende la pura mimesi per comporsi in un *racconto* che sta alla realtà come un *collage* di dettagli presi da quest'ultima e ordinati in modo che diventino significativi. Un insulto di Tongoy rivolto una sera da ubriaco a Girondo ha «servito su un piatto d'argento» a quest'ultimo «il finale de *Il mal di Montano*».<sup>168</sup> L'evento casuale diviene la conclusione del racconto, *motivato* sul piano artistico e carico di senso. A questo punto risulta chiaro come sia il “Dizionario” che il “Diario” sono *qualitativamente* differenti dalle altre. Il narratore afferma esplicitamente all'inizio della seconda parte: «In questo pomeriggio di aprile a Barcellona mi riprometto fermamente di non nascondermi dietro a tanti testi di finzione e a dire al lettore qualcosa di me stesso, offrendogli qualche informazione veritiera sulla mia vita. [...] Insomma. Mi raccomando al dio della Veridicità».<sup>169</sup> Se crediamo al discorso del narratore, emerge una volontà metanarrativa che, al contrario di quanto ci aspetteremmo, mira a cancellare le mistificazioni letterarie e a portare alla luce ciò che vi giace sotto: a oscurare, per così dire, le «scintille» per far vedere con maggior chiarezza il «tessuto sdrucito».

Dal “Dizionario” infatti emerge una fitta rete di legami tra personaggi già incontrati in “Il mal di Montano”: l'obbligo di veridicità che Girondo s'impone comprende anche una dissezione di “Il mal di Montano” attraverso la descrizione del processo creativo che l'ha spinto a scrivere quella *«nouvelle»*, svelando le connessioni tra i personaggi e i luoghi della sua finzione e quelli “reali”. Ad esempio Rosa nella finzione è la moglie del narratore e una regista, mentre nella “realtà” è la compagna di Girondo e un'agente letteraria. Molti tratti caratteriali sono invece comuni alle due Rosa, come l'insofferenza verso la «letterarietà» del compagno. Vale lo stesso per i luoghi frequentati sia nel racconto che nella realtà (le Azzorre, la terrazza dell'hotel Brighton di

---

<sup>167</sup> Cfr. Lubomir Dolezel XXX

<sup>168</sup> *Montano*, p. 160

<sup>169</sup> *Montano*, p. 89

Valparaiso): gli eventi che vi hanno avuto luogo, e i personaggi coinvolti in tali eventi, sono diversi, a volte di poco, altre volte totalmente differenti.

Ciò che abbiamo letto nella finzione di Girondo è presente anche nella sua realtà. Il narratore compie una serie di spostamenti e sostituzioni per creare una finzione dotata di *tenuta*: quella tenuta che manca totalmente al «tessuto sdrucito» del mondo. Solo nella prima e nella terza parte i problemi sollevati nella seconda (il rapporto tra diario e finzione, tra vita e romanzo; la ricerca di una causa laddove sembra aleggiare solo il caso) trovano una (provvisoria) risposta; la quarta a sua volta mette in luce alcuni punti oscuri della “Teoria” (il tradimento di Rosa, di cui non avevamo avuto notizia prima della conferenza) e prepara i temi, gli interrogativi, i personaggi che poi confluiranno nella quinta. Posta in conclusione al romanzo, anche “La salvezza dello spirito” ripropone una linea narrativa tesa, coesa, ordinata nello spazio e nel tempo, ma a differenza di quanto accade nella prima parte costruita secondo le regole del modo fantastico.<sup>170</sup> Al di là della differenza di modi narrativi ritroviamo la stessa coesione dei suoi elementi in un tutto organico, compatto, già vista nel “Mal di Montano”.

Se quest'ultimo è dichiaratamente una finzione, “La salvezza dello spirito” è a sua volta leggibile come racconto-nel-racconto, sebbene il narratore non lo segnali esplicitamente, come lasciano supporre diversi indizi e alcune omologie tra essa e “Il mal di Montano”. Innanzitutto possiamo notare come la prima e la quinta parte siano gli unici due segmenti narrativi (la “Teoria” è un monologo) composti senza ricorrere al *collage* che invece è parte integrante sia del “Dizionario” sia del “Diario”. Il montaggio svolge un ruolo meno centrale rispetto a quanto accade nelle altre sezioni, facendo emergere con maggior forza un “percorso”: il *plot* è più coeso e lineare, le deviazioni e gli scarti dalla linea narrativa principale sono ridotti al minimo dando un senso di *compiutezza* al segmento. Un segnale, di natura peritestuale, è anche la presenza di una citazione in esergo, nella pagina che reca l'intertitolo, dai *Turbamenti del giovane Törless* di Robert Musil. È l'unica volta che succede nel romanzo.

Come accennavo prima, “La salvezza dello spirito”, a differenza di quanto accade nelle altre parti, si situa decisamente nel modo fantastico: nella conclusione Girondo *diviene* Robert Walser. Elementi fantastici e fantasmatici erano già presenti sia nella II che nella IV parte, eppure lì si trattava evidentemente di *fantasie* del narratore. Prendiamo ad esempio la lunga sequenza nel “Diario di un uomo tradito” durante la quale Girondo scappa da

---

<sup>170</sup> Cfr. S. Lazzarin, *Il modo fantastico*, Laterza, Roma-Bari 2000

Barcellona con il suo diario come unico bagaglio e compie un lungo viaggio costellato di figure oniriche: in conclusione scopriamo che si tratta solo di una sua fantasia, e che è stato fuori casa solo per un pomeriggio.<sup>171</sup> Il viaggio era tutto mentale: un indizio ce lo aveva già fornito il cambio di voce nella narrazione che era passato, all'inizio della sequenza in esame, dalla prima alla seconda persona. Nella "Salvezza dello spirito", per contro, non viene fornita nessuna indicazione che ci permetta di leggere il brano come fantasticheria; lo statuto del testo rimane in bilico, generando come si è detto un racconto propriamente fantastico, punto sul quale divergono le due finzioni che aprono e chiudono il romanzo. Uno scostamento abbastanza evidente anche se espresso in forma implicita, perché è legato alla figurazione, allo stile, alla costruzione e a tutti gli elementi organizzati attraverso la voce del narratore. È il narratore a suggerirci *come* leggere il testo, stipulando implicitamente un patto con i lettori affatto differente da quello che reggeva le altre parti. Questo secco cambio del patto fornisce un ulteriore indizio, oltre alle analogie formali e strutturali con la prima parte del romanzo (una in apertura e una in chiusura), che ci porta a leggere la "Salvezza" come racconto-nel-romanzo.

Riassumendo: la seconda e la quarta parte sono incaricate di "spiegare" le altre tre: esse sono il terreno, per così dire, dove germogliano le costruzioni verbali del narratore. Perché le altre parti sono *finzioni*, ed è lo stesso autore a dircelo in maniera esplicita per "Il mal di Montano" e, con qualche margine di ambiguità in più, per "Teoria di Budapest". Nel secondo caso, è vero, si tratta di una conferenza ma l'insistere del protagonista sull'artificiosità del discorso e sul suo ruolo di attore che un po' segue il testo scritto da altri e un po' recita a braccio rendono evidente che si tratta di un monologo: e dunque di una costruzione, di una *finzione* (questa volta drammatica e non narrativa), identificata grazie a un opportuno patto con il narratore. Anche "La salvezza dello spirito" è a sua volta leggibile come racconto-nel-racconto. Torniamo a una citazione che abbiamo già visto, presente nella seconda parte: «Mi raccomando al dio della Veridicità [*veracidad*]»,<sup>172</sup> dice Rosario Girondo al suo pubblico prima di passare a spiegare analogie e differenze tra il racconto appena finito e quanto si vedrà di lì in avanti. Anche qui c'è una proposta di patto: Girondo pone la propria scrittura in una regione dalla quale il fittizio è espunto. Certo è un patto che da fuori può sembrare un po' farlocco, dato che

---

<sup>171</sup> *El mal de Montano*, pp. 212-235

<sup>172</sup> *Montano*, p. 89

in fin dei conti stiamo parlando di un romanzo, il cui protagonista Rosario Gironde non esiste, e non di scrittura d'informazione.

### **There's a pact for that**

Non è mia intenzione effettuare qui un'approfondimento teorico sul ruolo del testo nelle dinamiche della ricezione; mi limiterò dunque a un approccio pratico al problema.<sup>173</sup> Dirò soltanto che bisogna iniziare leggendo «ingenuamente» il testo, esplorare quella «camera già ammobiliata»<sup>174</sup> che è il mondo possibile del romanzo lasciando per un momento da parte le riflessioni analitiche e metanarrative. Del resto di un romanzo che «ci rapisce», facendoci dimenticare che stiamo leggendo un romanzo, si possono dire molte cose – è banale, è un trucchetto usurato, è la soddisfazione di un desiderio elementare, è una liberazione regressiva verso uno stadio infantile– ma non che è malriuscito. Chiaramente arriverà il momento (arriva sempre) di tornare alla realtà, ma per un attimo può essere istruttivo (oltre che piacevole) lasciarsi portare dove decide il testo. Con questa ingenuità leggiamo *Il mal di Montano*. Noi stipuliamo due patti. C'è un patto narrativo stipulato con l'autore, quello che abbiamo avuto modo di osservare trattando la “quadrilogia di Roth” nel capitolo precedente. La distinzione fatta da Lejeune si avvantaggia dell'efficacia della brutalità: da un lato il patto romanzesco, dall'altra quello autobiografico. Nella categorizzazione del critico francese si considerano solo i patti esplicitati attraverso indicazioni generiche paratestuali (la dicitura «romanzo» in copertina, la parola «autobiografia» nel titolo). Negli altri casi si verifica una sorta di «assenza del patto» che lascia il testo contornato di un'aura ambigua: si tratta di un romanzo? L'autore non ci risponde, siamo autorizzati a pensare quello che vogliamo. È il meccanismo su cui fanno leva molti romanzieri realisti del XIX secolo, da Balzac a Flaubert, quasi come se l'assenza di dichiarazioni esplicite autorizzasse letture variamente referenziali.

Questa analisi non tiene conto di quanto accade all'*interno* del testo. L'autore, in questo caso, non ha alcuna voce in capitolo: la palla passa al *narratore*, che organizza il discorso secondo regole sue proprie, spesso del tutto contrastanti con quelle dell'autore. Il narratore che, insomma, stipula con il lettore un contratto “di secondo livello”. E se può succedere ai due di essere concordanti, e dunque quello con il narratore diviene un doppione, capita di

---

<sup>173</sup> Per gli approfondimenti cfr. F. Bertoni, *Il testo a quattro mani*, La nuova Italia, Firenze 1996.

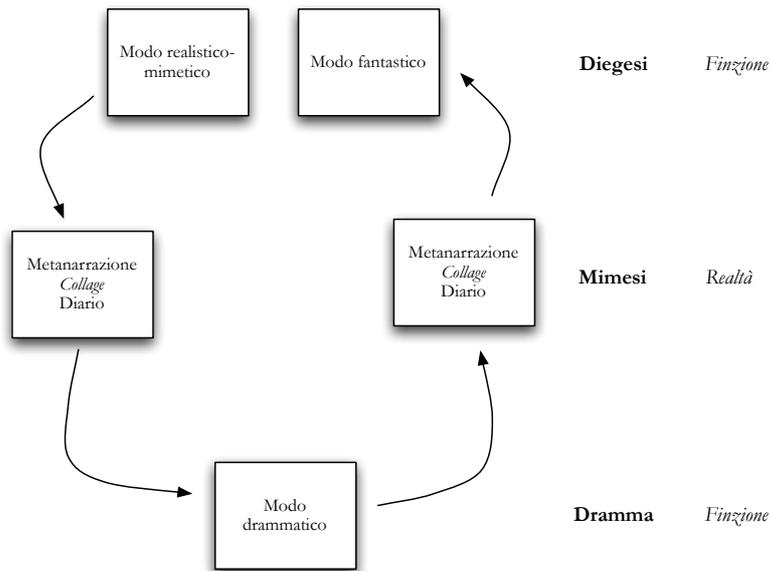
<sup>174</sup> Cfr. U. Eco, *Lector in fabula*, Bompiani, Milano 1979, pp. 122 ss., Id., *I limiti dell'interpretazione*, cit., cap. IV.

frequente l'opposto, specie nei romanzi: in cui il caso più comune è quello di un narratore che *finge di non essere il narratore di un romanzo*, ma di una storia «vera». Un altro caso sono i romanzi a focalizzazione interna variabile, dove più persone prendono la parola per raccontare la storia: ogni volta dobbiamo leggere quanto ogni narratore dice tenendo conto di *chi* sta parlando, della posizione che occupa nel testo. Possono essere necessarie numerose pagine prima di riuscire a calibrare la nostra lettura, a entrare nella giusta prospettiva.

Anche nelle opere dichiaratamente fittizie con un solo narratore all'inizio si dispongono gli elementi necessari alla corretta lettura, come accade nei romanzi di fantascienza che devono inscrivere le regole del loro mondo possibile nel testo — se ad esempio sono possibili i viaggi nel tempo, o se esistono dispositivi antigravità, o se il mondo del romanzo è retto da un sistema dittatoriale. Lo stesso vale per le indicazioni modali. *Ogni* narratore ci suggerisce di volta in volta come leggere una porzione di testo: è un brano realistico? È un brano fantastico? È un sogno? E così via. Il modo in cui si legge il testo, insomma, quando esso riesce a catturarci, non è dovuto solo (e nemmeno principalmente) al patto stilato dall'autore, ma a quello che il narratore di volta in volta ci sottopone.

La “funzione Zuckerman” può essere vista, in questi termini, come un patto raggiunto per accumulazione che instaura un regime volutamente instabile nella referenzialità del testo. Qualcosa di simile avviene nel *Mal di Montano* con Girondo. Ciò che ora deve interessare, però, è la constatazione che non possiamo leggere *Il mal di Montano* senza tenere conto delle indicazioni di lettura forniteci dal *narratore*, che variano di capitolo in capitolo. Dall'*interno*, come lettori, dobbiamo osservarle e giocare secondo le regole imposteci, altrimenti non è possibile cogliere impianto, struttura, direzione e funzione del romanzo. E il narratore ci sta chiedendo di prendere quanto egli scrive *come se non si trattasse di una finzione*, a differenza di quanto fa in altri segmenti testuali. Indipendentemente dal fatto che *Il mal di Montano* sia un romanzo, compiremmo una lettura erronea se non tenessimo conto che la seconda e la quarta parte sono state pensate per una lettura “veridica,” che insomma leggerle altrimenti e considerarle (come esse *in effetti sono*) pura invenzione significherebbe smettere di cooperare con il narratore, rompere il patto, ricondurre il testo a una dimensione differente da quella progettata dall'autore e in fin dei conti *leggere un altro libro*. Se teniamo conto dei differenti patti

narrativi è possibile proporre una schematizzazione del romanzo in questi termini:



**Figura 2**

In alto abbiamo due racconti finzionali, al centro due metanarrazioni e in basso una sequenza drammatica; abbiamo visto che è dai due capitoli al centro che originano gli altri tre. In altre parole, anche se «la vita è sempre un ibrido»<sup>175</sup> tra finzione e vita c'è sempre uno scarto: Girondo cerca di comprendere come possa avvenire il passaggio da una all'altra. La struttura delle due sequenze metanarrative è la più complessa di tutto il romanzo: abbiamo visto che ciò avviene perché esse sono la “realtà” da cui originano le tre finzioni del romanzo, il «tessuto sdrucito» fatto di caso e connessioni mancate. Ecco perché Girondo insiste a richiamare generi che rientrano in quella strana (e pericolosa) categoria chiamata *non-fiction*, dizionario e diario. E, si noti, *diario*, non *autobiografia*: la distanza tra l'estensore e il personaggio è ridotta al minimo, così da dare la massima impressione possibile d'immediatezza. conformandosi ai desideri del «dio della Veridicità».

Il romanzo di Vila-Matas permette di individuare con chiarezza un elemento chiave nella procedura di espulsione del testo dal regno della testualizzazione forzata (nel capitolo seguente se ne vedrà un altro). Rimandando i lettori a un patto che ignora la finzione, situandosi sul lato della veridicità delle scritture *non-fiction*, ci si può liberare dalla trappola del realismo “classico”, che è pur sempre una finzione, sottomettendo la *fiction* alla “verità” — esattamente ciò che accade ogni giorno nei *reportage* e nelle “biografie romanzate” che sempre più spesso trovano spazio nelle nostre librerie. La *non-*

<sup>175</sup> Vila-Matas, “Un arazzo che si estende...”, p. 126

*fiction* subordina al nucleo fattuale (una vita, un evento, ecc.) gli elementi narrativi i quali, si lascia dunque intendere, sarebbero “rimovibili” dal testo per giungere a un grado zero di realtà che il testo riesce a riportare: esattamente ciò che un patto di veridicità tenta di fare. Il conflitto tra finzione e realtà viene disinnescato ed è possibile far *cooperare* i due elementi in maniera produttiva; è di nuovo possibile fornire una rappresentazione della realtà originale. Certo, Girondo giudica questo “realismo veridico” poco utile al raggiungimento di un risultato estetico, perché mostra soltanto il «tessuto sdrucito» di un mondo ininteressante; è preferibile una scelta di tipo fantastico (come “La salvezza dello spirito”). Eppure, sebbene il narratore lo consideri inutile, è stato fissato un elemento cardine per una linea di testi d’invenzione intenzionati a ricominciare a esplorare la via della *mimesis* in maniera originale.

### La direzione della spirale

Le parti metanarrative *tematizzano la costruzione della finzione*: una scelta che potrebbe far rientrare dalla finestra ciò che era uscito dalla porta, ovvero il testualismo forte, il segregazionismo. Parlare di letteratura in un romanzo è un’attività che oggi è vista con sospetto: i discorsi “al secondo grado” della modernità tendono a infrangere l’illusione romanzesca bloccando la possibilità di una lettura «ingenua»; specie negli anni del postmodernismo la strategia è stata praticata di frequente, e non sempre a livelli decorosi, come corollario alla convinzione che «non c’è fuori testo» e tutta la costruzione narrativa è, in fondo, un gioco; come se si trattasse di un *understatement* capace di per sé di rendere letterariamente valido un prodotto narrativo — ma ci stiamo allontanando dal nostro discorso. L’associazione riflessione sulla letteratura-testualismo forte ha colpito anche il più grande scrittore italiano della seconda metà del Novecento, Italo Calvino, cui è opportuno rifarsi brevemente a titolo esemplificativo per mostrare come sia possibile una riflessione sul testo che tenga conto del mondo e problematizzi la questione della referenzialità senza però gettare la spugna. Riflettendo sulla possibilità della letteratura di essere messa in relazione con il mondo ad esso esterno, Calvino notava: «Il tuo giudizio [di lettore] sarebbe in ogni caso sbagliato se leggendo tu credessi d’entrare in rapporto diretto con l’esperienza d’altri universi che non siano quello della parola scritta».<sup>176</sup> E possiamo riassumere la ricerca letteraria dell’ultimo Calvino come il tentativo di far concordare un mondo scritto e uno

---

<sup>176</sup> I. Calvino, *I livelli di realtà in letteratura*, in Id., *Una pietra sopra*, ora in Id., *Saggi*, t. I, a cura di Mario Barenghi, pp. 8-409; saggio a pp. 381-398, citazione a p. 384.

non scritto.<sup>177</sup> Se, infatti, l'opera letteraria è un insieme per definizione *finito*, ordinato e regolato da una volontà (quella dell'autore), essa trae comunque origine da un insieme *infinito*, magmatico, caotico ma muto: «È per rimettere in moto la mia fabbrica di parole che devo estrarre nuovo combustibile dai pozzi del non scritto».<sup>178</sup> Giacché i due insiemi non possono mai coincidere, la riflessione di Calvino cerca proprio di capire quali processi trasformino il «combustibile» del reale in «energia» in grado di far muovere la «macchina» della narrazione. In altri termini, a distanza di anni da quando scrive queste parole, Calvino continua a indagare

[...] l'attitudine oggi necessaria per affrontare la complessità del reale, rifiutandosi alle visioni semplicistiche che non fanno che confermare le nostre abitudini di rappresentazione del mondo; quello che ci serve è la mappa la più particolareggiata possibile del labirinto.<sup>179</sup>

La mappa del labirinto, va bene: ma come fare per essere sicuri che quei segni sulla carta abbiano una relazione con il labirinto che *dovrebbero* descrivere? Una riflessione che è passata attraverso l'intera produzione calvinianna, tra cui ricordiamo le *Città invisibili* (1972), dove spesso troviamo al centro del racconto, prima della città, la possibilità stessa di parlarne, la natura relazionale della vita di cui la città è il simbolo, la stratificazione dei tempi umani che dà forma alle città di cui parlano Kublai Kahn e Marco Polo.

La risposta al quesito della *Sfida* che Calvino sceglie di dare in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* è rappresentata dallo scrittore Silas Flannery. Anche Flannery, come il giovane Montano e Girondo stesso, soffre del blocco dello scrittore. Egli cerca di trovare la maniera più adatta a condensare il mondo nella forma-libro. Dopo una serie di tentativi andati a vuoto, dall'idea flaubertiana di scomparire («come scriverei bene se non ci fossi!») a quella decostruzionista dell'infinita interpretazione (per cui nessun libro sarà *suo* fintanto che ci saranno lettori) trova una soluzione attraverso l'idea di un romanzo che è poi *Se una notte d'inverno un viaggiatore* stesso. Un caso evidentissimo di *mise en abyme*:

M'è venuta l'idea di scrivere un romanzo fatto solo d'inizi di romanzo. Il protagonista potrebb'essere un lettore che viene

---

<sup>177</sup> Cfr. Id., *Mondo scritto e mondo non scritto* (1985), in Id., *Saggi*, t. II, cit., pp. 1865-1877

<sup>178</sup> Cfr. Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto* (1985), cit., p. 1867

<sup>179</sup> Calvino, *La sfida al labirinto* (1962), in Id., *Una pietra sopra*, ora in Id., *Saggi*, t. I, cit., pp. 105-123, citazione a p. 122

continuamente interrotto. Il Lettore acquista il nuovo romanzo A dell'autore Z. Ma è una copia difettosa, e non riesce a andare dopo l'inizio... Potrei scriverlo tutto in seconda persona: tu Lettore... Potrei anche farci entrare una Lettrice, un traduttore falsario, un vecchio scrittore che tiene un diario come questo...<sup>180</sup>

*Se una notte d'inverno un viaggiatore* presenta un'altra *mise en abyme*, evocata da Irnerio. Egli è, potremmo dire, un artista concettuale. «Faccio delle cose coi libri», dice.

Degli oggetti. Sì, delle opere: statue, quadri, come li vuoi chiamare. Ho fatto anche un'esposizione. Fisso i libri con delle resine, e restano lì. Chiusi, o aperti, oppure anche gli do delle forme, li scolpisco, gli apro dentro dei buchi. È una bella materia il libro, per lavorarci, ci si può fare tante cose. Adesso mi mettono tutte le opere in un libro... Un libro con le fotografie di tutti i miei libri. Quando questo libro sarà stampato lo userò per farne un'altra opera, tante opere. Poi le metterò in un altro libro, e così via.<sup>181</sup>

Irnerio è il non-lettore: opposto al protagonista, che per l'appunto è il Lettore, alla co-protagonista la Lettrice e prossimo semmai al misterioso Ermes Marana (come l'ambigua divinità greca, Hermes), convinto che il romanzo poggi esclusivamente sul vuoto. In quanto tale è agli antipodi di Flannery, lo scrittore. Il primo trasforma porzioni di mondo scritto in porzioni di mondo non scritto, esattamente il contrario di quanto fa il secondo: ma se l'operazione di Irnerio è priva di senso, stolidamente concreta ma muta (significativa l'indecisione descrittiva anche a livello di categoria artistica: «statue, quadri, come li vuoi chiamare»), quella di Flannery cerca al contrario di inglobare la realtà («un vecchio scrittore che tiene un diario come questo») e di dotarla di senso, potremmo dire di far «scintillare» il tessuto sdrucito.

La differenza tra le due *mise en abyme* sta tutta nella direzione della spirale, come direbbe un altro personaggio calviniano, Edmond Dantés protagonista del “racconto deduttivo” “Il conte di Montecristo”.<sup>182</sup> Quella di Flannery punta all'esterno: le sue spirali avvolgono e comprendono il mondo; quella di Irnerio invece si raggomitola su sé stessa, *escludendo* il mondo.

---

<sup>180</sup> Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Einaudi, Torino 1979 (ora in Id., *Romanzi e racconti*, vol. 2, acd Mario Barenghi e Bruno Falcetto, Mondadori, Milano 1992, pp. 611-870), p. 806

<sup>181</sup> Ivi, p. 757

<sup>182</sup> In Italo Calvino, *Ti con zero*, Einaudi, Torino 1967 (ora in Id., *Romanzi e Racconti*, vol. 2, cit., pp. 223-356)

### «Sacche» di simmetria

Una *mise en abyme* appare anche nelle prime pagine di *Montano*:

Il tema del doppio – e anche quello del doppio del doppio e così via in un interminabile gioco di specchi – è il centro del labirinto del romanzo di Julio Arward, un romanzo che – sto già scrivendo da critico letterario quale sono – è un'autobiografia fittizia nel quale l'autore [...] finge di ricordare quel mondo avendo presenti in ogni momento queste parole di Faulkner: "Un romanzo è la vita segreta di uno scrittore, l'oscuro fratello gemello di un uomo".<sup>183</sup>

«In un interminabile gioco di specchi»: il continuo rimbalzare senza fine da un luogo all'altro, da un doppio all'altro. Perché *Il mal di Montano* è un romanzo sul *doppio*. Meglio, è un romanzo che utilizza il doppio per raffigurare in maniera potente un punto morto postmodernista molto caro a uno scrittore «malato di letteratura» come Vila-Matas stesso: quella che Harold Bloom chiama «l'angoscia dell'influenza». Ma procediamo con ordine. *Il mal di Montano* è l'esplosione di un romanzo, una finzione smontata in cui ogni parte è organizzata intorno a un «*reality shift*» come quelli interpretati da Philip e dalle sue amanti in *Inganno* (cfr. cap. 1). Non sono quindi i personaggi né la causalità delle azioni a garantire coerenza nel lungo raggio, a differenza di quanto accade nel corto; si rende dunque necessario l'uso di una serie di espedienti che permettano alla scrittura di tenersi insieme e comporre un quadro più grande (il romanzo): a questo scopo si notano facilmente la ripetizione anaforica di espressioni e situazioni (la terrazza dell'Hotel Brighton a Santiago, l'insistente «sul finire del ventesimo secolo...», eccetera) e la persistenza di tre temi, il rapporto tra mondo scritto e mondo non scritto, la costruzione della finzione e, infine, il doppio.

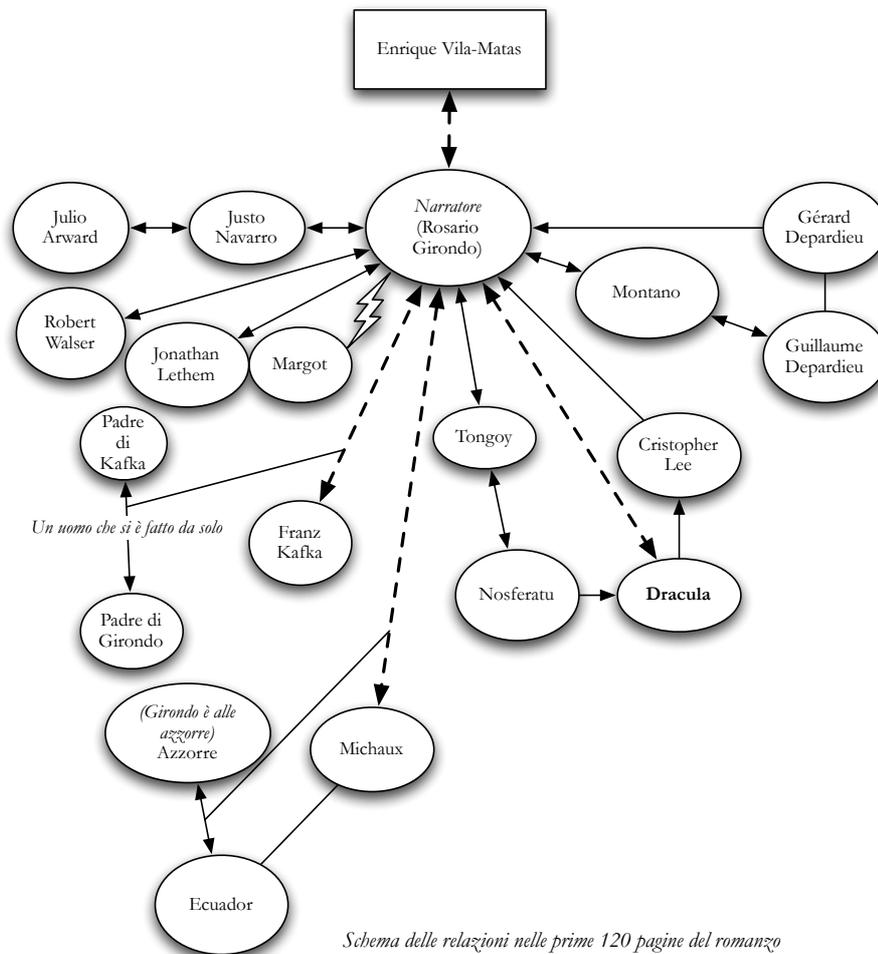
Il romanzo si regge su una complessa rete di omologie e di duplicazioni che riportano a Rosario Gironde. Egli si specchia continuamente negli altri e già nella prima metà del romanzo troviamo moltissimi doppi di Gironde (cfr. Figura 3). Il tema del doppio nella modernità letteraria è spesso legato alle istanze psichiche.<sup>184</sup> Il doppio, l'abbiamo già visto, può incarnare pulsioni represses da sublimare ed esorcizzare; di converso esso può anche essere «una

---

<sup>183</sup> *Il mal di Montano*, p. 12

<sup>184</sup> T. Todorov, *La letteratura fantastica* (1970), Garzanti, Milano 1977; M. Fusillo, *L'altro e lo stesso*, cit., spec. pp. 8-12, 266-280

figura indispensabile al processo di costruzione dell'io<sup>185</sup> come avviene in Joseph Conrad; o anche (*Il sosia* di Fedor Dostojevskij) l'immagine repressa di ciò che il protagonista non riesce ad essere. Nel caso di *Il mal di montano* qui in analisi il doppio non esteriorizza un conflitto interno al soggetto; è una «sacca» d'inconscio dai confini porosi che devia le percezioni del narratore e serve a concretizzare nel mondo d'invenzione del romanzo lo scacco di cui Gironde è prigioniero (l'influenza da un lato e dall'altro l'originalità come mezzo per affermare la propria individualità), che altrimenti sarebbe destinato e rimanere invisibile.



**Figura 3 - omologie di Gironde**

L'omologia totalizzante si scatena da un dettaglio: una somiglianza fisica, una situazione vissuta in passato. Ma invece di limitarsi a registrarla come coincidenza, Gironde si lascia trascinare amplificando la somiglianza della parte come somiglianza del tutto. Questo avviene attraverso la figura del doppio che veicola appunto un principio di simmetria che secondo Ignacio Matte-Blanco è proprio della logica dell'inconscio. Lo psicanalista brasiliano

<sup>185</sup> Ivi, p. 248. Il caso di *Il compagno segreto* di Conrad è indagato alle pp. 231-249

sostiene che l'inconscio è strutturato secondo una sua propria logica, rispondente a principi differenti rispetto a quella utilizzata consciamente, chiamata logica asimmetrica e basata sul principio di non contraddizione (A o non-A).<sup>186</sup> L'inconscio, per contro, «tratta una cosa individuale come se fosse membro di una classe che contiene altri membri, tratta questa classe come sottoclasse di un insieme più generale e questa classe più generale come sottoclasse di una classe ancora più generale e così via». <sup>187</sup> È il principio di generalizzazione, a cui si affianca quello di simmetria: «Il sistema inconscio tratta la relazione inversa di qualsiasi relazione come se fosse identica alla relazione». In altre parole «quando si applica il principio di simmetria la parte è identica al tutto» e perciò «le classi che in logica aristotelica sono vuote [come la classe in cui “A e non A”] possono essere piene». <sup>188</sup>

In tal modo l'inconscio può contemporaneamente accettare e rifiutare qualcosa, ritenerlo vero e falso, eccetera. Se nei confronti del mondo ciò si manifesta nel riconoscere gli altri come propri doppi, anche all'interno il soggetto risulta diviso: Girondo è una figura eternamente *duplicata*, frammentata, verso l'esterno (i doppi) e al suo interno. Dopo avere preso un orfidal, uno psicofarmaco ansiolitico, Girondo riceve la telefonata di «un amico» critico. <sup>189</sup> Girondo lo invidia («vorrei essere come lui, condurre una vita avventurosa come la sua e avere l'intelligente visione che, come critico letterario, ha di tutto quello che legge») ed è in posizione subordinata, dato che questo «amico» vince sempre ogni discussione. L'accento allo psicofarmaco, la «superiorità» e la mancanza di nome (caso unico in tutto il romanzo) conducono a pensare che si tratta in realtà di una oggettivazione di una parte di Girondo; abbiamo dunque un Girondo-critico e un Girondo-scrittore, naturalmente in conflitto.

Come mostra la ramificazione dei suoi doppi, Girondo sembra vedere la letteratura come un flusso indistinto: indipendentemente dalla cronistoria letteraria, essi sono tutti presenti nello stesso momento. Appaiono e scompaiono soltanto in base agli stimoli che il *presente* somministra al narratore, senza che una logica o un ordine cosciente ci indichi un percorso. Anche il meccanismo che scatena di volta in volta il riconoscimento dell'omologia si

---

<sup>186</sup> Ignacio Matte Blanco, *L'inconscio come insiemi infiniti* (1975), Einaudi, Torino 1975, pp. 43 ss.

<sup>187</sup> Ivi, p. 43

<sup>188</sup> Ivi, p. 44

<sup>189</sup> *Montano*, p. 117

sviluppa dal presente, attraverso una metonimia: un dettaglio fisico, soprattutto (Girondo assomiglia a Christopher Lee), ma anche da una caratteristica biografica (il padre del narratore e il padre di Kafka, entrambi uomini «che si sono fatti da soli») o dalla posizione in una relazione (l'Ecuador sta a Michaux come le Azzorre stanno a Girondo, dunque Girondo è Michaux). È attraverso la metonimia che tutto assomiglia a tutto, perché essa, originandosi in «sacche» d'inconscio portate alla superficie della coscienza, non può tenere conto dell'elemento temporale.<sup>190</sup>

La soluzione immaginata per Montano è allora quella di una Storia letteraria: un percorso *à rebours* che risale fino alle origini della letteratura. «Ricordare con una memoria altrui è una variazione sul tema del doppio, ma è anche una metafora perfetta dell'espressione letteraria», dice il narratore sul finire della prima sezione. Se tanto basta per uscire dalla condizione di «agrafo tragico», e quindi Girondo supera il blocco dello scrittore scrivendo di Montano, sdoppiandosi in un padre critico e in un figlio scrittore, ciò non è sufficiente per eliminare il problema alla radice. Il “Diario di un uomo tradito” infatti ci mostra come la cronologia sia poco più di una falsa pista, del tutto insufficiente a combattere la malattia: un principio d'ordine debole, perché non c'è una *causalità*, non c'è *sensò*, ma solo il succedersi di opere e giorni legate dal debole filo che si dipana da un tessuto sdrucito. E, non dimentichiamolo, è proprio questa soluzione a scatenare la malattia del narratore, il quale ne esce «malato di letteratura» e si ritrova schiacciato sotto una fitta rete di omologie. La malattia non è stata sconfitta. La tradizione ne è soltanto una versione più organizzata, più pervasiva ed efficace, di influenza.

A tale duplicazione, interna e esterna al soggetto, si accompagna il *double bind* in cui incorre il protagonista. Al di là delle dichiarazioni, come «starei fresco se dovessi parlare tutto il tempo della mia grigia esistenza di casalinga che scrive»,<sup>191</sup> è proprio questo che Montano fa: parla della sua grigia esistenza, dei suoi fantasmi, delle sue ossessioni. Non puoi credere letteralmente alla scrittura,<sup>192</sup> però parli *di te stesso* e di quanto ti accade, schiacciando le tue parole sotto i fatti concreti che ti sono accaduti, nella forma e nell'ordine in cui sono accaduti (ulteriore indizio del basso grado di autonomia rispetto a essi).

---

<sup>190</sup> Cfr. Ignacio Matte-Blanco, *L'inconscio come insieme infiniti*, cit., pp. 48ss.

<sup>191</sup> *Montano*, p. 119

<sup>192</sup> Cfr. *Montano* pp. 117-118: «L'ultima cosa da fare con [César] Aira è proprio quella di credere letteralmente a quanto dice»

Tra la vita e i libri, io scelgo i libri, che mi aiutano a capirla. La letteratura mi ha sempre permesso di comprendere la vita. Ma proprio per questo mi esclude da essa.<sup>193</sup>

Il risultato del *double bind*, come si vede chiaramente, non può che essere un blocco dello scrittore, la paralisi intellettuale di Gironde. Pensare alle parti seconda e quarta come a luoghi testuali composti da sacche di simmetria permette di spiegare come sia possibile che a questa omologizzazione totale (tutto mi somiglia) corrisponda una persistente sensazione di alterità, di essere un altro, propria di Gironde. Il motivo dell'esclusione, ripetuto in più punti (il tradimento di Rosa; l'ossessione per il destino della letteratura che lascia tutti gli altri indifferenti, quando non scocciati; le ubriacature solitarie), esplicita e oggettiva la scissione di cui è vittima Gironde. «Je est un autre», diceva Rimbaud, e Gironde si ritrova ad essere un altro, un io disgregato, anti-cartesiano, il cui pensiero non basta a sanzionarne l'esistenza (almeno quella intellettuale). La necessità di uscire dall'ombra delle opere altrui, in cui ha vissuto, lo condanna a una scissione dato che erano quelle opere, opportunamente riciclate, a fare di Gironde lo scrittore che era.

### **Il sangue degli scrittori**

L'immagine chiave per capire la posizione di Gironde nel riguardo della letteratura, a cui si viene ricondotti tramite il riflesso, per così dire, di altre omologie, è quella del vampiro: Tongoy assomiglia *contemporaneamente* a Max Schreck, l'attore che interpreta il conte Orlok nel *Nosferatu* di Murnau, e a Béla Lugosi, noto per la sua interpretazione di Dracula in numerosi film degli anni Cinquanta. Gironde a sua volta ha una somiglianza con Christopher Lee, l'attore che ha interpretato Dracula in diversi film.<sup>194</sup> Il legame tra Tongoy e Gironde è talmente forte che quest'ultimo definisce l'amico «il mio alter ego». La corrispondenza non si scatena a partire da un dato fisico (i due sono molto diversi) né caratteriale né da una comunanza d'interessi (Tongoy non è per nulla ossessionato dalla letteratura); essa va cercata altrove, e precisamente nel «modello» cui entrambi, per vie diverse, assomigliano: il vampiro. Eccoci allora arrivati al «vampirismo letterario» di Gironde:

---

<sup>193</sup> Montano, p. 119

<sup>194</sup> Dopo *Dracula il vampiro*, (1958), Lee interpreterà questo ruolo in altri sei film, tra cui è possibile ricordare *Dracula principe delle tenebre* (1966), *1972: Dracula colpisce ancora!* (1972) e *I satanici riti di Dracula* (1974).

Parassita letterario lo ero stato fin dalla prima poesia che scrissi, una serie di versi amorosi destinati a far innamorare una compagna di scuola. Costruii la poesia copiando direttamente Cernuda [...]. Non feci innamorare la compagna di scuola, però lei mi disse che scrivevo molto bene.<sup>195</sup>

Incidentalmente si può notare che il primo scacco del narratore-protagonista avviene con l'inizio della sua carriera di scrittore. Il giovane Girondo scopre la distanza tra vita e poesia — scrive «molto bene» ma nonostante la sua bravura il mondo non subisce alcun cambiamento (ovvero, la ragazza non s'innamora).

Il vampiro è una figura dotata di due caratteristiche salienti: è un essere né vivo né morto che si nutre del sangue altrui. Questo secondo aspetto indica un comportamento deviante in praticamente tutte le culture, dal momento che le pratiche associate al cannibalismo sono o fortemente codificate o tabù, e il vampiro, che colpisce indiscriminatamente al di fuori del momento rituale, agisce sempre infrangendo tabù.<sup>196</sup> Anche il nostro protagonista si rende conto di infrangere delle regole (l'originalità), ed è lui stesso a suggerire il legame tra sangue e letteratura: «[...] iniziò a prendere forma un mio stile personale, sempre costruito — poco o molto — con la collaborazione degli scrittori ai quali succhiavo il sangue a mio esclusivo beneficio».<sup>197</sup> Se ci soffermiamo un momento sullo *status* del vampiro — né vivo né morto — ci accorgiamo che esso può essere considerato come una *doppia negazione che rifiuta entrambe le possibilità* (non: vivo e morto, ma *non* vivo e *non* morto). Nutrendosi della letteratura altrui, come ha fatto sin dalla prima poesia che ha scritto, Girondo si pone in una condizione di non-esistenza se non in quanto ripetizione dell'esistenza altrui. La “regola” violata è quella dell'originalità, vista ancora, romanticamente, come la porta per l'individualità. Il narratore difetta di un io che sia “suo” dato che copiando non arriva mai a identificare un nucleo poetico proprio, dominato da una voce (o “stile”) personale. Non c'è individualità senza coscienza di sé:

Non conoscersi mai o solo un po' ed essere un parassita di altri scrittori per arrivare ad avere un briciolo di letteratura personale.

---

<sup>195</sup> Montano, p. 101

<sup>196</sup> Cfr. M. Introvigne, *La stirpe di Dracula*, pp. 375 ss., e E. Jones, *On the Nightmare*, spec. “Introduction” e cap. IV, “The Vampire”, pp. 98-130

<sup>197</sup> Montano, p. 101

Si direbbe che questo sia stato il mio programma futuro da quando ho cominciato a scrivere copiando Cernuda.<sup>198</sup>

Girondo sente di non potere trovare una sua voce perché la sua vita è troppo «grigia», misera, priva d'interesse, e perché non ha un centro intorno al quale organizzarsi: la vita, come il mondo, è un tessuto sdrucito, «non è più un'unità con un centro».<sup>199</sup> Troviamo quindi più ordini contraddittori che producono la paralisi del soggetto: la necessità espressivista di esprimere una soggettività forte, «autentica», e la sfiducia nelle capacità epistemologiche del soggetto tipica del postmodernismo. Riassumibile nella formula: “Esprimi te stesso per quello che *realmente* sei, ma sappi che non ne vale la pena”.

Il «vampirismo letterario» viene tematizzato nella prima sezione attraverso il conflitto alla base della *Lettera al padre* di Kafka: il rapporto con un passato ingombrante, pervasivo, che nella *nouvelle* è quello di Montano con suo padre (e viceversa), nell'economia del romanzo è invece quello di Girondo con i suoi «padri» letterari. Il poeta moderno, dice Bloom, soffre per «l'ingombrante presenza di una tradizione diventata troppo ricca per avere bisogno di altri contributi».<sup>200</sup> Il suo percorso di crescita poetica si snoda tra relazioni complicate, illustrate dal critico di Yale attraverso immagini e categorie prevalentemente freudiane e nietzscheane. «L'influenza poetica» per Bloom «è una malattia dell'autocoscienza»,<sup>201</sup> una «malattia influenzale che ha colpito la letteratura sotto forma di un flusso epidemico di angoscia».<sup>202</sup> Ferdinando Amigoni ama far notare come spesso l'ovvio sfugga alla vista. È ciò che accade ai lettori «postmodernisti» di Vila-Matas. Impegnati a esaltare le continuità nietzscheane, scettiche e segregazioniste, nella produzione dello scrittore, dimenticano: il mal di Montano è appunto una *malattia*. Il «naufragar» nel mare della letteratura *non è dolce*: produce visioni, impedisce il pensare autonomo, sommerge il naufrago con una coltre di omologie che finisce per soffocarlo, per metterlo in una condizione di morte — anche se soltanto artistica. La malattia viene tematizzata nel romanzo sotto forma di blocco dello scrittore: quello che colpisce il giovane Montano e l'altro, che colpisce Girondo.

---

<sup>198</sup> *Montano*, p. 102

<sup>199</sup> *Montano*, p. 103

<sup>200</sup> H. Bloom, *L'angoscia dell'influenza* (1973), Feltrinelli, Milano 1983, p. 29

<sup>201</sup> *Ivi*, p. 37

<sup>202</sup> *Ivi*, p. 46

## La cura

### *Verso una terapia*

Mal di Montano, dunque, come sindrome influenzale letteraria. Ma quale può essere la cura? Nella prima parte, “Il mal di Montano”, Girondo osserva il problema dall'esterno, attribuendolo a un personaggio esterno (il figlio Montano), una sorta di suo duplicato. Al blocco dello scrittore il giovane Montano reagisce con un racconto, intitolato *11 rue Simon-Crubbellier* in onore al romanzo di Perec *La vita istruzioni per l'uso*.

Il racconto concentra in maniera ammirevole, in sette scarse ma intense cartelle, tutta la storia della letteratura, concepita come una successione di scrittori visitati in modo imprevisto dalla memoria personale di altri scrittori che li hanno preceduti nel tempo: la storia della letteratura vista con la cronologia invertita, giacché inizia dall'epoca contemporanea – Julio Arward, Justo Navarro, Pessoa, Kafka – e risale verso il passato – Twain, Flaubert, Verne, Hölderlin, Diderot, Sterne, Shakespeare, Cervantes, Fray Luis de León, fra gli altri –, fino ad arrivare all'epopea di Gilgamesh; la storia della letteratura vista come una strana corrente d'aria mentale di improvvisi ricordi altrui che avrebbero finito per creare, a forza di visite impreviste, un circuito chiuso di memorie involontariamente rubate.<sup>203</sup>

L'influenza è stata ordinata; organizza il materiale in una linea che risale fino agli albori della parola scritta. La scelta è cronologica (anche se di una cronologia invertita, procede per campionature, si costruisce come una storiografia il cui obiettivo non è arrivare a spiegare la *fine* ma risalire al *principio*, una sorta di *reverse engineering* storiografico. Ma il risultato è «un circuito *chiuso*» che rimanda sempre e solo a sé stesso; la storia non rende giustizia alla letteratura, «che si preoccupa di restituirci alla vita rendendo manifesto quello che la vita reale e la Storia soffocano».<sup>204</sup> Di nuovo quello che nel capitolo su *Pastorale americana* ho chiamato “l'agone tra Storia e romanzo”, e stavolta in un testo che non rimanda neppure lontanamente al romanzo storico. Come se il romanziere si trovasse sempre portato al confronto con la storiografia. Sempre? Sempre *quando sceglie di esprimersi tramite gli strumenti del realismo*, come fa

---

<sup>203</sup> Montano, p. 58

<sup>204</sup> Montano, p. 257

Girondo nella parte I, l'unica non a caso in cui il narratore non coincide con il protagonista. Appena può, il narratore rigetta la soluzione realista:

La Spagna, dove si agita una specie di realismo puro del diciannovesimo secolo [...] un sobborgo collegato [...] a una specie di territorio che ricorda quell'isola di realismo che aveva scoperto Chesterton, un'isola nella quale gli abitanti applaudono appassionatamente tutto quello che sembri loro vera arte e gridano: “Questo sì che è realismo! È così che le cose sono veramente!”<sup>205</sup>

Come si diceva, quale forma di influenza più pervasiva della tradizione? E tra tutte le tradizioni, il Novecento si è spesso scagliata su quella che ha raggiunto l'apice nel secolo precedente: il realismo. È la tecnica realista decaduta a manierismo quando si è diffusa a tutti i livelli, quella che troviamo nella letteratura *mainstream*, che James Wood ha chiamato «realismo commerciale».<sup>206</sup> Si tratta di un codice molto diffuso, dalla grammatica estremamente dettagliata – qualche effetto di reale, un pizzico di indiretto libero, dettagli ben selezionati – che il lettore istruito riconosce come convenzionale, e dunque incapace di dire le cose «come sono veramente». Incapacità di rappresentare, appiattimento sulla tradizione: ovvio che Girondo se ne sia tirato fuori il prima possibile, a pagina ottantasette, appena finita la parte I. All'estremo opposto del libro, la scelta della “Salvezza dello spirito”, orientata al fantastico, rimanda al tentativo di superare l'*impasse* facendo leva sulle prerogative della letteratura, avventurandosi nelle terre dove la storiografia non può spingersi. Ma stiamo andando troppo oltre, torniamo al problema dell'influenza letteraria. Non è possibile la soluzione realista, come si è visto, ma allora dove si può trovare il proprio spazio se si vive con (e di) «ricordi altrui»?

Il tentativo prende una piega riduzionista: mettersi al centro della scena e stringersi il più possibile alla realtà (come Zuckerman, Girondo aggira anche linguisticamente lo scoglio del “realismo”). La scelta di parlare di sé mette automaticamente sullo sfondo il problema degli *altri* (in questo caso letterari); può rendere meno virulenta l'influenza ma di suo non può eliminarla perché non risponde alla domanda “chi sono io?”, ma l'aggira dando per scontato che

---

<sup>205</sup> Montano, p. 54

<sup>206</sup> J. Wood, *Come funzionano i romanzi*, cit., pp. 140-147.

un “io” esiste. La consacrazione al «dio della Veridicità» non è più risolutiva. Essa prende le sembianze di generi non-finzionali, dizionario e diario, due fenomeni che rigettano il dispositivo essenziale della narrativa, la trama. Il dizionario, in particolare, ha obiettivi assolutamente descrittivi, e si basa su un principio d’ordine condiviso (l’alfabeto) ma arbitrario. Eliminando la successione temporale degli accadimenti dal testo Girondo pensa di avere eliminato anche il problema (storiografico) della causalità (secondo la logica *post hoc, ergo propter hoc*) e dunque dell’influenza. Ma in verità passa dalla padella nella brace, perché la sua personale esistenza è del tutto parassitaria. Scegliere di inserirsi solo attraverso note a margine ai testi e alle vite d’altri lascia l’estensore in una posizione subordinata, poiché, ponendo la questione in questi termini, Girondo può esistere solo come reazione alle parole e ai pensieri altrui. Egli si comporta come Marcelo in *Bartleby*: la malattia è al suo apice.

Nella IV parte la scelta cade sul diario, che sta all’autobiografia come la cronaca sta alla storiografia: più lineare, più legata ai “fatti”, con meno spazio per i collegamenti e le ipotesi; una registrazione di accadimenti che dopo, semmai, verrà elaborata in forme più complesse. La successione cronologica è essenziale, al contrario di quanto accade nel dizionario il principio d’ordine è necessario (la «freccia del tempo»). Ma questa soluzione vincola all’evenemenziale (si ricordi la pagina di diario di Gombrowicz riportata da Girondo), agli eventi minimi e insignificanti, rendendo difficoltosa, in un mondo che è un «tessuto sdrucito»,<sup>207</sup> la trasmissione di significati universali («comprendere la vita»). Come abbiamo già visto per Philip Roth, il valore conoscitivo della letteratura non esiste – essa non *significa* – se viene ridotta a mera riproposizione dell’esistente. La soluzione non potrà essere produttiva (e infatti le condizioni di salute, artistica e psicologica, di Girondo continuano a peggiorare).

La conferenza di Budapest della parte III muove in una direzione diversa. Attraverso il teatro Girondo sembra mediare tra il suo «dio della Veridicità» e le necessità di ogni storia — tensione, tenuta, direzione. Se il narratore sospetta delle scritture dell’io troppo “pure”, legate a fatti perlopiù insignificanti, l’opzione teatrale gli consente di inserire elementi falsi (Rosa e Tongoy, continuamente indicati da Girondo come se fossero presenti in sala, sono in realtà assenti) e di costruire delle catene sintattiche che conducano verso un senso altro da quello della pura successione di fatti — il *performer*, infatti, può

---

<sup>207</sup> Montano, p. 161, cfr. *supra*

inventare (se lo ritiene necessario) e ordina il discorso in base a criteri di coerenza interna. Quando parla Girondo è un attore che interpreta se stesso — nell'attimo della *performance* egli è il suo stesso «*impersonator*», una maschera al pari di Zuckerman, dei vari Philip che abbiamo incontrato. È una sovrapposizione di ruoli che il protagonista, nella II parte, aveva dichiarato di temere, quando si era definito

[...] uno scrittore forse condannato, presto o tardi [...], a praticare, più che il genere autobiografico, quello autofittizio, sebbene ci sia da sperare che manchi molto, prima che arrivi per me l'ora di tale condanna [...] l'ora di passare all'*autofiction*.<sup>208</sup>

Il meccanismo alla base della «*nouvelle*» che apre il libro è ancora in azione: eventi reali e persone realmente esistenti di cui il narratore altera biografia e azioni per poterne evidenziare il portato simbolico e creare una rete di rimandi su piani diversi che permetta al discorso di *tenersi*, facendo scintillare le connessioni nascoste alla vita quotidiana, come suggeriva Sebald. Di nuovo, per fare letteratura (per dare un *sensò* agli eventi) la vita non basta, ma rispetto a “Il mal di Montano” ci sono due differenze: Girondo assume il ruolo che aveva affidato a un suo doppio (il padre-narratore della prima parte), simile ma pur sempre *altro*. Inoltre il carico simbolico, prima ripartito tra narratore e Montano, viene aggregato in un'unica figura, ricondotto all'interno di se stesso. L'io è una maschera, ma la sovrapposizione delle due figure crea un cortocircuito, per cui la rete di rimandi dall'uno all'altro è estremamente forte: ciò che Roth ha fatto (involontariamente) con Zuckerman in *Zuckerman Bound* Girondo lo fa in maniera molto più diretta, tramite il ricorso all'*autofiction*.

La soluzione della *performance* permette a Girondo di ovviare a due inconvenienti: da un lato il qui-e-ora lo mette al riparo da quella sorta di ossessione temporale che rimandava verso il passato il giovane Montano, distruggendo ogni stratificazione temporale e comprimendola nel presente assoluto dell'esecuzione (è la “presa diretta” che abbiamo già visto nel capitolo precedente), riuscendo ad assumere su di sé, come dimostra l'assunzione di tutto il «carico simbolico» su di sé, i suoi doppi. Una soluzione che sarà mantenuta anche la IV parte grazie all'espedito del diario. Dall'altro la *performance* non segue pedissequamente un testo già scritto (per questo è importante ricordare che si tratta, nella finzione narrativa, di una *trascrizione* dell'intervento di Girondo) e attraverso l'improvvisazione si lascia la possibilità di ricorrere all'invenzione e deviare dal percorso prestabilito.

---

<sup>208</sup> *Il mal di Montano*, p. 103

Rimangono alcuni aspetti che rendono artisticamente invivibile un mondo autofinzionale. Da un lato non si esce dal ripiegamento dal privato (le arcate di senso conducono al tradimento di Rosa, un evento decisamente più importante per Gironde che per il pubblico), dall'altro il tentativo di riportare le «scintille» *dentro* il «tessuto sdrucito» della realtà espone a cortocircuiti pericolosi, specie se l'imitatore è *anche* l'imitato: la coerenza del discorso si regge ancora sui doppi (durante la conferenza Gironde definisce Tongoy, amico e rivale da Gironde «il mio alter ego»). Come risultato la parte IV presenta un ulteriore peggioramento delle condizioni di Gironde.

Il tentativo della “Teoria” non è del tutto infruttuoso, poiché tramite l'espedito drammatico-autofinzionale il narratore si trasforma in *attore*, compiendo il primo vero passo verso la guarigione dal mal di Montano. Egli, recitando, compie l'operazione che ha compiuto Vila-Matas attribuendo a Gironde un bagaglio biografico assimilabile al proprio, la stessa fatta da Roth con Zuckerman. Ciò permette di depotenziare a piacimento la carica realistica senza però eliminarla del tutto; inoltre la posizione attoriale permette di seguire un percorso già segnato, scartando però da quel percorso con improvvisazioni estemporanee quando lo si ritiene necessario.<sup>209</sup> Un'ulteriore, importante svolta avviene nella IV parte, durante la «fuga», cui si è accennato prima, di Gironde il quale, convinto di essere tradito da sua moglie, decide di partire. Il lungo viaggio, che porterà il protagonista di nuovo a Valparaiso, possiede alcune particolarità: le più interessanti sono che è narrato in seconda persona e la durata del racconto è fortemente accelerata. In una ventina di pagine Gironde fa praticamente il giro del mondo; gli spostamenti sono tutti ridotti a ellissi nel testo. Il viaggio, la fuga, come già si è detto, sono immaginarie. Quando leggiamo: «si può dire che la fuga sia finita»<sup>210</sup> e la narrazione torna alla prima persona, ritorniamo alla realtà: la fuga si riduce a un viaggio tutto mentale, durato un solo pomeriggio. E proprio in questo segmento narrativo il protagonista trova un indizio importante per arrivare alla cura del mal di Montano:

Scopri che, oltre alle possibilità che il diario ti stava offrendo qui al Brighton (riflettere la realtà, inoltrarti nell'irreale, essere sincero e confessare la tua angoscia ecc.), oltre alle possibilità tradizionali, per te si è aperta una nuova vita molto attraente, non meno

---

<sup>209</sup> *Montano*, p. 175: «[...] ho preparato a mano a mano – a volte mi vedrete anche improvvisare, mi affascina il rischio, giocarmi la vita davanti al pubblico – il mio intervento di questa sera».

<sup>210</sup> *Montano*, p. 234

tradizionale per quanto tu non l'abbia contemplata fino a questo momento: trasferire sul diario quello che ti piacerebbe accadesse proprio ora su questa terrazza deserta.<sup>211</sup>

Si tratta di una fase ancora iniziale: inscrivere sulle pagine i propri desideri sotto forma narrativa, come in un gioco di bambini («facciamo che io ero»), quasi che la finzione dovesse essere ricostruita a partire dalla sua origine, dal suo status basilare, quello di «gioco di fantasia».<sup>212</sup> È questo il senso dell'immagine evocata dal narratore, Macbeth che scrive dormendo: «beneficiare del sonno e insieme compiere gli atti della veglia»<sup>213</sup> è per Gironde la condizione tipica dello scrittore. Dunque assecondare il ragionamento inconscio, lasciarlo viaggiare. In altre parole, il protagonista sublima le proprie pulsioni in una narrazione coerente slegata dalla «veridicità» dei fatti, libera di seguire il proprio filo senza doversi confrontare con le *contraintes* proprie della vita. Non più trasportare la finzione nella realtà, ma inversamente trasportare la realtà nella finzione, farne un trampolino, lo scenario, sebbene ancora privato e personale («quello che ti piacerebbe accadesse»).

«*Oscure metafore*»

È su questa linea che s'innesta la cura trovata nella quinta parte, “La salvezza dello spirito”, sebbene la narrazione non sia più appannaggio del privato e tenti di vestire significati universali. Riguardo al suo *status* finzionale, di racconto-nel-racconto, si è già detto in apertura. Gironde, invitato a un ritiro di scrittori sulle montagne svizzere, spera che il «clima d'altitudine» permetta di vedere «la salvezza dal vuoto moderno, la salvezza dello spirito in un'epoca in cui la realtà non ha più senso e la letteratura è uno strumento ideale per l'utopia, per costruire una vita spirituale che finalmente dia l'ora esatta».<sup>214</sup> Il protagonista ha ancora il suo gusto per le citazioni, ma la sequenza si apre stavolta con uno scritto di Montaigne, *Voyage en Italie*. L'attenzione di Gironde cade soprattutto su una frase: Montaigne lodando il viaggio afferma: «non conosco scuola migliore per formare la vita che di metterle continuamente avanti la diversità di tante altre vite».<sup>215</sup> Come altre volte nel libro, Gironde si

---

<sup>211</sup> Montano, pp. 216-217

<sup>212</sup> Cfr. F. Bertoni, *Il testo a quattro mani*, cit., pp. 173-97

<sup>213</sup> Montano, p. 167

<sup>214</sup> Montano, pp. 262-263

<sup>215</sup> Ibid.

sente «un intruso o un estraneo»<sup>216</sup> e nonostante le buone intenzioni non riesce a comunicare. Questa volta, però, principalmente a causa dalla lingua (nessuno degli ospiti parla spagnolo) e solo in seconda battuta per la timidezza. D'improvviso il tranquillo resoconto si altera. La prima sequenza termina alla mezzanotte, mentre Gironde segue una sessione di letture all'aperto in attesa della ragazza inviata dagli organizzatori per fargli da interprete. L'ultimo paragrafo è sottilmente inquietante: «La mezzanotte è arrivata, arriva sempre. Anche la signorina dev'essere arrivata. Se l'ha fatto, è stato dopo la mezzanotte; ad ogni modo non potrò saperlo mai più».<sup>217</sup>

Si noti l'incongruenza «la signorina *dev'essere* arrivata» e «*se* l'ha fatto». Due formule d'incertezza, ma dal significato opposto: la prima presuppone un certo grado di sicurezza nell'arrivo della signorina, ma la seconda, al contrario, esprime una discreta incredulità. Poi quel sinistro «non potrò saperlo mai più». Da questo momento i confini della realtà divengono incerti. Le metafore si realizzano («ho cenato con i morti», dove i morti sono i letterati incompetenti, «alleati di quelli di Pico», indifferenti all'arte, che «durante la conversazione dopo cena sembravano tutti provvisti di bastoni. [...] si stavano massacrando a vicenda [...]»), ricompaiono gli alleati nella lotta contro i nemici della letteratura, che si rivelano infiltrati, amici e nemici si confondono, una nebbia densa avvolge Gironde. E d'improvviso «tra partigiani falsi e partigiani veri, come se i miei passi seguissero un ritmo antico e letterario, ho cominciato a perdermi, io, Robert Walser, per quella zona oscura di nebbia densa e infinita, ho cominciato una marcia solitaria e senza meta lungo la strada smarrita».<sup>218</sup> Il soggetto che abbiamo seguito fino a qui diviene un altro, ma in una continuità di narratore attraverso la quale Gironde-Walser segue sì la strada di «smarrimento» seguita a suo tempo dall'autore svizzero, però ricreandola di momento in momento, modificandola, adattando per così dire Walser a Gironde (e non più l'inverso). Lungo la strada incontra

una donna molto somigliante alla giovane Montano, che ha detto di chiamarsi Mzungu, come i nativi africani chiamavano i primi esploratori bianchi. “Colui che cammina senza meta, questo significa Mzungu” ha detto. Era una donna vestita in modo antiquato, una sottile retina di pizzo le coprivava i capelli scuri, un collo di pelliccia su una nera mantellina di velluto, e ai piedi,

---

<sup>216</sup> Ibid.

<sup>217</sup> *Montano*, p. 264

<sup>218</sup> *Montano*, p. 268

appoggiate a uno sgabello intagliato, un paio di scarpe con la fibbia. Era giovane, ma talvolta il viso le si trasfigurava e sembrava provenire da un tempo immemorabile.<sup>219</sup>

Dopo avere camminato con Mzungu tutta notte Walser la saluta chiamandola Montano e si ritrova sull'orlo dell'abisso con Robert Musil, circondato dai nemici della letteratura che si fanno sempre più vicini. E tali nemici, le «talpe» che scavano nell'ombra, non sono soltanto gli *yuppies* del mercato editoriale, intenti a vendere prodotti, «indifferenti all'arte».<sup>220</sup> Ci sono anche gli scrittori che si ripiegano su se stessi, quelli che non escono dal proprio io, legati al «realismo puro del diciannovesimo secolo» di cui si è detto sopra.

Ancora all'ultimo momento Girondo ci tiene a negare la soluzione tradizionale rispettosa delle convenzioni, una scelta che, l'abbiamo visto, significa essere abitati da altri. È la soluzione del rifugiarsi nella letteratura, che allontana dalla vita Girondo, una soluzione strutturalmente debole perché accetta un ruolo subordinato, marginale nei confronti della vita (anche etimologicamente: le «note a margine» della seconda parte e di *Bartleby e compagnia*). Al contempo la soluzione del «dio della Veridicità» è stata negata nell'arco delle parti II-IV. *Il mal di Montano* cerca di tenere insieme le due parti, tradizione e realtà, per fonderle in una dimensione che possa ondeggiare liberamente tra di esse. Ecco allora il significato della frase che chiude il romanzo, pronunciata da Robert Musil sull'orlo dell'abisso, quando sembra che per i due non ci sia speranza di sfuggire a «quelli di Pico»: «Praga è intoccabile, è un circolo incantato, con Praga non ce l'hanno mai fatta, con Praga non ce la faranno mai».<sup>221</sup> Praga, città altamente simbolica per Vila-Matas: la Praga dei *Racconti di Mala Strana* di Jan Neruda, la Praga del *golem*. Insomma la *Praga magica* di Angelo Maria Ripellino. La Praga da cui trae forza la scrittura di Kafka: è l'«inclinazione al fantastico» espressa da Sebald quando racconta l'apologo dei due signori al museo di Londra,<sup>222</sup> che spiega anche la scelta di Robert Walser come nume tutelare, il punto di contatto tra Kafka e i sudamericani (Borges, Sábato, Cortázar), un collegamento che era stato

---

<sup>219</sup> *Montano*, p. 269

<sup>220</sup> *Ivi*, p. 76

<sup>221</sup> *Montano*, p. 270

<sup>222</sup> *Montano*, p. 158

accennato già all'inizio del "Dizionario", quando Girondo definisce il suo racconto "Il mal di Montano" una «*nouvelle*». In spagnolo si definirebbe «*novela corta*» un testo dalla lunghezza e complessità simili a "Il mal di Montano", ma in Argentina e, più in generale, in Sudamerica, il termine più diffuso è il gallicismo «*nouvelle*»: non tanto il vezzo di uno scrittore che culturalmente è figlio di Parigi, allora, ma ulteriore indicazione di un ambiente culturale in cui la distinzione tra realtà e finzione è sempre apparsa labile. Girondo si è costruito una linea onirico-metaforica, dotata (sin da Kafka) di un suo peculiarissimo realismo. Una soluzione che consente un'articolazione complessa rispetto al mondo, segnalata dalla posizione finale della "Salvezza", dopo tanti passaggi dentro e fuori dalla realtà di Girondo. La citazione posta in esergo al racconto, tratta dai *Turbamenti del giovane Törless*, recita:

"Ricettività e spontaneità della mente" lo assecondò il matematico. "Si direbbe che egli attribuisca troppa importanza al fattore soggettivo in tutte le nostre esperienze, e che questo lo abbia turbato e spinto alle sue oscure metafore."

Nell'ultima parte la simmetria che domina la vita di Girondo trova finalmente una soluzione accettabile: i conflitti si ricompongono in uno spazio artistico, immaginario, che non sottostà alle regole della nostra realtà, pur traendo origine da essa. *Tutto* nell'ultima sequenza ha un significato, è lì per una ragione. La citazione da Musil segnala il passaggio da un sistema metonimico a uno metaforico. È importante notare che nella prima parte, originata metonimicamente, si configura una narrazione definibile come «realistica» (e infatti vi abbondano gli effetti di realtà) mentre nella "Salvezza dello spirito", dove a produrre il testo ci sono le «oscuire metafore», domina il modo fantastico-onirico. Ma, a differenza di quanto Girondo aveva «scoperto» nel "Diario di un uomo tradito", la narrazione non è semplice atto privato, legato alla soddisfazione di desideri repressi. E ciò avviene grazie al piano metaforico: la misteriosa donna (la letteratura stessa? La madre?), Musil, i nemici della letteratura, tutte figure che grazie al loro *status* di metafora sono in grado di parlare ad altre persone oltre che a Girondo.

### *Invertire la spirale*

Ci si cura dal mal di Montano invertendo i termini del problema di Girondo, sintetizzato da uno dei suoi numerosi doppi: che occupa la mente di Girondo, «Allora», dice Justo Navarro, "ti appigli a quanto hai di più vicino: parli di te stesso. E scrivendo di te stesso inizi a vederti come se fossi un altro.

Ti allontani da te stesso nella misura in cui ti avvicini a te stesso».<sup>223</sup> Basta girare la frase: se più scrivi di te stesso, più ti allontani da te (perché scrivendo – per esempio un diario – ti fissi, ti inscrivi sulla pagina, mentre tu continui a cambiare, perché anche tu sei un tessuto sdrucito e a seconda di dove ti appoggi prendi questa o quella forma), devi, al contrario, scrivere di altri. Non più essere abitato dalle memorie degli scrittori, ma *abitare gli scrittori passati*. L'abbiamo già visto in “Teoria di Budapest”: si tratta di *impersonarli* come Girondo impersona se stesso nella finzione del monologo teatrale. La via d'uscita, la strada per ottenere una propria voce, è nello scarto tra la sceneggiatura e la sua interpretazione. Lo spazio può essere poco (ma nel caso specifico la scelta della dimensione fantastica permette di aprire una voragine dove si vedeva solo uno spiraglio, di amplificare l'autonomia dell'«*impersonator*» e quasi sostituire alla sceneggiatura un canovaccio), ma è essenziale alla creazione artistica (potremmo dire che lo scarto è l'atto creativo). Era questo che Girondo cercava e che non aveva trovato, né nel realismo, che schiaccia la creazione in forme convenzionali, né nel «dio della Veridicità» che, all'opposto, schiaccia sul reale. Entrambi gli atteggiamenti comprimono la ricerca di una propria individualità, di un metodo artistico capace di esprimere una visione personale. Sia la convenzione realista che la «Veridicità», due diverse forme di oggettività, impediscono autonomia espressiva.

Questa spinta all'individualità si risolve momentaneamente nel fantastico, ma crea un nuovo problema artistico, perché rischia di esplodere e di invadere il testo: è in *Dottor Pasavento* che Vila-Matas tenterà un'eliminazione del soggetto, aprendo ulteriori problemi che non è il caso di affrontare in questa sede. Ciò che è interessante è osservare come le dinamiche della rappresentazione per Vila-Matas si definiscono in due poli opposti: individualità e oggettività (che può essere a sua volta suddivisa tra forme convenzionali e «veridiche»); per definire questa opposizione Vila-Matas finisce per formalizzare le due forme realistiche di cui si occupa questo saggio in maniera estremamente chiara. E *le rifiuta entrambe*, in nome di una spinta soggettivista che non può accettare di rinunciare a una parte di sé. Con ciò il mondo non è tagliato fuori, ma esso può essere detto soltanto attraverso un io che è come una lente deformante e che, nondimeno, riesce a comunicare. La spirale ha cambiato direzione, «allontanarsi» da sé non significa più scomparire, trovarsi «escluso dalla vita» come prezzo da pagare per capirla. Significa fare un discorso pubblico, capace di parlare agli altri, senza che sia più possibile

---

<sup>223</sup> Montano, p. 120

chiedere «quanto c'è di vero in quanto ci racconti?» perché, grazie all'uso metaforico del linguaggio, la risposta è indifferentemente «tutto» e «niente».

Ciò permette di sapere di avere un passato senza *farsi abitare* da esso, perché è scelto con cura per comporre una tradizione: originale, ma solida (la linea praghese-sudamericana), una linea che ci parla delle potenzialità della vita:

Proprio perché la letteratura ci permette di capire la vita, ci parla di quello che può essere ma anche di quello che avrebbe potuto essere. Talvolta non c'è niente di più lontano dalla realtà della letteratura che ci ricorda in ogni momento che la vita è così e il mondo è stato organizzato *così*, ma potrebbe essere in un altro modo. Non c'è niente di più sovversivo di lei, che si preoccupa di restituirci alla vera vita rendendo manifesto quello che la vita reale e la Storia soffocano.<sup>224</sup>

Girondo sottolinea che la letteratura «ci ricorda in ogni momento che la vita è così e il mondo è stato organizzato *così*», ma potrebbe essere stato altrimenti. È il legame che abbiamo già incontrato tra la prima e la seconda parte, quella rete di relazioni, luoghi, persone che *più o meno* appaiono uguali nella finzione e nella vita. Da un lato la realtà, dall'altro la tradizione (o, come la chiama Bloom, l'influenza): in mezzo la letteratura, che rimanda a entrambe ma con una certa autonomia. La soluzione del *double bind* è accettare, in qualche misura, la contraddizione. Senza combatterla, senza cercare di risolverla, ma riuscendo invece a farla lavorare per noi. In un romanzo che ha origine da spazi essenzialmente simmetrici (cfr. *supra*) la cosa non deve stupire. Come non stupirà nessuno che Girondo ricorra all'*autofiction* nella parte III dopo aver negato di volerlo fare (quando fa quest'affermazione Girondo ci ha già rivelato di stare scrivendo il testo della conferenza). Una preterizione a livello del racconto che si duplica nell'esplicito «patto di veridicità» di Girondo, se osserviamo adesso il romanzo *dall'esterno*, senza quella credulità che ci ha accompagnato durante la lettura. Insomma il patto autofittivo sta al secondo grado narrativo come quello veridico sta al primo. Eravamo stati avvertiti: dal Girondo-critico, che nella sua telefonata misteriosa fa notare al Girondo-scrittore che «l'ultima cosa da fare con [César] Aira è proprio quella di credere letteralmente a quanto dice».<sup>225</sup> Il narratore è *sempre* inaffidabile, anche se si consacra al «dio della Veridicità», perché è irriducibilmente *un altro*: Vila-Matas presta molto a Girondo (dalla sua biografia, ai suoi romanzi, alla sua rete di

---

<sup>224</sup> Montano, p. 257

<sup>225</sup> Ivi, pp. 117-118

conoscenti, al domicilio, ecc.), ma non il nome, i due si *sovrappongono* senza *identificarsi* perché il secondo è un «*impersonator*» del primo quanto Nathan Zuckerman lo è di Roth. Se all'ingresso nel testo il lettore si sdoppia, rimanendo se stesso e *contemporaneamente* diventando un altro, liberato dalle regole rigide che ne governano la condotta quotidiana e inserito nelle diverse regole del gioco della lettura,<sup>226</sup> la “funzione Zuckerman” riproduce a livello del narratore lo stesso tipo di duplicazione. L'eteronimia in qualche modo motiva le «differenze di mobili» tra mondo reale e d'invenzione: come *voi* lettori rimanete *voi* pur diventando *altri*, così faccio io, l'autore. Altre similitudini legano *Il mal di Montano a Pastorale americana*: lo sfondo composto essenzialmente di persone e luoghi reali da cui si stacca un unico elemento falso che scatena la sequenza di avvenimenti su cui si regge il libro (nello specifico le duplicazioni infinite del protagonista), il laghetto finzionale insomma che bagna e fa crescere le piante narrative — lo scrittore Julio Arward «che giocava a essere il doppio del romanziere Justo Navarro».

### Postmodernismo, tradizione, binari

E, a proposito di doppi, Fusillo, ed è un'osservazione molto interessante, nel capitolo finale dell'*Altro e lo stesso* nota che

[...] il doppio non è un tema caratterizzante della letteratura novecentesca come lo è stato invece di quella ottocentesca, fino alle propaggini estetistiche e modernistiche di fine secolo, o ancor prima di quella barocca o del mondo antico. Tutti i temi del fantastico subiscono nel novecento una trasformazione radicale: diventano materiale da riuso, quasi citazione di secondo grado (non è un caso che i protagonisti delle opere ora citate [Operazione Shylock di Roth e altri due romanzi degli anni Ottanta] siano spesso scrittori); la citazione è infatti la cifra del postmoderno, della sua frammentazione onnivora e del suo scompaginare ogni idea di storicità e di temporalità.<sup>227</sup>

Diviene allora ancor più significativo l'utilizzo di questo motivo da parte di Roth e Vila-Matas in una posizione tanto prominente com'è quella del narratore, poiché esso, pur sviluppandosi su rimandi e citazioni ad altri scrittori, *non* è a sua volta una citazione (ben differente, in questo, da *Operazione Shylock*,

---

<sup>226</sup> Cfr. M. Picard, *La lecture comme jeu*, Minuit, Paris 1986, pp. 112-113, F. Bertoni, *Il testo a quattro mani*, cit., pp. 173-200

<sup>227</sup> M. Fusillo, *L'altro e lo stesso*, cit., p. 314

dove Moishe Pipik è un vero e proprio *topos* letterario, quello del doppio persecutorio). Dunque il tema che aggrega gli episodi in romanzo è già esso un'uscita dal parassitismo letterario. La duplicazione infinita del protagonista, sua malattia, indica anche un aspetto tipico del postmodernismo segregazionista, ossessionato dal citazionismo e dal meccanismo intertestuale. Come riassume Romano Luperini sulla scorta di Jameson, nel postmodernismo

la contaminazione è concepita come mera giustapposizione, e cioè come assenza di spessore e profondità, accostamento paratattico di ogni cosa con ogni altra, onnipresenza, vicinanza e somiglianza di tutto con tutto, fine delle distinzioni e della lontananza, annullamento dei confini. Il che comporta, a veder bene, anche un annullamento della comunicazione, della dialettica del dialogo come dialettica fra diversi, come relazione o contraddizione. Se la logica postmoderna è simmetrica e analogica per cui tutto può essere accostato a tutto, ogni dettaglio è *come* un altro, all'infinito, e *l'autre* diventa invariabilmente *même*, è chiaro che in essa viene a cadere ogni possibilità di verifica sociale, di razionalità comunicativa, di discorso come di alterco, di assenso reale e reale dissenso.<sup>228</sup>

Uno scrittore del tutto diverso, appartenente a un'altra generazione e a un'altra area geografica, Robert Coover, segue nel suo recentissimo romanzo *Noir* (2010) una strada simile: il protagonista, un detective di nome Phil Noir, si trova invischiato in un'indagine di cui non riesce a venire a capo. Egli interpreta ogni indizio erroneamente, mentre continua a smarrirsi in una città senza nome dalla geografia contorta. La soluzione del caso avverrà attraverso un *dévoilement* dai toni comici, a sottolineare l'incapacità interpretativa di Noir. La condizione del detective, però, non sembra essere strutturale ma legata a una sua mancanza (per usare categorie fortiniane, è una condizione legata alla difficoltà e non all'oscurità). Privo di punti di riferimenti, Noir non può fare altro che girare in tondo, cercando una via d'uscita da un labirinto di cui non ha la mappa. E questa mappa, una mappa per leggere il mondo e gli eventi, per permetterci di capire come comportarci e cosa è meglio fare, potremmo chiamarla con un termine desueto: "ideologia".

Come Noir, Gironde cerca una sua "ideologia" artistica: e per trovarla, deve arrivare a un rapporto meno travagliato con la tradizione. Non più una «storia universale della letteratura», ma, dato che viviamo in un contesto plurale

---

<sup>228</sup> R. Luperini, *Postmodernismo critico? Parliamone*, «Baldus», anno 2, n. 1 (1991), pp. 29-31, citazione a p. 29

dove convivono una molteplicità di tradizioni diverse, *sceglersi un passato*. Più che definire una tradizione, *Il mal di Montano* illustra la rinnovata *possibilità* di una tradizione, che implica la scelta di un passato, va bene, ma di converso *l'esclusione* di alcune cose. Certo non si tratta della tradizione antica, rigida, chiusa, totalizzante. È una tradizione laterale, costruita intorno all'individuo e attraverso un suo sforzo, subordinata a quest'ultimo. Insomma, il postmodernismo – o almeno, come dicevo all'inizio: *questo* postmodernismo – sembra sia davvero finito.

D'accordo, il postmodernismo è morto. Ma a parte questa considerazione ci troviamo a parlare, in un lavoro che vorrebbe occuparsi di realismo, con uno scrittore che sembra rifiutare la possibilità di una rappresentazione della realtà, come se si limitasse ad enunciare le strade del realismo per poi sbarrarle. Le cose non stanno proprio così. Vila-Matas mette in luce una modalità di costruzione della finzione basata su di un'interrelazione *debole* tra mondo reale e mondo fittizio. Debole, ma non di meno presente: l'opera d'arte, per quanto autonoma, ha *comunque* il muso sporco di realtà. Contrariamente a quanto diceva Diaz Navarro, allora, la costruzione finzionale *pretende proprio di essere il riflesso di una realtà concreta*, ma appunto un *riflesso* la cui aderenza al reale non è mai totale. Perché tale riflesso, o meglio tali riflessi, poiché il mondo è esplosivo e frammentario, ricompongono una figura nuova, differente,<sup>229</sup> costruita però con i frammenti di un mondo che, data la relazione ambigua tra protagonista e autore, potrebbe davvero sembrare il nostro.

Vila-Matas ci offre un racconto del reale che segna l'impossibilità del discorso *diretto* sul reale, che ne esce sempre mediato alterato distorto, *e* inscritto nella pagina. Anche la costruzione letteraria più fantastica si nutre di problemi, idee, suggestioni elaborate nel mondo reale. Affidarsi soltanto alla letteratura crea una schiera di scrittori-vampiro né vivi né morti, sospesi in un limbo che alla lunga si rivela distruttivo per la capacità di significare della letteratura — cioè proprio la proprietà che si cerca di difendere dall'insignificanza di quel tessuto sdrucito che è la pura realtà. Certo, a questo punto, nella costruzione della finzione, entra in gioco la capacità del romanziere di essere un buon ingegnere, di scegliere cosa tralasciare e cosa

---

<sup>229</sup> Su questo, sebbene l'accento cada sempre su una lettura segregazionista del testo, cfr. A. Rodríguez Fischer, *Las novelas peligrosas de Enrique Vila-Matas*, «Cuadernos hispanoamericanos» n. 635, mayo 2003, pp. 83-92: «Questo mondo artistico non è un riflesso o un dipinto fatto «a somiglianza di»; esso è immagine esso stesso. Immagine creata» (p. 85).

tenere, selezionando con cura i materiali. In questo Vila-Matas e Calvino sembrano pensarla in maniera simile: la letteratura è un fatto di convenzioni, ma non è *solo* un fatto di convenzioni dato che è comunque in grado di portare alla nostra attenzione frammenti di realtà, per quanto incasellati in una costruzione arbitraria e fittizia. Questo fornisce un ulteriore esempio di come i due poli del nostro discorso, il vero e il convenzionale, si trovano sempre in qualche misura mischiati tra loro.

In *Se una notte d'inverno un viaggiatore* Calvino, nel tessuto progressivamente fantastico della cornice, inserisce piccoli frammenti comici o satirici (i professori universitari, gli studenti politicizzati, l'impiegato della casa editrice, ecc.). Sono personaggi esageratamente piatti e distorti, ma essi tentano di replicare, in chiave romanzesca, il mondo: a modo loro sono anch'essi tipi, sebbene l'universale sia predominante sul particolare-individuale. Nonostante questo sbilanciamento tali elementi funzionano come «sacche» di realtà in una costruzione dichiaratamente fittizia, aprendo sulla pagina parentesi incaricate di fornire un'interpretazione del «mondo non scritto». Di converso *Il mal di Montano* si compone di cinque parti, tre delle quali sono «sacche» di finzione,<sup>230</sup> collegate tramite la realtà che le precede e le genera, e che finisce per trovarsi a sua volta intrappolata in tali sacche (le porzioni di realtà sono strutturalmente *circondate* dalla finzione). Se la soluzione “vincente” dal punto di vista narrativo è quella fantastica, se si vuole lungo la linea praghese-sudamericana, essa è ricondotta, né più né meno delle altre, a un legame, forse incerto e gelatinoso, ma proprio per questo meno evitabile, con il reale. Ciò detto, i due scrittori sono (ovviamente) affatto differenti, nelle modalità espressive, nello stile, nella figurazione. Non esiste un “asse Vila-Matas-Calvino”, due autori che viaggiano su treni differenti. I *binari*, però, sono gli stessi.

---

<sup>230</sup> Sacche: chee davvero ingabbiano il reale, lo rinchiudono — e in due casi su tre rinchiudono anche il narratore-protagonista.

## La superficie delle cose

*Troppi paradisi*, di Walter Siti

Costruzione della finzione: un'opera che racchiuda il mondo pur essendo irriducibilmente *un'altra cosa*. In questo si possono riscontrare le somiglianze tra Calvino e Vila-Matas. Molte sono, com'è ovvio, le differenze, in primo luogo la scelta di utilizzare o meno il dato biografico nella costituzione della finzione. Se lo spagnolo, come abbiamo visto, effettua numerosi prestiti biografici a Gironde attivando il circuito rothiano dell'impersonazione, Calvino aveva a riguardo numerosi scrupoli, tanto che nelle *Lezioni americane* si domandava:

è possibile raccontare una storia al cospetto dell'universo? Come è possibile isolare una storia singolare se essa implica altre storie che la attraversano e la "condizionano" e queste altre ancora, fino a estendersi all'intero universo? E se l'universo non può essere contenuto in una storia, come si può da questa storia impossibile staccare delle storie che abbiano un senso compiuto?<sup>231</sup>

Per lo scrittore ligure è questa la domanda (significativamente definita da Calvino «il mio problema») alla quale dare una risposta mediante la scrittura. La singolarità individuale è necessariamente legata alla totalità universale (e per questo Massimo Rizzante lega Calvino alla «linea cosmologica» dell'immaginazione romanzesca),<sup>232</sup> dunque come è possibile enucleare la prima, senza distorcere irrimediabilmente il tutto? «Forse», conclude, è questo l'ostacolo che mi ha impedito finora d'impegnarmi a fondo nell'autobiografia, per quanto sia da più di vent'anni che faccio dei tentativi in questo senso».<sup>233</sup>

### Attitudine alla veridicità

Al contempo vediamo come tra oggettività della tradizione e oggettività delle «cose», il soggetto per Vila-Matas debba trovare una terza via per dire il mondo. Sembra che l'individuo non vada molto d'accordo col realismo. Ma è proprio con l'utilizzo del dato autobiografico, con la disposizione sulla pagina di un mondo filtrato attraverso un io storicamente determinato, la strada scelta

---

<sup>231</sup> I. Calvino, *Cominciare e finire*, in Id., *Lezioni americane*, cit., p. 751

<sup>232</sup> M. Rizzante, *Non siamo gli ultimi*, pp. 107-108

<sup>233</sup> I. Calvino, *Cominciare e finire*, cit., p. 752

da *Troppi paradisi* di Walter Siti (2006) per un romanzo che tenta di rappresentare l'Italia contemporanea. In parte la strada seguita è la stessa di *Il mal di Montano*, sebbene la relazione tra autore e narratore-protagonista sia spinta molto più avanti e cerchi di suggerire ai lettori un'attitudine alla veridicità del testo, una veridicità finalmente non mediata da maschere, interpreti o altri segni meno di fronte all'equazione romanzesca che possano svelare la finzionalità della strategia narrativa al lettore che si discosti, anche di poco, dalle regole proposte dal narratore. Con *Troppi paradisi* il narratore si consacra interamente al «dio della Veridicità».

Il gesto più esplicito di questa strategia, l'asserzione di identità tra autore, narratore e protagonista («Mi chiamo Walter Siti, come tutti» è la frase con cui si apre il romanzo), appare subito, in apertura di romanzo. Leggendo queste righe la prima domanda che viene da farsi è: *che relazione c'è tra Walter Siti e il narratore-protagonista di un suo romanzo di nome Walter Siti, con il quale condivide molti (all'apparenza tutti) dati in comune?* E quindi, visto che siamo lettori appena all'inizio di un nuovo libro, ai quali dunque il patto con il narratore è ancora almeno in parte oscuro, ancora soggetto a definizioni e aggiustamenti, la domanda si può riformulare in questi termini: *come ci dobbiamo porre di fronte a una storia su (e raccontata da) un personaggio di Walter Siti che si chiama Walter Siti e pare essere proprio il Walter Siti «reale»?* Più che rispondere, ora bisogna capire come Siti riesce a insinuare queste domande nella mente del lettore.

«Dov'eri quando sono crollate le torri gemelle?»

Il primo stratagemma è ovviamente quello di fornire i propri dati biografici (oltre al nome) al protagonista-narratore («mi chiamo Walter Siti, come tutti») e poi offrire un *resumé* degli aspetti salienti della propria vita, senza chiarire se si tratti di *autofiction* o di autobiografia: l'autore lascia intendere che ci sia coincidenza tra le tre figure autore, narratore e protagonista, seppure implicitamente, e attraverso tale coincidenza si inizia ad autenticare il testo. La strategia di Siti mette in luce l'importanza del patto stipulato dal narratore: indipendentemente da quanto afferma il paratesto (e in verità nel nostro caso il paratesto utilizza il termine «romanzo» solo nella quarta di copertina, mentre non vi sono indicazioni generiche né in copertina né altrove), tendiamo a interpretare quanto leggiamo sulla base delle indicazioni che il narratore, e non il curatore (sia esso coincidente o meno con l'autore) ci offre *al di fuori* del testo stesso.

Ci sono altri sistemi per autenticare il testo e spingere il lettore ad accettarne la veridicità. Coerentemente con la volontà di costruire un romanzo in presa diretta, al pari di quanto ha fatto Gironde, i tempi verbali di *Troppi paradisi* appartengono essenzialmente alla sfera commentativa: i tempi di «grado zero» sono l'indicativo e il passato prossimo e con questa scelta viene a mutare l'atteggiamento comunicativo.<sup>234</sup> Chi parla utilizzando i tempi commentativi, infatti,

è in stato di tensione e il suo discorso è penetrante, perché tratta di cose che lo riguardano direttamente, e di conseguenza anche chi ascolta deve accoglierle con senso di partecipazione. Locutore e ascoltatore sono impegnati: essi devono agire e reagire, e il discorso stesso è un frammento d'azione.<sup>235</sup>

Con tale tecnica il narratore ci spinge a vedere nel testo *non* il discorso che lo compone, ma le azioni che vi sottendono. Lo spazio creato grazie al tempo commentativo è privo di ogni distanza tra l'evento e la sua narrazione, rende in qualche modo sincroniche le due fasi; il contrasto con i tempi propriamente narrativi (in italiano, per esempio, il passato remoto e l'imperfetto) ci spinge a percepire la narrazione commentata come una non-narrazione e conseguentemente a un paralogismo che abbiamo già incontrato, dato che la narrazione è il veicolo per eccellenza della finzione, percepiamo *Troppi paradisi* come non-finzione. La linearità cronologica e l'utilizzo di tempi commentativi contribuiscono insieme a ridurre lo scarto tra narratore e personaggio, fino a renderlo inavvertito. Questa continuità esperienziale ed epistemologica tra le due figure contribuisce a motivare l'effetto di "presa diretta" della scrittura. Il Walter Siti che agisce è lo stesso che narra e lo stesso che firma il libro; possiedono lo stesso bagaglio di conoscenze perché essi s'identificano l'uno nell'altro. Non siamo più di fronte a un «*impersonator*», a una maschera pronta a rivelare in ogni momento chi c'è sotto ma anche a nascondere. I tempi verbali ci dicono che qui si gioca a viso aperto, senza travestimenti, e a conferma di ciò il soggetto relaziona sui fatti come se tenesse un diario:

---

<sup>234</sup> Sull'atteggiamento comunicativo, ovvero «l'opposizione tra il gruppo dei tempi del mondo commentato e il gruppo dei tempi del mondo narrato», e le implicazioni per la lettura che derivano dal prendere in considerazione tale aspetto testuale cfr. H. Weinrich, *Tempus* (1964), Il Mulino, Bologna 1978, pp. 49 ss.

<sup>235</sup> H. Weinrich, *Tempus*, cit., p. 53

Butto giù queste pagine sbizzandole malamente, per la semplice paura che un attacco cardiaco, o un incidente per strada, mi impedisca di raccontarvi il finale. Poi le scriverò meglio [...]»<sup>236</sup>

Un diario appena sbizzato, «buttato giù» alla bell'e meglio, nell'urgenza di aggiornare il lettore, di raccontargli gli ultimi eventi. E il genere per eccellenza in cui conta raccontare la storia è la cronaca, la quale fa parte delle scritture d'informazione, almeno in generale, ed è attendibile e veridica. Allora la linearità cronologica del romanzo ed i continui riferimenti al pubblico tendono a creare un andamento cronachistico, strutturalmente anti-finzionale. Le acronie presenti, brevi analessi come quella che apre il libro, rafforzano il senso di immediatezza perché Walter torna periodicamente alla stesura della sua opera ma in alcuni momenti è troppo impegnato per registrare gli eventi, di cui dunque darà conto solo in seguito, esattamente come accade in un diario o una cronaca. La cronologia è lineare e fornita esplicitamente per lo più in apertura di capitolo: «in questo autunno del novantotto»,<sup>237</sup> ma anche con maggior precisione «questa staffetta del fuoco, la mezzanotte di capodanno del famoso Duemila disegnata da innumerevoli lampadine».<sup>238</sup> Altre volte sono le notazioni di costume a farsi carico di questa funzione, sempre nella variante più precisa, come dimostra l'inizio del *Grande fratello* (14 settembre 2000) o un paragrafo che viene determinato cronologicamente attraverso una *hit* di musica *pop*: «*Flamingo*, di Sergio Caputo, è questa settimana in testa alle classifiche».<sup>239</sup>

Si tratta di una tecnica volta ad aggiornare la semplice indicazione cronologica così diffusa nel romanzo. Non si fa direttamente riferimento a una data, ma a un evento collegato a tale data. In tal modo il mondo creato dal romanzo è un po' più connesso al nostro: non è, semplicemente, un mondo possibile in cui esiste un 14 settembre 2000, ma un mondo in cui il 14 settembre è cominciato *Grande fratello*. Si pensi al quesito più comune nei primi anni Duemila: «dov'eri quando sono crollate le torri gemelle?» Il meccanismo è lo stesso, soltanto ampliato fino ad accogliere gli eventi meno eccezionali, più comuni: un capodanno, un motivetto di musica *pop*, eccetera. Così la base referenziale del testo si allarga a dismisura, predisponendo il lettore a una lettura “veridica” del testo.

---

<sup>236</sup> *Troppi paradisi*, p. 407

<sup>237</sup> *Troppi paradisi*, p. 3

<sup>238</sup> *Troppi paradisi*, p. 132

<sup>239</sup> *Troppi paradisi*, p. 46

*Composita solvantur*

Si vede come sia importantissima ai fini dell'autenticazione, oltre all'identità autore-narratore-personaggio, anche la continua rete di rimandi alla sfera pubblica della vita quotidiana, il cui peso non si limita a quello di segnaposto cronologico. Dal motivetto di Sergio Caputo alle *starlette* televisive, dai politici al lavoro accademico, le quattrocento pagine di *Troppi paradisi* sono letteralmente *invase* dal mondo; un mondo che possiamo identificare chiaramente, senza porci troppi dubbi, come il *nostro* mondo. Da questo punto di vista giocano un ruolo chiave le persone che appaiono in *Troppi paradisi*: da Alda D'Eusanio a Berlusconi, dai colleghi accademici ai genitori di Walter. Questi riferimenti, o rimandi, agli altri individui prendono, linguisticamente, due forme distinte. Il primo caso è quello più comune nella narrativa, e consiste nel sostituire un nome proprio con un'iniziale seguita da puntini: S...; o anche con una variabile: X; o ancora con un soprannome o un nomignolo («la Catastrofe») –, mentre il secondo, sebbene abbia anch'esso una lunga storia, è abbastanza innovativo: i nomi di persone sono mostrati senza veli, senza travisamenti. Quindi il narratore opera con *reticenza* o *esibizionismo* nei confronti dei personaggi.

La distribuzione di questi due dispositivi segue uno schema ben preciso. Più l'autore si avvicina a quello che considera il *suo* mondo, il mondo in cui Walter Siti vive, più aumentano le reticenze. Quando si tratta di argomenti dai quali Siti si considera distaccato emotivamente (Alda D'Eusanio, per la quale lavora, e altri VIP televisivi), i personaggi vengono esibiti senza filtri agli occhi del lettore. Di converso una sorta di pudore sembra confinare nell'anonimato i membri del consiglio di facoltà, i colleghi intrallazzatori, gli amici pedofili eccetera. Fa eccezione a questa regola generale la cerchia stretta di persone che ruota intorno al protagonista, i suoi intimi, e il protagonista stesso: si tratta, in questo caso, di un'esibizione della vita *privata* del protagonista, intima e/o interiore, ma (si badi bene) *non* pubblica, che non deve suscitare sorpresa. Nell'*autofiction*, come nell'autobiografia, il soggetto si mette a nudo. Siti non si limita a nominare gli individui: esibisce le miserie altrui senza alcun pudore, così come fa con le proprie. Lo capiamo subito, sin dall'esergo, dove leggiamo il frammento di una lettera di Ernesto Ferrero, editor di Einaudi («Faccia il mostro, e non rompa le scatole»), e la convinzione è confermata dalla messe di amozzi, feste, piccole rivincite che costellano il testo sotto forma di *gossip* da tabloid.

Siti, miscelando reticenza ed esibizionismo nel parlare dei personaggi, dà l'impressione di qualcuno che *davvero* si preoccupa di non danneggiare nessuno dei suoi cari, rafforzando nel lettore l'impressione di avere davanti una relazione autentica che racconta fatti successi davvero. Le strategie tese a garantire la veridicità del racconto agiscono sovrapponendo «mondo scritto» e «mondo non scritto» fino a renderli indistinguibili l'uno dall'altro — un atteggiamento che si oppone decisamente alle premesse di tutte le poetiche otto-novecentesche (e non solo), che al più riprende, estremizzandole, alcune posizioni sostenute agli albori del *novel* moderno e che vedevano in quest'ultimo un baluardo di realtà nel mondo inverosimile del *romance*. Da allora l'illusione di riuscire a mettere in scena la “vita vera” tramite un romanzo si è costantemente ridotta: alcune strategie (la teoria del rispecchiamento marxista e da lì quella più raffinata di inconscio politico jamesoniano; l'ipotesi «mitocentrica»<sup>240</sup> di Lévi-Strauss) hanno provato ad ampliare il significato di «vita vera» e a ricondurre una “realtà” più complessa e stratificata ad oggetto della rappresentazione letteraria; altre scuole, d'ispirazione nietzscheana o formalista, hanno teorizzato in chiave segregazionista sulle relazioni tra i due campi, «vita» e «letteratura»; È lo stesso Walter, in un passo del romanzo, a sottolineare come la narrativa si fondi su uno sfasamento dei piani — da un lato il racconto, dall'altro la realtà — per mostrare come la televisione riesca a tenerli insieme. In un gioco a premi il concorrente viene posto di fronte a una scelta, prendere i soldi o rimettersi con la ragazza che l'aveva lasciato e ora vuole tornare con lui. Walter commenta:

La nuova frontiera della post-realtà televisiva è confondere i piani logici: è del tutto ovvio che il ragazzo avrebbe potuto tenersi il montepremi *e dopo*, su un altro piano, riprendersi la fidanzata, se veramente lei aveva deciso che lo amava. I tempi televisivi, l'ansia del gioco, hanno creato un corto circuito paradossale tra il livello logico del quiz e il livello logico della vita.<sup>241</sup>

Lo sfasamento che non c'è nel concorrente del gioco a premi non c'è nemmeno nel romanzo, nel quale sono i tempi narrativi e l'ansia derivata dal sovraccarico di dati a creare il cortocircuito. Ciò che era separato si ricompone.

<sup>240</sup> La definizione è in T. Pavel, *Mondi d'invenzione*, cit., pp. 5-13, che ne critica premesse e conclusioni.

<sup>241</sup> *Troppi paradisi*, p. 418

Lo sottolinea implicitamente Walter stesso quando gli viene offerto un lavoro come sceneggiatore di una specie di talk show:

La cosa m'interessa, come negarlo: introdurre la vita vera negli schemi della narrativa, usare dentro la forma non corpi già stilizzati – come sarebbero attori di mestiere – ma carne e sangue di uomini e donne che poi, usciti dalla forma, dovranno rendere conto a casa di quello che sono stati in trasmissione.<sup>242</sup>

La differenza tra dilettanti e professionisti è nella loro percezione del tempo. Per i primi, che si presentano come se stessi, il tempo è un flusso continuo e non sezionabile, senza soluzione di continuità, da cui non è possibile isolare una porzione in cui dire «non sono *io*». Le maschere sono state gettate, o almeno sono divenute trasparenti, l'«*impersonator*» non c'è più. Tra vita e talk-show, così come tra romanzo e vita, non c'è discontinuità, bisogna salvaguardare tramite le reticenze qualcosa là per poterla poi averla salvaguardata anche qui, perché vita e romanzo sono un *unicum*, sono la stessa cosa.

### Assenza di allegoria e «superficialità» del testo

1.

Nello stesso anno di *Troppi paradisi* esce *Gomorra* di Roberto Saviano. Le tecniche utilizzate dallo scrittore campano sono più o meno le stesse che ho descritto sopra, ma funzionano ancora meglio, tanto che il libro viene considerato dal lettore medio come un *reportage*, dunque scrittura d'informazione, sebbene non rispetti le regole del genere: le fonti di *Gomorra* non sono mai falsificabili; il narratore assume come suoi gli sguardi altrui, dunque testimoniando con la propria presenza e il proprio sguardo fenomeni a cui non ha assistito; alcuni passaggi sono probabilmente inventati di sana pianta;<sup>243</sup> il tempismo e direi l'ubiquità del narratore, grazie ai quali egli riesce sempre ad essere nel posto giusto al momento giusto, sembrano un classico artificio romanzesco (perciò Saviano non appare mai casualmente in un posto, ma sembra esserci capitato *affinché* le cose succedano o, quantomeno, affinché lui possa raccontarle).<sup>244</sup>

---

<sup>242</sup> *Troppi paradisi*, p. 272

<sup>243</sup> Per esempio, in apertura di romanzo, la descrizione del container che si apre facendo fuoriuscire centinaia di cadaveri di cinesi diretti alla sepoltura nella loro terra d'origine.

<sup>244</sup> Senza volere sminuire la gravità dei rischi e delle minacce con cui Saviano deve fare i conti, cfr. su questi aspetti A. Dal Lago, *Eroi di carta*, Manifestolibri, Roma 2010, in particolare cap. 1

Anche se Saviano vuole convincerci del contrario, *Gomorra* è a dal punto di vista formale un romanzo che utilizza le stesse tecniche e strategie discorsive di *Troppi Paradisi*, in primo luogo la sovrapposizione di mondo scritto e mondo non scritto. Spicca la patina monologica imposta al testo da un narratore-protagonista in grado di interpretare e valutare ciò che lo circonda, mostrando così con grande forza espressiva un mondo permeato dalla *casualità* – agli antipodi, dunque, rispetto a quel «tessuto sdrucito» che era l'universo per Gironde – che il narratore riesce a riportare a galla. La principale differenza discorsiva tra *Gomorra* e *Troppi paradisi* è che nel primo il narratore si oppone al mondo, lo nomina per criticarlo, mentre Walter vi si immerge privo della guida di una solida legge morale che gli permetterebbe di giudicare ma al contempo lo obbligherebbe a distanziarsi da quello stesso mondo. Il narratore-protagonista di *Troppi paradisi*, insomma, è contiguo non solo al “nostro” universo ma anche a quanto descrive e riesce a vivere in entrambi come un essere anfibio, laddove il Roberto di *Gomorra* sembra in grado di immergersi nel mare della camorra soltanto con le bombole dell'alterità. Per questo *Gomorra*, con i suoi criminali incalliti e pronti a tutto, può risultare meno inquietante rispetto a *Troppi paradisi*, con i suoi «pezzenti di fascia alta»: nel primo assistiamo a uno scatto morale, al viaggio di un soggetto che riesce a mantenersi distante dal male, attraversandolo, («sono ancora vivo, bastardi!» è la frase di chiusura del libro), mentre nel secondo il «paradiso» raggiunto è quello dell'omologazione al *posthuman*, a un corpo che può essere manipolato per soddisfare i propri desideri.<sup>245</sup>

Evidentemente è diverso raccontare il mondo della televisione e quello della camorra; queste note volevano soltanto descrivere delle tecniche narrative che sembrano molto simili; in ogni caso ci si è allontanati un po' troppo dal centro del nostro discorso. Ciò che bisogna notare è come in entrambi i casi il senso di veridicità percepito dal lettore si basa anche sulla presenza capillare nel testo di un io narrante e percepente che orienta la lettura, fornisce informazioni, stabilisce il clima narrativo a cui noi dobbiamo adattarci. Il narratore occupa tutto lo spazio del testo, ma non si nasconde più dietro al personaggio come faceva il romanziere ottocentesco attraverso l'indiretto

---

<sup>245</sup> Sulla presenza di una filigrana dantesca nella trilogia autobiografica di Siti cfr. D. Brogi, *Il libro in questione: "Troppi paradisi" di Walter Siti*

libero.<sup>246</sup> Al contrario si mette in mostra nel suo duplice ruolo di narratore e oggetto della narrazione, fino a sussumere le caratteristiche di tutto e tutti:

Sono l'Occidente perché come l'Occidente ho imparato a essere il turista di me stesso. Se qualcuno mi minaccia, alzo una barriera e non lo lascio arrivare fino a me. Prevengo i conflitti apparendo generoso e tollerante, dimostrando al rivale che conviene a lui diventare come sono io.

Sono l'Occidente perché odio le emergenze e ho fatto della comodità il mio dio; perché tendo a riconoscere Dio in ogni cosa tranne che nella religione. Perché mi piace che se premo un bottone gli eventi accadano come per miracolo, ma non ammetterei mai di dover rendere omaggio a un'entità superiore; sono laico e devoto alla mia ragione. Sono l'Occidente perché detesto i bambini e il futuro non mi interessa.

Sono l'Occidente perché godo di un tale benessere che posso occuparmi di sciocchezze, e posso chiamare sciocchezze le forze oscure che non controllo. Sono l'Occidente perché il Terrore sono gli altri.<sup>247</sup>

Walter sta riflettendo sul rapporto che lo lega al mondo da cui proviene, un mondo sovranazionale caratterizzato da tratti culturali, storici ed economici comuni e definito «Occidente». Egli trova omologie tra sé e l'Occidente, tra la sua storia e i suoi tic e la storia e i tic della sua cultura e della sua epoca.

Il brano pare proporre una lettura classicamente allegorica: il protagonista rappresenta l'Occidente incarnandone i vizi, i modi di pensiero, i valori, l'assiologia. Di conseguenza gli accadimenti che lo vedono per protagonista a loro volta significheranno accadimenti che vedono per protagonista l'Occidente, le vittorie e le sconfitte di Walter saranno le vittorie e le sconfitte di tutti noi occidentali. Si può notare inoltre che «Occidente» non determina un insieme identificabile geograficamente (come invece fanno “nord” e “sud”) perché, tecnicamente parlando, tutto nel mondo è a ovest di qualcos'altro. Walter utilizza l'espressione per caratterizzare un modello economico-sociale e fissare questo modello in un suo momento storico (quello della modernità, e in particolare gli anni dello «scontro di civiltà» di Bush) invece che nello spazio.

---

<sup>246</sup> Cfr. F. Moretti, *Il secolo serio*, in Id. (acd), *Il romanzo, I. La cultura del romanzo*, Einaudi, Torino 2001, pp. 689-725, pp. 717ss., (con qualche ambiguità relativamente allo statuto dell'indiretto libero; più netto J. Wood, *Come funzionano i romanzi*, cit., pp. 61-62

<sup>247</sup> *Troppi paradisi*, p. 186

Per poter leggere un testo come allegoria abbiamo bisogno di un secondo codice oltre quello letterale (per cui “Walter” è soltanto Walter) con il quale possiamo interpretare il segno al di là del suo significato letterale (dunque “Walter” è l’occidente). Ma dov’è il secondo livello di senso in *Troppi paradisi*? Dove può intervenire il lettore, quale senso egli dovrebbe ricercare? Il brano riportato non dà tanto una chiave di lettura, *perché non ci sono i margini per una qualsiasi lettura diversa da quella suggerita dall’autore*, dato che il narratore-protagonista ha già fornito un’interpretazione. I motivi per cui Walter racchiude in sé, nei suoi comportamenti, l’intero Occidente sono resi espliciti dal brano; i temi principali del romanzo verranno poi ulteriormente sottoposti al lettore, analizzati e (soprattutto) commentati dal narratore, mano a mano che gli eventi si svilupperanno. L’omologia si esaurisce nel corpo del testo nel momento stesso in cui essa viene nominata ed esplicitata; se è significativa lo è nella misura in cui viene *convocata* davanti al lettore, il quale può valutarla, può emettere un giudizio su di essa, può trovarsi in accordo o in disaccordo, ma di sicuro non dovrà compiere nessuno sforzo interpretativo poiché l’ha già fatto Walter.

Si tratta di un atteggiamento che il narratore di *Troppi paradisi* assume spesso, anche in brani più distesi simbolicamente: un dialogo di Walter con Marcello Moriconi (l’escort di cui si è innamorato) è posto tutto tra parentesi. Sono le riflessioni sul dialogo fatte da Walter stesso a formare il corpo del testo mentre l’oggetto di riflessione, appunto il dialogo, è posto in secondo piano sia per via della posizione subordinata dovuta alla collocazione in parentetica sia perché esso, paradossalmente, *segue* l’interpretazione invece di precederla:

Oggi è stato magnifico, mentre mi sfiorava i capezzoli con le labbra mi ha sentito il cuore [...] era lui che mi cercava («damme sto telecomando!»), come un infante cerca il seno della madre («guarda com’è diventato»). [...] Anche se per difendersi la buttava sul tecnico («oggi me dico bravo da solo»), il desiderio era autentico («m’annava così»). [...] Ci siamo abbracciati, poi cucinando abbiamo scherzato sulla sua ‘specialità’ («non quella che ho provato adesso», «do sapevo ch’oo dicevi, nun fà lo stupido, la mia specialità so’ i primi, la carbonara...»)<sup>248</sup>

Anche le metafore subiscono un trattamento analogo: esse, infatti, sono giustapposte a lunghi brani il cui compito è collocare spazialmente, temporalmente ed emotivamente i brevi passi metaforici, così da renderli

---

<sup>248</sup> *Troppi paradisi*, p. 258

comprensibili e *comprensibili in modo univoco* nel loro senso profondo: «vagoni di puri *eventi* che succhiano e rendono povera la vita vissuta fuori dal lavoro». <sup>249</sup> Le possibilità di significato di un simile passaggio, la portata e il peso metaforici sono diluiti nel lungo brano che segue, il cui compito principale è chiosare la frase iniziale e spiegarne il senso: Sergio, il compagno di Walter, ha ripreso a lavorare in televisione ma non ne è soddisfatto e si sente ogni giorno più alienato.

*Testi di superficie*

Né in *Troppi paradisi* né in *Gomorra* c'è la necessità di rimandare a un secondo livello di lettura, poiché, inscritto a chiare lettere nella pagina, anche il secondo livello è lì, in vista, immediatamente fruibile da un lettore apparentemente esentato dallo sforzo di ricercare un qualsiasi senso ulteriore (etimologicamente, “oltre” il testo). L'allegoria è de-semantizzata, paradossalmente, e direi quasi inutile proprio perché il suo valore di senso è reso esplicitamente e perciò stesso risulta come pietrificato nella volontà di senso dell'autore. Del resto lo stesso Walter abbandona subito questa strada, alla quale è dedicato uno dei sei capitoli di cui il romanzo è composto, a segnalare in qualche modo una esistenza determinata, una “fase,” nel viaggio di autocoscienza e conoscenza del protagonista. La pretesa di universalità dura poco e lo stesso Walter ammette presto la sua incapacità a render conto di un insieme più vasto di quello delineato dalla propria persona e dalle sue esperienze: «ho smesso di ipotizzare qualsiasi omologia tra la mia esperienza e l'Occidente: è un dolore talmente privato quello che provo...». <sup>250</sup> Si noti, tra l'altro, che Walter rende esplicito l'abbandono d'ogni pretesa allegorico-universale e noi, di nuovo, dobbiamo solo prenderne atto. Non è dunque un caso che *Troppi paradisi* si apra sotto «un cielo senza simboli», <sup>251</sup> di fatto negando il ricorso a una rete di significati altra, esterna o secondaria, affidata al lettore-interprete. Questi significati finiscono per essere *espunti* dall'intera sfera pubblica e sociale («la musica che esce dalla radio è davvero leggera»), <sup>252</sup> la quale è ormai inerte, incapace di raggiungere una conoscenza del mondo più profonda:

---

<sup>249</sup> *Troppi paradisi*, p. 226, corsivi dell'autore.

<sup>250</sup> *Troppi paradisi*, p. 316

<sup>251</sup> *Troppi paradisi*, p. 46

<sup>252</sup> Ibid.

[...] l'ideale preconfezionato e *pret à porter*, che non è nemmeno un ideale perché rimane desiderio, subito soddisfabile, ti schiaccia, non ti permette lo spazio di un'elaborazione.<sup>253</sup>

Per così dire, non dobbiamo più cercare niente *dietro* al testo perché tutto è lì, sulla sua superficie.<sup>254</sup>

### Autofiction

L'assenza di una chiave allegorica contribuisce a rafforzare il senso di trovarci di fronte a un testo veridico, poiché le scritture d'informazione, che sono *per definizione* veridiche, non contemplano il rimando a «verità ulteriori rispetto a quelle còlte dal pensiero»<sup>255</sup> su cui fa affidamento la narrativa d'invenzione. Ma, cosa ancor più importante, tale assenza pone in massima evidenza la *singularità individuale* che genera il testo. Tale singolarità mi sembra la caratteristica più rilevante dell'*autofiction*, alla quale possiamo adesso senza dubbi fare afferire *Troppi paradisi* e (con qualche distinguo in più) *Gomorra*. Poiché l'*autofiction*, rispetto all'autobiografia, gode di maggior libertà nella rappresentazione. La prima volta il termine compare quasi per gioco sulla quarta di copertina (stesa dall'autore Serge Doubrovsky) di *Fils*, nel 1977:

Autobiografia? No, essa è un privilegio riservato a quelli che contano, al crepuscolo della loro vita, in bello stile. Finzione, di eventi e fatti rigorosamente reali; se si vuole, *autofiction*, che affida il linguaggio di un'avventura all'avventura del linguaggio, senza la saggezza e la sintassi del romanzo, sia esso tradizionale o *nouveau*. Incontri, figli di parole, allitterazioni, assonanze, dissonanze, scrittura prima oppure dopo la letteratura, concreta, come si dice della musica. O ancora, autofrizione, pazientemente onanistica, che ora spera di condividere il suo piacere<sup>256</sup>

Philippe Gasparini ha disegnato il percorso che la parola ha compiuto, dalla sua nascita negli anni Settanta fino alla diffusione capillare negli anni Novanta (in parte dovuta alla macchina giornalistica che vi ha trovato un

---

<sup>253</sup> *Troppi paradisi*, p. 201, corsivo mio

<sup>254</sup> Per un approfondimento sulla disattivazione del meccanismo di significazione allegorica nei romanzi contemporanei e sui suoi possibili significati, rimando al mio *Superficie e assenza d'allegoria. Una forma simbolica d'oggi*, in F. Ferrari (acd), *Forme e teorie dell'allegoria tra il Medioevo e la modernità*, Editrice Università degli Studi di Trento, Trento 2010.

<sup>255</sup> G. Mazzoni, *Narrativa e giochi di verità*, cit., p. 22

<sup>256</sup> Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris: Galilée 1977

termine-etichetta di grande impatto),<sup>257</sup> e non è dunque necessario ritornare in questa sede sull'argomento. Basta osservare come l'*autofiction* abbia avuto sin dalle origini un forte legame con la pratica psicanalitica: *Fils* è costruito «mettendo in scena la psicanalisi» del protagonista «per farne un “romanzo”»,<sup>258</sup> «incorporando, in tutti i sensi, l'esperienza dell'analisi non solo nella tematica ma anche nella produzione del testo».<sup>259</sup> L'*autofiction* resta organica a una logica d'avanguardia, discendente (alla lontana) del *nouveau roman* e di altre produzioni che rifiutano il «bello stile», sebbene poco a poco (siamo pur sempre negli anni del “ritorno alla realtà”) i caratteri innovativi dal punto di vista formale vengono riassorbiti in una sorta di *medietas* stilistica, al pari dei riferimenti alla psicanalisi che tendono a divenire meno organici e meno rigidi. Nondimeno l'ipotesi autofinzionale tende ancora alla ricostruzione di un'immagine di sé e del proprio passato attraverso il ritorno su alcuni momenti chiave della propria esistenza.<sup>260</sup>

Nella diffusione del genere, con crescente successo, al di fuori dell'Esagono si registra una maggiore varietà di risultati: dall'applicazione di un «metodo» autofinzionale “ortodosso”, di stretta osservanza doubrovskiana, a temi e problematiche sovraperonali (la Storia in *Soldati di Salamina* di Javier Cercas), alla deriva horror-paranoica presa da *Lunar Park* di Bret Easton Ellis (2005), la strategia del «raccontare di sé» in forma romanzata tende a includere porzioni sempre più ampie di realtà esterna, che è poi ciò che avviene anche in *Troppi paradisi* e, in misura ancora maggiore, nel libro di Saviano. In molti preferiscono non dare indicazioni generiche per un libro come *Gomorra* e hanno creato la categoria di «oggetto letterario non identificato»: forse convinti che quest'alone di indeterminatezza aumenti il valore letterario delle opere considerate «non identificate», o che il non scegliere sia un crisma d'intelligenza anziché il prodromo del cerchiobottismo, oppure – più semplicemente – perché le nuove categorie, specie se fumose e flessibili, aprono porte accademiche altrimenti destinate a rimanere chiuse.

Eppure, qualcuno potrà dire, se proprio si deve definire *Gomorra*, sembra più una *faction*, termine anglosassone nato dalla fusione di *fact* e *fiction* che indica

<sup>257</sup> Per una storia del fenomeno cfr. P. Gasparini, *Autofiction: une aventure du langage*, Seuil, Paris 2008

<sup>258</sup> P. Gasparini, *De quoi l'autofiction est-elle le nom?*, «Autofiction.org», 2 gennaio 2010

<sup>259</sup> S. Doubrovsky, *autobiographie/vérité/psychanalyse*, in Id., *Autobiographiques*, P.U.F., Paris 1988, pp. 61-79. La citazione è a p. 77

<sup>260</sup> H. Jaccomard, *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine*, Droz, Genève 1993, p. 89

una relazione su eventi reali (*facts*) compiuta secondo gli stilemi della narrativa d'invenzione (*fiction*). Non è un problema da poco. A differenza di quanto potrebbe sembrare a un'analisi superficiale, *faction* e *autofiction* non sono semplici espressioni diverse per indicare *più o meno* la stessa cosa, una nata in Francia e l'altra negli Stati Uniti. Essi implicano modalità differenti di rapportarsi con il narrato e perciò differenti modi di leggere il mondo: nella *faction* lo spazio artistico si rivela principalmente nella costruzione della *story*, che riveste gli eventi di una patina di maggiore attrattiva grazie agli stratagemmi della narrativa. Per scrivere buona *faction* abbiamo bisogno essenzialmente di una storia e di una serie di competenze da applicarvi, per parafrasare Barthes: *faction* = fatti + a + b + c, dove "a," "b" e "c" sono le tecniche scrittorie. L'*autofiction*, per contro, ha come scopo primario quello di mettere a nudo un soggetto, di permettergli di esprimersi pienamente; i fatti contano solo in relazione al narratore. La differenza è profonda, dunque, e sembra più naturale porre *Gomorra* nel regno dell'*autofiction*: come è stato messo in luce da Alessandro Dal Lago<sup>261</sup> è lecito il dubbio che molti eventi raccontati da Saviano non sono stati vissuti in prima persona e forse (almeno alcuni, come il container carico di cinesi) non sono mai accaduti. Questo non crea problemi al lettore perché al centro della scena non c'è *Gomorra*, ma Saviano stesso: il quale occupa il novantacinque per cento dello spazio disponibile, orienta la nostra lettura, ci fornisce chiavi di lettura e metafore e finisce per ipnotizzarci, facendoci vedere quello che nel libro non c'è (i dati ti fatto, le «evidenze») *semplicemente perché egli con la sua presenza testuale, che grazie all'identità tra autore e narratore deborda al di fuori del testo, garantisce che c'è*. Insomma, un cortocircuito totale tra i piani letterari e tra questi e il piano della "vita vera".

È stato suggerito che lo spazio dell'*autofiction* si fonda su di un «patto ossimorico» fondato da un lato sulla triplice identità di autore, narratore e protagonista e dall'altro sull'adozione di strategie tipicamente finzional-romanzeschi, sia nel peritesto che nelle modalità narrative (il titolo, le indicazioni generiche e la quarta di copertina, e al contempo possibilità di «romanzatura» come alterazione di date e nomi, soppressione o ellissi di eventi eccetera).<sup>262</sup> L'ossimoro, com'è chiaro, è a livello di «patti» autobiografico e romanzesco, secondo le categorizzazioni di Lejeune. Anche Genette sembra in fondo d'accordo con questa ipotesi, quando afferma che «lo statuto

<sup>261</sup> A. Dal Lago, *Eroi di carta*, cit.

<sup>262</sup> Cfr. Hélène Jaccomard, *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine*, pp. 81-102

dell'*autofiction* è contraddittorio: vi racconterò una storia di cui sono il protagonista ma che non mi è mai capitata». <sup>263</sup>

A una simile definizione vi sono due appunti da muovere. Innanzitutto sullo statuto ossimorico dell'*autofiction*: come suggerisce il buon senso, un patto è un patto, e lo si accetta o lo si rifiuta. Prendere un po' da uno e un po' dall'altro sembra una strategia di recupero. In secondo luogo, come spero di avere dimostrato con il caso di Vila-Matas, il patto di lettura si instaura nel farsi del testo (ovvero nel leggerlo) e non, con un atto d'imperio, al di fuori di esso.

Il patto autofittivo è un patto autonomo, indipendente da altri patti e a sua volta iscritto nel testo (seppure sempre più di frequente, da parte delle *autofiction* «eterodosse», in modo implicito): è un atto linguistico che *non si basa* su un'*identità* tra autore, narratore e protagonista, ma su un'*approssimazione* tra autore e narratore. Genette individua nella relazione d'identità tra autore e narratore l'elemento discriminante dei racconti fattuali. Eppure il critico nota che vi sono alcune eccezioni, segnatamente quella impersonata da Dante nella *Commedia*. Non possiamo credere che Dante parli *sul serio* quando afferma d'essere stato all'inferno: allora si deve concludere che l'equazione «se l'autore è uguale al narratore allora ci troviamo davanti a un racconto fattuale» non si deve applicare a opere come quella di Dante. Dunque per il critico francese

Ciò che definisce l'identità narrativa non è l'identità agli occhi dello stato civile [ipotesi di Lejeune] ma l'*adesione seria* dell'autore a un racconto di cui assume la veridicità. <sup>264</sup>

Dobbiamo dunque rigettare come «non seria» qualsiasi identificazione tra autore e narratore che non si faccia carico di tale veridicità. Sembra più economico ed elegante (nel senso che tali espressioni hanno in ambito scientifico), nonché più produttivo in termini critici, pensare che una certa classe di opere presenta una relazione tra autore e narratore *differente* da quella di identità ma *assolutamente rilevante* ai fini della comprensione del testo. Si tratta di una relazione già osservata nello scorso capitolo, simmetrica, tipica della logica dell'inconscio: autore e narratore *coincidono e non coincidono* allo stesso tempo, la qual cosa si potrebbe rendere con il simbolo matematico dell'approssimazione, nella consapevolezza di utilizzare tale simbolo con un significato differente. Allora, genettianamente,  $A \approx N$  e non  $A = N$ . L'ossimoro, allora, semmai può essere nella relazione di narratore e autore.

---

<sup>263</sup> G. Genette, *Fiction et diction*, cit., p. 70

<sup>264</sup> Ibid.

Eppure noi *crediamo* a Roberto Saviano. Alcuni credono anche a Walter Siti. Se la relazione tra autore e narratore non è più quella del racconto fattuale, perché questi scrittori ottengono un simile effetto? Il problema sta nella relazione tra narratore e personaggio, anche qui fatta di totale sovrapposizione. Per rifarci alla *Commedia*, abbiamo un Walter-*auctor* e un Walter-*agens* e lo stesso può dirsi per Roberto in *Gomorra* o per Serge in *Fils*. La differenza è la *distanza tra auctor e agens*: il Dante che percorre la selva oscura è un uomo ancora incompleto, incerto, pronto a sbagliare, mentre il Walter che agisce sulla scena è lo stesso che butta giù malamente alcune note per l'ansia di fermare il proprio tempo e di poterlo comunicare. La strada psicanalitica dell'*autofiction* riproduce la distanza tra le due figure, mentre le autofinzioni «eterodosse», pur nelle loro grandi differenze, hanno in comune il tentativo di abbatterla. È nell'assenza dello scarto tra *auctor* e *agens* che possiamo trovare una differenza tra l'*autofiction* di Siti, di Ellis o di Saviano e quella di Doubrovsky.

## Veridicità

### Masscult ed *espressivismo*

Questo spiega anche la contiguità e la confusione tra forme che dovrebbero essere distanti come *fiction* e *autofiction*. Attraverso due strade differenti tali generi finiscono per ancorare il testo al reale molto più di tipologie narrative più tradizionali. In *Troppi paradisi* lo scarto tra autore e narratore è sottaciuto. Esso passa in secondo piano, mentre vengono esibiti gli elementi di identità tra i due, nella forma di «identità di stato civile» (secondo la definizione di Lejeune) e, soprattutto, di identità tra il mondo d'invenzione ed il nostro mondo (riferimenti culturali, geografici, storici e tutti gli elementi che segnalano l'attitudine alla veridicità del testo). In *Troppi paradisi* l'esibizione di elementi «reali» si carica, invece, di una valenza veridica.

Torniamo sull'*incipit* del libro, «mi chiamo Walter Siti, come tutti», per soffermarci stavolta su quel «come tutti». Abbiamo visto che in *Troppi paradisi* la lettura allegorica è un meccanismo interpretativo disattivato. Ma allora che senso hanno quelle due parole? Perché il narratore apre subito la narrazione sulla totalità degli uomini («tutti»)? Se si riflette sulla valenza simmetrica del rapporto tra narratore e autore nel regime di *autofiction* la risposta viene da sé: non si tratta di un'omologia di natura allegorica («io sono l'Occidente») ma di un rapporto di approssimazione, esattamente come tra Walter-autore e Walter-narratore.

Singularità individuale e generalizzazione vanno di pari passo: Quali sono le sue aspirazioni? La necessità di avere una persona al fianco; il bisogno di stabilità (economica e sentimentale); i tentativi di soddisfare i propri desideri. Walter vuole *approssimativamente* le stesse cose, ha *approssimativamente* gli stessi bisogni e sogna *approssimativamente* gli stessi sogni di tutti.: un partner di bell'aspetto, un conto in banca per fare quello che si vuole come andare in vacanza negli Stati Uniti. Walter è davvero la voce di "tutti" perché egli esprime dei desideri privati, personali, ma *di massa*: essi ci dominano, ci guidano nelle giornate di lavoro massacrante, ci fanno accettare qualsiasi condizione ci venga imposta nella speranza (sempre più assurda) di poterli soddisfare, ci sono stati inculcati sin da quando eravamo piccoli. Ed egli può mostrarceli proprio attraverso la sua singularità individuale, il vero e proprio feticcio della nostra epoca. Noi crediamo nella peculiarità dell'individuo e nel suo diritto di esprimersi («express yourself»), ciò che l'*autofiction* rende manifesto. Perché ritenere ragionevole interessarsi alla vita di Serge Doubrovsky se non si trovasse nel semplice fatto che esiste ed è *lui* (e nessun altro è come lui) una giustificazione al suo scrivere? Oppure, perché partecipare a «quel rito psicotico di massa»<sup>265</sup> che è un concerto, dove un cantante esprime le sue sensazioni e i suoi pensieri, se non ritenessi che a) egli ha pieno diritto di esprimersi in suo nome; b) il suo diritto include il mio di fare altrettanto e soprattutto se non sapessi che *i sentimenti del cantante sono i miei stessi sentimenti?*

Walter, dunque, parla solo per sé stesso: ed è esattamente per questo che egli può parlare anche per noi. Egli è la voce «di tutti» e parla come tutti: impasta *starlette* televisive, *hit* di musica pop, qualche politico dalla dubbia moralità, i «coatti» e la Roma «bene», ricreando il tessuto d'informazione che circonda l'Italia, concentrata e distillata attraverso la televisione. I riferimenti alla cultura condivisa, quelli che potenzialmente ci possono riguardare (il consiglio di facoltà non ci riguarda, ma riguarda Walter), sono tutti *masscult*, «merce, da spacciare per tanti e tanti dollari, da usare per qualcosa che non è, da Davy Crockett a Picasso», prodotta da un'industria culturale che costruisce prodotti «da vendere in tanti pezzi identici, in grandi quantitativi»:<sup>266</sup>

Diventare per intero uomo di massa [e quindi fruitore  
esclusivamente di *Masscult*] significherebbe non aver più una vita

---

<sup>265</sup> La definizione è in G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Il Mulino, Bologna 2005, p. 225

<sup>266</sup> D. Macdonald, *Masscult e midcult*, in Id., *Contramerica* (1962), Bompiani, Milano 1969, p. 51

privata, né desideri, né piccole manie, né aspirazioni personali, e neppure avversioni che non siano condivise da qualcun altro.<sup>267</sup>

La strategia più evidente con cui il *masscult* riesce ad attirarci, e anche quella utilizzata da Walter, è quella del voyeurismo. Osserviamo Walter mentre copula, mentre si fa sodomizzare, mentre sniffa cocaina e mentre si umilia: l'affastellarsi di scene normalmente vissute in privato ipnotizza il lettore secondo le strategie già sfruttate dall'industria dell'intrattenimento sotto forma di *reality* — e non si dimentichi che Pietro Taricone detto *o' guerriero*, «eroe» della prima edizione italiana dello show *Il grande fratello*, è il sogno erotico di Walter. Uno stimolo ben architettato dall'autore che vuole giocare con la nostra fame di realtà, illustrato esemplarmente dal racconto che apre *La magnifica merce* (2004), «Perché io volavo». Il protagonista è una specie di *talent scout* incaricato da un facoltoso signore di selezionare un escort per farlo diventare il suo amante. Il racconto si compone delle trascrizioni degli incontri tra il selezionatore e l'escort, Marcello Moriconi (escort anche in *Troppi paradisi*), dagli appunti e dalle annotazioni del primo e da alcune fotografie. Walter Siti afferma di avere ricevuto il materiale per posta e di pubblicarlo senza interventi. Un espediente frusto viene rivitalizzato dall'inserzione delle fotografie: il senso d'incertezza referenziale («ma allora è tutto vero?») del testo ne risulta potenziato dall'aggiunta di scatti fotografici alle parole. Giustapporre le fotografie alla narrazione, eliminando i vincoli logici espliciti, offre al pubblico una spontaneità che sposta l'attenzione dal piano compositivo a quello logico e referenziale. *Vediamo*, dunque crediamo. La smentita più efficace alle menzogne di qualcuno è una fotografia, o un filmato, che nega l'affermazione fatta in precedenza.

#### *Un "effetto di vero"*

Thomas Pavel considera come prima forma del romanzo moderno, quello dal Settecento in poi (il critico rumeno adotta "romanzo" nell'accezione ampia del termine, inclusiva delle opere classiche o tardo-classiche come i romanzi ellenistici), la tipologia che definisce dell'*enchantement de l'interiorité*. Tutto ciò che il protagonista vede, prova, ascolta «è degno di essere narrato», perché l'essere umano viene identificato come l'unica entità non soggetta al procedere meccanicistico della natura: il che conduce a una prospettiva soggettiva, messa in scena allo scopo di rappresentare la coscienza e i moti

---

<sup>267</sup> Ivi, p. 30

dell'animo umani. A sua volta questi «moti» sono importanti poiché per Pavel alla base del romanzo sta un conflitto tra individuo, comunità umana e ideale morale e proprio nel Settecento, con Richardson o Rousseau o Fielding, l'ideale morale viene interiorizzato in una figura, chiamata dal critico «*belle âme*»,<sup>268</sup> che lo incarna, come Pamela nell'omonimo romanzo di Richardson, che ha come sottotitolo *La virtù ricompensata* (1741).

Ma l'ideale morale incarnato dal protagonista di *Troppi paradisi* è un'ideale che non aspira all'elevazione né alla perfezione, ma semplicemente all'espressione di sé: di *tutto* se stesso, anche (o forse soprattutto) dei suoi lati meno nobili. Insomma nell'Italia del ventunesimo secolo non c'è più spazio per la *belle âme*: Walter è diventato, per così dire, un'*âme n'importe quelle* perché *tutti* siamo mossi dallo stesso imperativo e siamo tutti sullo stesso piano. L'unica differenza percepibile sembra essere tra chi si accontenta di essere se stesso e chi decide di esprimere sé stesso. Ecco allora dove il regime autofinzionale risulta perfetto per rappresentare la nostra epoca: esso nell'instabilità della relazione tra autore e protagonista porta in primo piano la confusione in cui ci getta il nostro misero stato di anime qualsiasi (esprimo me stesso, ma come tutti gli altri). Aspetto, questo, a sua volta tematizzato attraverso il *masscult*:

Due aspetti antitetici e tuttavia complementari: quanto più la letteratura diventava una branca dell'industria, tanto più s'avvertiva il desiderio dell'estremo opposto, ossia dell'individualità. O meglio, di una merce in un certo senso più rozza, della Personalità.<sup>269</sup>

La «cultura condivisa»<sup>270</sup> sembra veramente essere la base di tutta la narrazione; e questa cultura condivisa non può essere in alcun modo *highbrow* perché «un'opera di cultura alta, per quanto scadente, è espressione di sentimenti, idee, gusti, modi di vedere idiosincratici, e il pubblico reagisce a sua volta in maniera individuale».<sup>271</sup> La tensione verso la singolarità individuale di Walter, che è «come tutti», allora s'infrange contro il *masscult* e il protagonista s'identifica con la massa: «la folla che spintona [...] mi ingloba nel suo volume».<sup>272</sup>

---

<sup>268</sup> Espressione francese che indica una persona generosa, di spirito nobile, scopi elevati e buone intenzioni.

<sup>269</sup> D. Macdonald, *Masscult e midcult*, cit., p. 43

<sup>270</sup> *Troppi paradisi*, p. 26

<sup>271</sup> D. Macdonald, *Masscult e midcult*, cit., p. 22

<sup>272</sup> *Troppi paradisi*, p. 42

Da questo punto di vista l'operazione compiuta da Walter Siti con *Troppi paradisi* assomiglia a quella di molti altri, un esempio fra tutti Flaubert, che vedeva la società borghese come destinata per sempre a produrre mediocrità. Persino gli strumenti sembrano gli stessi: dominano gli oggetti, i nomi, i luoghi reali; la narrazione si compone sopra lunghe descrizioni caratterizzate da «dettagli insignificanti» la cui unica funzione è dire «noi siamo la realtà», noti grazie a Roland Barthes come «effetti di reale».<sup>273</sup> La letteratura moderna ne è piena, sin dai suoi padri fondatori. Già Defoe si muoveva in questi termini:

Sono nato nell'anno 1632, nella città di York, da una buona famiglia, sebbene non di quelle parti, poiché mio padre era straniero, di Brema, e dapprincipio si fermò a Hull. [...] Avevo due fratelli più grandi, uno dei quali era tenente colonnello in un reggimento inglese di fanteria nelle Fiandre, prima sotto il comando del famoso colonnello Lockhart, e che fu ucciso nella battaglia con gli spagnoli presso Dunkirk.

La precisione nominativa è massima: date (1632), luoghi (York, Brema, Hull, le Fiandre, Dunkirk), nomi («il famoso colonnello Lockhart»), eppure non sorprende nessuno; a questi elementi si accompagnano dettagli insignificanti che rientrano nella categoria dell'effetto di reale. Si tratta di un espediente frusto, non ci dice niente di più che: «questo è un romanzo». L'unico grande cambiamento visibile operato da Siti rispetto ai metodi di Defoe (e in questo è figlio del Novecento) parrebbe essere il ruolo del narratore, che si pone in assoluta evidenza, al punto da inglobare *tutta* la storia (e dunque, nel risultato se non nella forma, è ancora una volta prossimo alla lezione flaubertiana).

Ma se analizziamo in profondità gli effetti di reale di Siti ci accorgiamo che *non si comportano come effetti di reale*. Mentre, infatti, il barometro in casa di Mme Aubain in *Un coeur simple*, secondo Barthes, non denota nulla ma si limita a connotare come «realista» il racconto (in un altro saggio famoso il critico francese parlava appunto di «operatori realistici») i dettagli di *Troppi paradisi* fanno l'esatto contrario: essi *denotano* univocamente ma, coerentemente con la «superficialità» del discorso, *non hanno connotazione* di sorta. Come per le fotografie di «Perché io volavo», riguardo a cui nessuno si domanda «che cosa vogliono rappresentare?», anche Alda D'Eusanio, che compare diverse volte in *Troppi paradisi*, è *semplicemente* Alda D'Eusanio. Che cosa potrà mai rappresentare, se non se stessa?

---

<sup>273</sup> R. Barthes, *L'effet de réel*, cit.

A questi dettagli possiamo associare altri aspetti di *Troppi paradisi*, come il cocciuto naturalismo linguistico del narratore, che impasta cadenze e parlate dialettali in un flusso compatto di linguaggi tutti diversi, fino ad arrivare all'estremo mimetico di trasporre le parole dei personaggi stranieri nel testo in lingua originale: il narratore giunge al massimo grado di mimesi, *mostra* (per quanto si possa mostrare con il linguaggio) le parole degli stranieri, anche se ciò rende illeggibile il testo, poiché si può presupporre che un lettore italiano medio conosca la lingua italiana, ma non è condizione necessaria che egli conosca anche le lingue straniere. Il frammento resta nel testo, muto, come di pietra, assolutamente inintelligibile. Poi, certo, il narratore interviene a tradurre (cosa che non succede, ad esempio, in situazioni simili che leggiamo nelle *Benevole* di Jonathan Littell: ulteriore indizio della volontà di controllo semantico del narratore, che iscrive originale e traduzione, nudo dato di fatto e interpretazione) ma per il tempo della lettura siamo stati estromessi dal testo nella misura in cui un vero e proprio lacerto, o inserto, di realtà è stato posto sulla pagina.

Nessuno di questi aspetti – singolarità individuale, incertezza sullo statuto di realtà del narratore-protagonista, utilizzo del *masscult*, precisione nominativa, naturalismo linguistico – se preso da solo è sufficiente a farci uscire dal solco del realismo. Ma *Troppi paradisi* procede per accumulo di simili tecniche ed è attraverso l'accumulo di date, materiali, frammenti che l'attitudine alla veridicità del testo arriva a dare un'impressione di veridicità al lettore. Gli «isolotti non finzionali» che emergono sempre dal mare della finzione<sup>274</sup> divengono un vero e proprio continente, sui quali restano pochi specchi d'acqua.<sup>275</sup> Con *Troppi paradisi* siamo usciti dal regime dell'effetto di realtà per immergerci in quello dell'effetto di vero, perché il testo non ci offre più gli strumenti per considerare quanto stiamo leggendo come finzione, dunque come convenzione («realistico»), ma al contrario ci induce a considerarlo come un atto veridico, fuori dalle convenzioni di genere («verità fattuale» o «evidenza»). Necessario alla veridicità, quindi, è un nucleo di esperienze condivise tra emittente e ricevente del messaggio, che possano essere portate sulla scena senza bisogno di mediazioni (nel caso di Siti, il *masscult*).

L'intera strategia veridica è il tentativo di mimesi di quella che Siti chiama la post-realtà televisiva. L'obiettivo di *Troppi paradisi* è riprodurre il meccanismo

---

<sup>274</sup> G. Genette, *Fiction et diction*, cit., p. 59

<sup>275</sup> Si pensi anche al «*Rimrock Bombing*» di *Pastorale americana*.

del *reality show* sulla pagina ed è perfettamente riuscito. Anche l'autore si dev'essere accorto che il gioco gli era sfuggito di mano, se per sancire la finzionalità del racconto egli ha dovuto produrre un'«avvertenza» abbastanza pignola:

Anche in questo romanzo il personaggio Walter Siti è da considerarsi un personaggio fittizio: la sua è una autobiografia di fatti non accaduti, un fac-simile di vita. Gli avvenimenti veri sono immersi in un flusso che li falsifica; la realtà è un progetto, e il realismo una tecnica di potere. Come nell'universo mediatico, anche qui più un fatto sembra vero, più si può stare sicuri che non è accaduto in quel modo. Compiono nel libro molti nomi di persone note (i cosiddetti vip); tali nomi e cognomi hanno una pura funzione segnaletica, e le biografie delle persone che essi designano sono volutamente e palesemente falsificate. All'opposto di quanto accade nei romanzi-a-chiave, dove i fatti veri sono attribuiti a personaggi 'in maschera', qui a persone reali, indicate con nome e cognome, si attribuiscono fatti esplicitamente fittizi. Così funziona la post-realtà, nel regno dell'immagine, dove il prezzo da pagare per la notorietà è di essere trasformati in personaggi quasi-veri, condensatori di fantasmi. A proposito di leggende metropolitane, la maggior parte di 'nomi di vip' si affolla, nel romanzo, là dove si mima il *gossip*, l'atroce pettegolezzo da bar o da palestra. Il gossip non ha senso, ovviamente, se non esercitato su nomi noti; ma anche in questo caso si è cercato di confondere le piste, attribuendo a un nome un pettegolezzo che riguardava un altro nome, e ricorrendo talvolta agli asterischi - gli asterischi non sostituiscono un nome preciso, ma sono dei 'marcatori funzionali' per sottolineare la sostanziale intercambiabilità dei nomi del mercato delle notizie: una 'tronista' vale l'altra, se il protettore politico non fosse X sarebbe Y. Tutto l'impianto realistico, insomma, è un gigantesco soufflé pronto ad afflosciarsi in una poltiglia di finzione; punta estrema, forse, del quesito paradossale che regge la mia trilogia romanzesca: se l'autobiografia sia ancora possibile, al tempo della fine dell'esperienza e dell'individualità come spot.

L'avvertenza è in una posizione paratestuale poco evidente, quasi che il curatore-autore del libro fosse reticente nel dichiararne la finzionalità; quasi lo facesse controvoglia, in malo modo, e solo perché obbligato. Obbligato, ovviamente, dal proprio testo, che in fin dei conti è una costruzione finzionale.

La presenza di una nota così fondamentale in posizione marginale sembra dirci che *il meccanismo architettato da Siti funziona fin troppo bene*. Ciò che non gli era riuscito come autore del *Grande fratello* si realizza tramite la scrittura. Nella casa i partecipanti al *reality* si comportano in fin dei conti in modo innaturale – non è possibile restare inattivi se non quando si dorme; sono banditi televisione, giornali, libri ecc. –, perché soggetti a quella specie di principio heisenberghiano che è la presenza di telecamere (anche se nascoste). Il *medium* televisivo-cinematografico, dove la presa diretta è *davvero* possibile, svela la propria presenza distorcendo quei fatti che dichiara di limitarsi a trasmettere; la parola scritta, paradossalmente, dà un maggiore effetto d'immediatezza – diviene più credibile. Il che è ancora più evidente nella relazione tra *Gomorra* e la sua trasposizione cinematografica, dove il regista Matteo Garrone *finge* proprio la presa diretta (attori non professionisti che parlano in dialetto sottotitolati in italiano, camera a mano), svelando in alcuni audaci movimenti di camera (uno per tutti il matrimonio alle “Vele” di Secondigliano) la natura finzionale del suo prodotto. Ma anche senza quelle mosse barocche nessuno potrebbe considerare *Gomorra*-film una cronaca veridica come invece è possibile fare (e come, in effetti, quasi tutti fanno) con *Gomorra*-libro. Il cerchio sembra essersi chiuso, la forma che rimandava solo a se stessa («non c'è fuori testo») si dissolve nel mare dell'oggettività (potremmo dire, per amor di battuta: «non c'è più intertesto»), un ribaltamento simile a quello che genera l'effetto di vero di *Troppi paradisi*. L'effetto di reale, riprendendo lo schema di René Girard, prevede una mediazione: per diventare realistico, il testo si appropria dell'oggetto che ne connota il realismo; l'effetto di vero è (non *sembra*, *ricorda*, *rimanda a*) il reale.

*Il desiderio: Gianni Agnelli e George Clooney, cialde e iPad*

Per riassumere brutalmente Girard, in una distribuzione triangolare del desiderio noi desideriamo le qualità di qualcuno e l'oggetto mediatore si fa carico di qualità a esso esterne perché proprie del possessore del mediatore: il che apre sempre le porte a un discorso allegorico, perché nell'oggetto io “leggo” qualcosa che in realtà non vi è presente secondo uno schema di *double coding*. Il colpo di genio della pubblicità è quello di eliminare il codice profondo, portando tutto in superficie come abbiamo visto fare nel romanzo che meglio riesce a riprodurre i dispositivi della nostra società, *Troppi paradisi*: le qualità che desideriamo non passano *attraverso* l'oggetto desiderato ma vi hanno origine. Si veda il ruolo dei *testimonial* celebri, sempre meno se stessi e sempre più gente comune, impegnati nella conquista degli oggetti che anche noi vogliamo.

George Clooney alla ricerca delle cialde per la sua macchina del caffè è lontanissimo da Gianni Agnelli che porta l'orologio sul polsino: quest'ultimo funziona ancora come desiderio triangolare (portando l'orologio sul polsino l'ultimo *yuppie* cialtrone si può illudere di essere *come* Agnelli) ma il primo è lì per dirci soltanto che quelle cialde danno il miglior caffè del mondo. Lo *status symbol* non rimanda a qualità di qualcuno ma esso stesso significa quelle qualità: chi ha l'ipad possiede dinamismo, intelligenza, anticonformismo, tutte qualità che l'ipad sembra irradiare intorno a sé con la sua stessa presenza: non è un caso che le pubblicità della Apple siano del tutto concentrate sull'oggetto: di umano spesso vediamo soltanto frammenti di corpo (una mano, un volto), persone anonime (vestiti dai colori smorti, sfondo monocromatico) che sono funzionali all'uso dell'oggetto. Concentrato tutto nell'oggetto, il desiderio può essere soddisfatto immediatamente con una semplice strisciata di carta di credito.

Fredric Jameson, nel suo saggio sul postmoderno apparso vent'anni fa,<sup>276</sup> aveva già notato «la comparsa di un nuovo genere di piattezza, di mancanza di profondità, un nuovo tipo di superficialità nel senso più letterale del termine»<sup>277</sup> e l'aveva identificata come «il supremo aspetto formale del postmodernismo».<sup>278</sup> La condizione di «profonda materialità che sta alla base di tutte le cose», tra cui anche la cultura, portata alla luce dal testo postmodernista,<sup>279</sup> è in qualche misura condensata nel tentativo da parte di tale testo di portare in primo piano tutti gli elementi che ad esso sottendono: modelli, tempi, eccetera.<sup>280</sup> L'«involucro»<sup>281</sup> postmoderno, tuttavia, è conseguenza della resistenza al significato caratteristica delle opere postmoderniste,<sup>282</sup> trasforma in dispositivo la frammentazione del tempo, «l'immersione nel flusso totale della cosa in sé» che caratterizzano il clima

---

<sup>276</sup> F. Jameson *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo* (1991), Fazi, Roma 2008, ma l'osservazione risale alla prima bozza del libro sul postmodernismo, pubblicata autonomamente già nel 1984 sulla «New Left Review».

<sup>277</sup> Ivi, p. 27

<sup>278</sup> Ibid.

<sup>279</sup> Ivi, pp. 82 ss.

<sup>280</sup> Ivi, pp. 115 ss.

<sup>281</sup> Ivi, p. 118

<sup>282</sup> «Se, alla maniera tematica, l'interpretazione viene intesa come l'atto che dipana un tema o un significato fondamentali, risulta allora chiaro che da tale prospettiva il testo postmodernista [...] si definisce come una struttura o un flusso di segni che resiste al significato» F. Jameson, *Postmodernismo*, cit., p. 105

culturale postmoderno. È comunque chiaro che la distanza critica recuperata (monologicamente, ma nondimeno recuperata) nella letteratura di superficie muove da premesse affatto differenti e che risultati simili nei due contesti sottendono problematiche, sensibilità e scopi praticamente opposti.

Del resto nel sistema jamesoniano allegoria e «superficialità» convivono senza particolari problemi. Dovendo tentare una sommaria storicizzazione del fenomeno, direi che alcuni dispositivi venuti alla luce con il postmodernismo sono stati rielaborati in reazione a una vulgata ermeneutica sclerotizzata nel corso degli anni Novanta. Non a caso Siti (e con lui altri autori che mettono in scena questa «superficializzazione» della letteratura, come Ellis o lo stesso Vila-Matas) è considerato un autore postmodernista. Se ciò poteva essere vero ancora in *Scuola di nudo* (in cui peraltro era ancora presente uno schema girardiano del desiderio intorno al quale il libro era costruito) non pare economico considerare *Troppi paradisi* postmoderno, ma come un'uscita dalla logica postmoderna, allegorica e ancora girardiana, *attraverso* il postmoderno, al modo in cui si pone in luce la “verità” posticcia del *reality* utilizzandone gli schemi e gli stilemi. Il romanzo di Siti prova a vaccinarci dall'incubo di una post-realtà in cui tutto è indecidibile inoculandoci quello stesso virus, vivo ma depotenziato (la «nota»), nella speranza che si sviluppi una reazione immunitaria duratura. La verità romanzesca di *Troppi paradisi* è costruita sulla mimesi della strategia pubblicitaria, ma questo non esclude il mondo che viene rappresentato nella sua *thingness*: il desiderio non è più triangolare, ma è davvero «*prêt à porter*» come dice Walter; il mondo rappresentato si sovrappone al nostro; le convenzioni del realismo sono state soppiantate da oggetti che hanno un legame diretto con noi. Non esiste lo «spazio di un'elaborazione» né per il desiderio né per il testo. Entrambi sono irrimediabilmente *presenti*, sempre pronti ad essere ottenuti. Ed entrambi, proprio per questo, non potranno mai bastarci.



## La fisica del romanzo: dal caos delle forme alla forma del caos

*Underworld* di Don DeLillo

Riciclare gli stilemi e le idiosincrasie postmoderniste per aprire uno spazio nuovo della rappresentazione; percorrere strade differenti da quelle tanto battute negli ultimi trent'anni: questo è il succo del realismo veridico che abbiamo visto in *Troppi paradisi* e, con un taglio differente, nel *Mal di Montano*. Questa opposizione «interna» si basa su una logica evolutiva del fatto letterario, composta di innovazioni formali, tecniche e contenutistiche: per superare l'*impasse* della crisi del referente non è possibile ignorarne le premesse, ci dicono Vila-Matas e Siti, e dobbiamo partire da dove si sono fermati gli altri, costruire su quelle rovine un percorso ulteriore, pena la caduta «fuori dalla storia del romanzo».

Altri testi, per contro, sembrano indicare un percorso radicalmente alternativo a quello «veridico», sempre polemizzando con le premesse postmoderniste, ma senza un confronto diretto con esse, costruendosi sulla base di categorie differenti. Da questo punto di vista *Underworld* è, come osserva Federico Bertoni, «un estremo, pensoso, decisivo atto di resistenza culturale, un invito a trovare la via d'uscita dal postmoderno e dalle sue ambiguità ideologiche». <sup>283</sup> In qualche modo DeLillo stesso ha avallato questa visione del romanzo quando l'ha definito «l'ultimo sussulto modernista». <sup>284</sup> L'analisi del testo ci condurrà a vedere come è possibile ribaltare le premesse epistemologiche del postmodernismo senza un conflitto diretto con le modalità di rappresentazione postmoderne.

### La parte del narratore e la parte del lettore

*L'indiretto libero*

Nella parte 4 (“Cocksucker Blues”) seguiamo Klara Sax e Matt Shay. La narrazione è in terza persona (narratore extra- ed eterodiegetico), con un uso massiccio dell'indiretto libero:

Adesso aveva cinquantaquattro anni, lascia che il numero ti rimbombi in testa — cinquantaquattro, e aveva finito un progetto e non ne aveva ancora iniziato un altro ed era umanamente

---

<sup>283</sup> F. Bertoni, *Realismo e letteratura*, cit., p. 366

<sup>284</sup> Cfr. R. Williams, *Everything under the Bomb*, «The Guardian», 10 gennaio 1998

invisibile e in attesa di tornare a lavorare, a fare e modellare e modificare e costruire.<sup>285</sup>

E, altrove:

O forse le cose stavano così. Miles si sbagliava totalmente nel giudicare il lavoro di Acey, ma lei avrebbe voluto che avesse ragione<sup>286</sup>

Il caro, vecchio indiretto libero, il biglietto da visita del romanzo naturalista dell'Ottocento, attraverso il quale il narratore si ritrae ed è il personaggio a farsi avanti per mostrarci da sé i suoi pensieri, i suoi dubbi dal suo punto di vista, senza l'interferenza della voce narrante. Eppure non è tutto così semplice. L'indiretto libero è una forma intrinsecamente instabile in cui è difficile distinguere chi sta parlando: quando Klara sposa Carlo Strasser «gli altri pensarono che [Klara] stesse ridendo di sollievo [...] E finalmente si sta rilassando, pensarono. Pensavano di conoscere il mistero di vivere dentro la sua pelle».<sup>287</sup> Soltanto il narratore può avere pronunciato l'ultima frase, poiché essa dà un giudizio sulle percezioni degli invitati alla cerimonia: gli invitati hanno preso una cantonata, Klara non si sta affatto rilassando. Succede lungo tutto il libro: dal personaggio al narratore, senza soluzione di continuità. Accade anche con Marvin Lundy (parte 3, cap. 2): due esempi tra tanti, 1) la figura retorica dell'accumulazione, già trovata nella prima apparizione del personaggio (pp. 182-83), ritorna ora per ben due volte (p. 327 e pp. 336-37) sempre collegato ai ricordi di Lundy; 2) la riflessione sulle sue evacuazioni, chiamate familiarmente «mi», moti intestinali.<sup>288</sup> In entrambi i casi il narratore si ritrae per lasciare la scena ai pensieri di Marvin, ai suoi schemi mentali, alle sue parole.

Ma poco oltre, durante un momento di intimità tra Marvin e sua moglie Eleanor, leggiamo:

Erano ancora in luna di miele, timidi ma appassionati, e Marvin con le sue origini di Brooklyn, con la sua religione fatta di reazioni scettiche — beh, Marvin stava cominciando a capire solo adesso quanto fosse difficile persistere nel mito sentimentale,

---

<sup>285</sup> *Underworld*, pp. 395-96

<sup>286</sup> Ivi, p. 511

<sup>287</sup> Ivi, p. 530

<sup>288</sup> «Marvin chiamava le proprie feci mi - moti intestinali - un'espressione che una volta aveva sentito borbottare da un medico militare», p. 329

dopo tutti quegli anni, della loro diversità, una cosa che aveva costruito sull'accento e sulla carnagione di lei.<sup>289</sup>

Il percorso è chiaro: dall'indiretto libero (la voce del personaggio) si passa, in maniera sottile e inavvertita, alla voce del narratore. Il tocco di DeLillo («religione fatta di reazioni scettiche»; «sull'accento e sulla carnagione di lei»), magistrale nel descrivere un sentimento o uno stato d'animo semplicemente nominando uno o due dettagli, è inconfondibile. In queste poche righe, in questa subitanea ma quasi invisibile trasformazione, è la filigrana che accompagna tutto il testo, una voce che rimane in disparte ma è pronta a riprendere il controllo in qualunque momento, quando meno ce lo aspetteremmo, per sovrapporre la sua voce e le sue parole a quelle di personaggi che sembravano parlare liberamente, in totale autonomia. Una voce che sembra senza tempo e incorporea fluttua sul testo informandolo di sé, senza mai mettersi al centro della scena. Una voce fatta di pura *narratività*, immateriale e pervasiva che irrompe nei momenti più inaspettati. L'indiretto libero, dunque, non dà al protagonista la possibilità di parlare liberamente in proprio nome. Questa tecnica non serve nemmeno a lasciare il campo a una terza voce a metà strada tra narratore e personaggio, «una voce intermedia e quasi neutrale [...] la voce del raggiunto contratto sociale».<sup>290</sup> L'indiretto libero di *Underworld* è chiaramente sotto il controllo di qualcuno che fa vivere i personaggi in uno stato di semilibertà, sempre vigilata e sempre revocabile dall'autorità assoluta del narratore, costruendo un testo basato su rapide transizioni tra orizzonte soggettivo ed oggettivo.<sup>291</sup> Esso dunque *non viene più usato in funzione mimetica* ma è un'ulteriore prova di forza della voce narrante. Un potere, quello del narratore, già evidentissimo nell'accurato lavoro architettonico e progettuale che sta alla base del romanzo.

### *Struttura*

In un romanzo come *Underworld*, «concepito in una scala eccessiva, un ardito risultato ingegneristico [...] che è al contempo efficiente e aperto, chiuso su sé stesso e ostile»,<sup>292</sup> sarebbe facile perdere l'orientamento se non

---

<sup>289</sup> Ivi, p. 334

<sup>290</sup> F. Moretti, *Il secolo serio*, cit., p. 721

<sup>291</sup> Cfr. F. Bertoni, *Realismo e letteratura*, cit., p. 335

<sup>292</sup> J. Dewey, *Beyond Grief and Nothing*, University of South Carolina Press, Columbia, SC 2006, p. 116

trovassimo a guidarci una composizione calibratissima, segno di enorme attenzione al processo di costruzione del testo sia nella lunga che nella breve portata, e numerose suddivisioni del materiale (parti, capitoli, paragrafi). Il risultato è un testo dal ritmo variabile ma legato ad alcuni principî che lo rendono immediatamente riconoscibile, in grado di adattarsi alle varie fasi narrative senza per questo ridurre il materiale a puro frammento. La prima parte, “Long Tall Sally”, si compone di sette capitoli, raccontati tutti da un narratore omodiegetico/extradiegetico, secondo lo schema classico del racconto in prima persona. Il personaggio che dice: io è Nick Shay e lo seguiamo in alcuni suoi viaggi all’inizio degli anni Novanta. La struttura della prima parte è alternata: ai capitoli pari, in cui Nick racconta quanto gli succede in occasioni specifiche (narrazioni singolative, secondo la casistica di Genette),<sup>293</sup> rispondono i capitoli dispari dove la narrazione è iterativa, cioè racconta eventi che si ripetono nel tempo.

Più complessa, ma altrettanto ordinata, la struttura della seconda parte: dove il narratore è sempre extra- ed eterodiegetico (narrazione in terza persona) e la focalizzazione interna variabile segue in ogni capitolo un diverso personaggio, già comparso in quello precedente. Fanno eccezione il primo e l’ultimo capitolo, perché l’uno è narrato in seconda persona<sup>294</sup> e l’altro si concentra su un personaggio che non compare nel capitolo precedente ma che avevamo visto nel primo capitolo: il Texas Highway Killer, un omicida seriale che sceglie le sue vittime tra gli automobilisti delle autostrade texane e le uccide sparando loro da un’auto in corsa. Primo e ultimo capitolo sono perciò connessi tra loro, donando all’insieme un’impressione di movimento circolare. Dunque linearità e circolarità: nella parte come nel tutto,<sup>295</sup> in un romanzo che percorre il tempo al contrario e finisce dove è cominciato, al principio degli anni Cinquanta, così come in apertura e in chiusura il narratore si rivolge a un generico «you»,<sup>296</sup> mentre al contempo si muove anche in avanti (la serie composta dal prologo, dai tre capitoli “Manx Martin” e dall’epilogo è ordinata secondo una cronologia progressiva).

---

<sup>293</sup> Cfr. G. Genette, *Figure 3*, cit., pp. 165 ss.

<sup>294</sup> Cfr. **Infra??**

<sup>295</sup> Anche nella parte 1 possiamo riscontrare un principio di circolarità, dal momento che sia nel primo che nel settimo capitolo Nick si inoltra nel deserto per osservare l’installazione di Klara Sax. Per le altre occorrenze di circolarità nel romanzo, cfr. *infra*.

<sup>296</sup> Su questo cfr. *infra* I, 4

Alternanza e ordine anche nella terza, composta di tre soli capitoli: il primo e l'ultimo sono omodiegetici ed extradiegetici, e in entrambi la voce narrante è di Nick, mentre il secondo è eterodiegetico e seguiamo Marvin Lundy nella ricerca della palla da baseball. Nella quarta, di nuovo alternanza e circolarità: nei capitoli 1, 3 e 5 il narratore ci parla di Klara Sax, mentre nei capitoli 2 e 4 il protagonista è Matt. Simmetria architettonica e progressione cronologica si fondono in una struttura d'impianto direi neoclassico. Non si può ignorare in tanta volontà d'ordine che Ismael Muñoz, meglio noto come Moonman 157, appare nella sequenza centrale nelle tre che compongono il terzo capitolo, dunque esattamente al centro del romanzo.<sup>297</sup> La parte 5 è più complicata, data la natura programmaticamente frammentaria dell'elaborazione, ma comunque è ravvisabile un netto principio d'ordine, a dispetto della confusione che in apparenza vi regna: tutti i capitoli sono suddivisi in tre porzioni con, in esergo, la data in cui sono ambientate. Ogni terna di capitolo dispari si apre e si chiude sullo stesso personaggio,<sup>298</sup> proseguendo un filo narrativo unitario (per Nick sono tre: la vita al correzionale nel cap. 1, la relazione con Amy nel cap. 3, l'incontro con un vecchio amico durante il blackout di New York, mentre i quattro segmenti su Lenny Bruce sono ambientati tra il 22 e il 27 ottobre 1962, durante e immediatamente dopo la crisi dei missili) ognuno orientato cronologicamente in avanti. Nelle terne pari, invece, la prima e l'ultima porzione di testo sono connesse per contiguità tematica.<sup>299</sup>

Nella parte 6, l'ultima, il principio d'ordine si disfa lentamente: nei primi quattro capitoli esso è ancora ravvisabile, sebbene in costante indebolimento. Più forte nel capitolo 1 e 2, dove è mantenuta la costruzione a chiasmo con la ripresa in chiusura del punto di vista iniziale, l'organizzazione cede alla vita di quartiere vista come un tutto fluido e non sezionabile: i paragrafi esplodono in frammenti spesso brevissimi con continui cambi di focalizzazione, che tende a diventare di grado zero o addirittura esterna (in entrambi i casi lo spazio per

---

<sup>297</sup> Muñoz, artista di strada, incurante del mondo delle gallerie newyorkesi, è il miglior esempio di artista-*bad citizen* che è tanto congeniale a DeLillo. Non è perciò casuale la sua presenza in questo capitolo, in questa sezione incentrata sul ruolo dell'artista in cui i riferimenti si affastellano — Eisenstein, la *video art*, la musica rock, la *street art*, il balletto, l'architettura, l'industria delle gallerie d'arte... Per una riflessione su artisti e società in *Underworld*, cfr. conclusioni

<sup>298</sup> Cap. 1 Nick, cap. 3, Nick, cap. 5 Lenny Bruce, cap. 7 Nick.

<sup>299</sup> Cap. 2, la società consumistica (cfr. *infra*); cap. 4, la società dello spettacolo il «ballo in bianco e nero» dato da Truman Capote; cap. 6, la guerra in vietnam. Sulle implicazioni di questa progressione, cfr. *infra*.

l'indiretto libero è sempre meno, aumentano i frammenti «volanti», discorsi in cui non è possibile identificare chi parla e le descrizioni rapide di scene apparentemente irrelate alla linea narrativa), le voci altrui tendono ad affastellarsi *dentro* ogni focalizzazione. La dimensione della scena è più che mai collettiva, il ruolo del narratore corrisponde a quello di Albert Bronzini, il *flâneur* che cammina per le vie del Bronx,<sup>300</sup> percepisce la vita e il movimento uniforme, diffuso e costante come la marea. In tal senso è significativo che Nick appaia (unica volta nel libro) sempre in compagnia (di Klara, degli amici, di George Manza o del fratello), un fatto che possiamo agevolmente collegare all'*uscita* del discorso dall'autodiegesi di Nick all'inizio del romanzo (che ritroveremo nell'epilogo, ambientato in un tempo ulteriore al 1992 della prima parte) in favore di un'*eterodiegesi* che tende, come dicevo, alla focalizzazione esterna.

Il montaggio della parte 6 è funzionale a disporre, come in una proiezione ortogonale, le varie facce di un Bronx tridimensionale sulla bidimensionalità del foglio. La vita di quartiere è vista come un'età dell'oro dove la vita tende ad esaurirsi in un'esteriorità che richiama il Lukács della *Teoria del romanzo*. Ma, al di là del significato, è evidente che lo stesso principio è in azione in tutto il libro, sebbene in forme più controllate perché legate (cfr. l'esempio del capitolo 3, parte 4: Klara e Muñoz) a una suddivisione tematica. Le varie sequenze sono per lo più soggette a unità di tempo, di luogo e di azione, e rimandano alla stretta determinazione temporale-tematico-strutturale che governa le nove macrosequenze (le sei parti, il prologo e l'epilogo, la serie "Manx Martin"). La coppia progressione-circolarità, ad esempio, è in funzione anche nelle singole sequenze. Primo capitolo della parte 4, Klara osserva i tetti di New York da terrazze e loft: la prima sequenza (pp. 396-402) si apre e si chiude con lo sguardo dell'artista che osserva il panorama. Il narratore seleziona accuratamente ciò che dobbiamo vedere, e attraverso l'uso del montaggio da un lato accosta specifici elementi dotandoli di sensi ulteriori e può permettersi il lusso di elidere i collegamenti logico-causali di lunga portata, peraltro già sottoposti a stress dalla struttura *à rebours* del testo, come ha notato

---

<sup>300</sup> Grande intuizione di Duvall, *Don DeLillo's Underworld. A Reader's Guide*, Continuum, New York-London 2002, che lo definisce «*the artist manqué*» (p. 9).

Stefano Calabrese.<sup>301</sup> Ma si deve aggiungere che «focalizzazioni anguste»<sup>302</sup> e rigida unità di luogo fanno svanire la possibilità di una connessione spaziale (o iperspaziale) del materiale: senza tempo non esiste causa, senza spazio non esiste mappa. A governare il testo resta dunque solo la contiguità, il principio di costruzione e organizzazione del materiale che esprime la volontà di chi il testo lo produce.

*Tutto il potere nelle mani di uno solo*

Potrebbe sembrare ovvio dire che nel leggere un testo siamo soggetti all'arbitrio del narratore: che taglia, incolla, sposta, ordina. Che si riserva un potere assoluto e non ha alcuna intenzione di cederlo, anzi non perde occasione per ricordarci che è lui a comandare: «narratore-autorità», come l'ha chiamato Dewey,<sup>303</sup> l'unico a decidere *cosa* narrarci, e *come* farlo. Ma in *Underworld* viene continuamente richiamata alla nostra attenzione questa verità finanche banale della letteratura, si esprime continuamente la «fiducia nel potere del narratore»,<sup>304</sup> al punto da farne uno degli elementi portanti del romanzo.

Partendo da questa constatazione, che il procedimento basilare della narrativa di finzione (c'è un narratore le cui tracce siamo obbligati a seguire) è messo a nudo, possiamo rendere conto anche di un'assenza assai vistosa in un romanzo composto con le più disparate tattiche narrative: narrazioni al presente, al passato, focalizzazioni zero, esterne, interne... Per fare di *Underworld* un grande catalogo delle tecniche del punto di vista, ne manca una: la focalizzazione interna multipla, nella quale lo stesso avvenimento viene osservato da più personaggi. In un testo in cui il narratore domina incontrastato quest'assenza è significativa: l'autore mantiene il pieno controllo del materiale e della sua enunciazione, e dunque non può affidare a più istanze testuali punti di vista propri e del tutto autonomi: in *Underworld* non c'è spazio per una visione relativistica degli eventi, per una successione di spazi individuali

---

<sup>301</sup> S. Calabrese, *www.litteratura.global*, cit., p. 111: «Ciò che consegue al divorzio consensuale della storia dal discorso è in realtà il distacco dell'idea di causa da quella di tempo: nulla infatti si connette attraverso e nella temporalità, ma tutto si spiega attraverso una rete sincronica di *link*».

<sup>302</sup> Ivi, p. 110

<sup>303</sup> J. Dewey, *Beyond Grief and Nothing*, cit., p. 118

<sup>304</sup> T. Parrish, *Pynchon and DeLillo*, in J. Dewey et al., *Underwords. Perspectives on Don DeLillo's "Underworld"*, University of Delaware Press, Newark-London 2002, pp. 68-78, citazione a p. 90

fatti di interpretazioni e visioni del mondo contrastanti. Tutto è soggetto allo sguardo implacabile e apparentemente equidistante del narratore-autorità.

*Chi ha parlato?*

Dunque il romanzo trasforma il lettore in semplice spettatore, il cui unico ruolo possibile è di osservare ciò che di volta in volta un narratore onnipotente sceglie di mostrargli, senza poter distogliere lo sguardo, come Alex in *Arancia Meccanica* nella scena del lavaggio del cervello viene obbligato con dei divaricatori palpebrali a guardare il filmato sullo schermo. Il narratore come dittatore, monarca assoluto del suo regno di parole. Egli, però, sembra svolgere questo ruolo senza acrimonia, senza volontà totalizzanti e anzi comportandosi come un monarca illuminato, lasciandoci una grande (e insidiosa) libertà. Generalmente il romanzo è composto delle due modalità classiche di narrazione romanzesca, quella in terza persona (con narratore extra- ed eterodiegetico) e quella in prima (narratore omodiegetico), al tempo passato (tempi narrativi, secondo Weinrich).<sup>305</sup> Ci sono però alcuni punti in cui la narrazione è al presente: le prime e le ultime righe del romanzo, il primo capitolo della parte 2, i tre capitoli intitolati “Manx Martin”. Nei primi due casi troviamo anche la seconda persona, ma utilizzata in due modi differenti: nel prologo e nell’epilogo il «tu» è qualcuno d’ indefinito,<sup>306</sup> mentre nel capitolo 1 della parte 2 il narratore si rivolge a Matt Shay, protagonista del capitolo, al modo in cui Calvino in *Se una notte d’inverno un viaggiatore* si rivolge al suo personaggio, il Lettore. Il tempo, così come nella serie “Manx Martin” (dove la narrazione è alla terza persona), è un presente storico, dunque il racconto è chiaramente identificabile come tale. Nella sequenza di Matt, però, l’uso del presente contribuisce a creare una sensazione di spaesamento nel lettore. Nelle primissime righe assistiamo a una descrizione a focalizzazione esterna, il video del Texas Highway Killer, che dura per i primi due paragrafi:

Mostra un uomo che guida una macchina. È un semplicissimo video di tipo familiare. Mostra un uomo al volante di una Dodge di media cilindrata.

È solo una ragazzina che punta la videocamera (ecc.)

Il secondo paragrafo, in verità, da focalizzazione esterna passa a focalizzazione zero: nel primo paragrafo vediamo quello che sta filmando la

---

<sup>305</sup> Cfr. H. Weinrich, *Tempus*, cit., capp. 1-2

<sup>306</sup> Su queste porzioni testuali cfr. *infra*.

ragazzina. Ma chi ci fa vedere la ragazzina? Terzo paragrafo: «sai come va con le famiglie e le loro videocamere [...]», dunque ci rendiamo conto che il narratore si sta rivolgendo *a noi* (*you*, come si sa, vale sia per il singolare che per il plurale). Solo una pagina dopo il soggetto a cui si rivolge entra nella scena, con un'azione passiva: «continui a guardare» e d'improvviso il narratore dimostra di conoscere il pensiero del destinatario («non perché sai che succederà qualcosa») e che questo destinatario è qualcuno di diverso da noi, perché: a) sta rivedendo un filmato che noi non abbiamo visto (ma potrebbe essere anche un'esercizio immaginativo: *immaginiamo che* tu, lettore, stia vedendo un filmato...) b) non possiamo, non avendolo mai visto prima d'ora, sapere già come andrà a finire (ma anche qui potremmo dire: *immaginiamo che* tu lettore, stia vedendo un filmato *che hai già visto...*) e c) perché *chi scrive conosce le reazioni del destinatario*. È pur vero che, anche in questo caso, potremmo supporre si tratti di un caso ipotetico (*immaginiamo che* tu guardi questo filmato e abbia queste reazioni vedendolo), almeno finché, ben oltre la metà del capitolo, non scopriamo chi è il destinatario: è un uomo sposato a una donna di nome Janet, e a questo punto sembra ragionevole supporre che si tratti di Matt, il fratello di Nick, la cui moglie si chiama appunto Janet. L'incertezza scomparirà definitivamente soltanto nel sesto capitolo, quando troveremo Matt intento a guardare un notiziario che ritrasmette il video osservandolo attraverso un narratore extra-eterodiegetico, il quale sottolinea: «Matt non riusciva a guardare il video senza che gli venisse voglia di chiamare Janet. Sbrigati Janet, ci siamo, fai presto!».<sup>307</sup> Praticamente le stesse parole del primo capitolo: «Fai presto, Janet, sta per succedere!».<sup>308</sup>

Ma per ora, sessanta pagine prima di questa conferma, non abbiamo certezze: non sappiamo chi parla, non sappiamo dove siamo (il sottotitolo della parte ci avvisa che abbiamo cambiato epoca, ma riguardo al *luogo...*?), non abbiamo elementi per identificare cosa sia importante e cosa no. Non abbiamo nessun orizzonte di attesa a cui aggrapparci e il nostro sguardo non ha direzione perché non possiede, a quest'altezza, nessun punto di riferimento. Non sappiamo cosa guardare e dunque tendiamo a guardare tutto con il medesimo interesse; la strategia del narratore mira a mantenerci in queste condizioni per il più lungo lasso di tempo possibile. Anche altrove l'uso di enallagi e anfibologie provoca una generale incertezza percettiva, e se anche dura solo alcune righe, al massimo alcuni paragrafi, è sufficiente a disorientare

---

<sup>307</sup> *Underworld* p. 225

<sup>308</sup> *Underworld* p. 164

il lettore. Allo stesso modo, se osserviamo il testo nella media e lunga portata, notiamo come i continui, repentini cambi di prospettiva e i salti spazio-temporali non permettano al lettore di sviluppare un'*abitudine percettiva*: ogni inizio di capitolo è in tutto e per tutto un nuovo inizio. Si capisce allora ancora meglio come il senso di questa tecnica sia differente nel sesto capitolo: in quel caso lo scopo è impedirci di ricostruire con chiarezza la scena per sottolineare la natura comunitaria della vita del ghetto, in cui tutti i punti d'osservazione sono equivalenti. Il dialogo sospeso, la descrizione senza punti di riferimento, sembrano caduti dentro il romanzo per caso, come in una ripresa di una telecamera di sicurezza, perché in un momento collettivo *non esiste un punto di vista determinato*, ma solo il punto di vista della gente nel suo insieme. Nel resto del romanzo, per contro, l'incertezza finisce prima o poi per risolversi e per il lettore si ristabilisce un ordine di lettura e un orizzonte di attesa: questo il primo piano, questo lo sfondo; questo da guardare con attenzione, questo da osservare di sfuggita. Ma intanto ci siamo trascinati per una, due, cinquanta pagine guardandoci intorno, lasciando spaziare lo sguardo sull'intera scena con un impegno che solitamente è richiesto a chi i romanzi li studia.

Stefano Calabrese a questo proposito parla di «surriscaldamento cognitivo» dovuto all'accumulo di dati, tipico dell'era informatica.<sup>309</sup> Si deve però notare che in *Underworld* tale fenomeno non riguarda le strategie inferenziali o d'apprendimento ma, più prosaicamente, il solo spazio della *percezione* che viene stimolata oltre misura perché non vi è sicurezza sull'ordine d'importanza degli oggetti da percepire. Insomma la tecnica dello straniamento si svincola dal legame con un soggetto particolare («lo sguardo dell'Altro») come invece accade in testi dalla prospettiva «dialogica» e relativista molto discussi nell'ambiente degli studi culturali (prospettiva che nel caso qui in esame è cassata dall'assenza della focalizzazione multipla). Al contrario, il dispositivo diviene un Aleph attraverso cui guardare tutto il mondo senza distorsioni prospettiche, poiché se è vero che scegliere è indicare, il narratore non indicando nulla *non seghe nulla* di quanto ci mostra, così da offrirci tutto il mondo sullo stesso piano. Come aveva notato Federico Bertoni sulla scorta di Nelson Goodman: «il realismo in molti casi non è affatto conferma, ripetizione, riconoscimento del già noto ma un nuovo codice di lettura che infrange le norme e schemi convenzionali, mostrandoci aspetti inediti della

---

<sup>309</sup> S. Calabrese, *www.letteratura.global*, cit., pp. 55 ss.

realtà».<sup>310</sup> Lo straniamento assurge a principio strutturale e strutturante del testo, portando sulla scena un «grado zero» della percezione in cui percepiamo tutto senza gerarchie, sotto l'occhio imparziale del narratore-autorità.

### Tutte queste cose...

#### *Il protagonista che non c'è*

Un enorme sforzo compositivo, un montaggio sapiente, un narratore che non si fa scrupoli d'immettersi nel flusso di pensieri dei personaggi e di dire la sua. E noi che di volta in volta *vediamo* tutto ma senza avere idea di cosa *guardare*... né di *chi*. Se cercassimo infatti di seguire il protagonista rimarremmo ancora delusi. Quella che dovrebbe essere la parte centrale della cronologia del romanzo, la 4, non vede mai affacciarsi Nick Shay, normalmente considerato il protagonista. Dunque, dove si trova in quel 1974 così speciale nella complessa numerologia di *Underworld*?<sup>311</sup> Non lo sappiamo. Lo vediamo nel 1978 e poi nel 1965, e questo è tutto. Ma osservate Nick con più attenzione, e vi accorgete che è un protagonista a dir poco anomalo anche prescindendo dalla sua assenza dalla scena del 1974: nella seconda parte compare in due soli capitoli, nella terza in due su tre, nella quinta in sei sequenze su ventidue; nella sesta, infine, appare sulla scena insieme agli altri personaggi che frequentano il Bronx, Bronzini, Klara, la madre e il fratello di Nick, i suoi amici (e del resto nella sesta parte DeLillo vuole offrirci uno spaccato della vita di quartiere, organizzata sul senso di comunità e non intorno a un'individualità). In totale lo seguiamo per circa 330 pagine su 880, volendo essere generosi (includendo anche le scene in cui appare, di persona o nei discorsi altrui, pur non essendo il fuoco della narrazione), e facendo invece i pignoli il romanzo s'interessa a lui per poco più di 270 pagine. Il criterio quantitativo è sempre pericoloso, ma un protagonista che è presente solo nel trenta per cento del "suo" romanzo è un dato da prendere in considerazione. Se Nick fosse il protagonista, se il romanzo raccontasse davvero «la ricerca modernista del tempo perduto di Nick Shay»,<sup>312</sup> questo enorme buco nero non si spiegherebbe. E anche nelle parti in cui è

---

<sup>310</sup> F. Bertoni, *Realismo e letteratura*, cit., p. 357, N. Goodman, *I linguaggi dell'arte* (1968), Il Saggiatore, Milano 1976

<sup>311</sup> Un anno di svolta per la vita di Klara Sax, che attraversa una crisi creativa e personale e visita le Watt Towers a Los Angeles, traendo ispirazione per quello che diverrà, decenni dopo, l'installazione nel deserto; lo stesso per Matt Shay che decide di lasciare il suo lavoro nell'esercito; anno di svolta anche per i rifiuti, uno dei temi principali del libro, poiché è quello l'anno dello sciopero dei netturbini di New York che condurrà alla privatizzazione delle operazioni di smaltimento.

<sup>312</sup> J. Duvall, *Don DeLillo's Underworld*, cit., p. 25

presente ci sono altri personaggi da seguire, altre voci da ascoltare, altre storie a cui prestare attenzione. Nick appare e scompare, esattamente come tutto il resto (personaggi, luoghi, avvenimenti). Come se ogni elemento del libro seguisse un percorso freatico nelle profondità del mondo-romanzo (momentanea emersione dal flusso della storia, immediata reimmersione), di cui noi possiamo osservare solo i fenomeni che bucano la crosta delle pagine. In questo senso *Underworld* è letteralmente un romanzo “sotterraneo”, e ce ne dà ulteriore conferma la palla da baseball: un oggetto che, come ha notato MacMinn, «appare e scompare, ma in maniera poco sentita [*in a half-hearted way*]». Un’osservazione sorprendente, poiché nelle letture critiche di *Underworld* la palla ha spesso un ruolo centrale; essa sembra essere l’incarnazione del «dispositivo preferito da DeLillo, l’oggetto simile al graal [*grail-like object*] del desiderio universale»<sup>313</sup> spesso posto in bella evidenza nei suoi romanzi. Tale oggetto è solitamente un «MacGuffin», secondo la terminologia di Alfred Hitchcock con la quale si indica quell’elemento della trama che in sé non ha alcuna funzione ai fini della storia, ma serve soltanto a garantire la prosecuzione degli eventi, ad esempio, le lettere di transito di *Casablanca* o la valigetta di Marcellus Wallace in *Pulp Fiction*. In *Great Jones Street* i MacGuffin sono addirittura due, perfettamente speculari: i «nastri della montagna» registrati da Bucky Wunderlick e la droga sottratta all’esercito dalla Comune di Happy Valley. Essi sono importanti solo perché fanno sì che i personaggi gravitino intorno all’appartamento occupato da Bucky ma essi non *fanno* nulla e, addirittura, non ne conosciamo nemmeno l’aspetto: nascosti in due pacchi identici, essi sono speculari e intercambiabili (cosa che in effetti succede, e che dà continue spinte in avanti al romanzo). La loro funzione è puramente gravitazionale: attrarre i personaggi che instaurano orbite ellittiche intorno ad essi, componendo quel sistema solare di movimenti ed azioni interrelate tra loro che è una trama.

#### *Uno strano McGuffin*

Il MacGuffin di *Underworld* è con tutta evidenza la palla da baseball battuta da Bobby Thompson che fa vincere il torneo ai New York Giants. Essa collega i diversi personaggi del romanzo, mette in relazione mondi e storie differenti, permettendo di accostare eventi altrimenti slegati (immagine che rimanda alla costruzione del romanzo stesso) come nota Marvin Lundy,

---

<sup>313</sup> P. Boxall, “*Shall these bones live?*”, in Dewey et al., *Underworlds*, cit., p. 60

collezionista di cimeli che ha passato buona parte della sua vita a cercarla e ricostruirne i passaggi di mano:

Tutti i viaggi che aveva fatto, collegati alla palla da baseball, le vite incasinate, le parole e le frasi. [...]

[la palla] spingeva la gente a raccontargli le cose con entusiasmo, a confidargli segreti di famiglia e storie personali inconfessabili, a emettere singhiozzi accorati sulla sua spalla. Perché sapevano che lui era il loro, come dire, il loro strumento di sfogo. [da qui: spostare citazione?]Le loro storie avrebbero assunto un rilievo diverso, sarebbero state assorbite da qualcosa di più vasto, il lungo viaggio della palla stessa e l'assurda marcia di Marvin nel corso dei decenni<sup>314</sup>

Lundy non riuscirà a ricomporre per intero la storia della palla: è il narratore a raccontarci la manciata di ore tra l'home-run di Thompson e l'acquisto da parte di Charles Wainwright che il collezionista non riesce a ricostruire, in tre capitoli intitolati "Manx Martin" e numerati progressivamente da 1 a 3 disposti tra le parti 1 e 2, 3 e 4, 5 e 6 del romanzo. Si tratta, insieme alla coppia prologo-epilogo, dell'unico caso di una narrazione cronologicamente progressiva in un romanzo in cui l'ordine delle parti è anterogrado, aprendosi nel 1992 (parte 1) e terminando nel 1952 (parte 6).

Raccolta dopo una lotta furibonda da Cotter Martin, che l'ha letteralmente strappata di mano a Bill Waterson, l'uomo con cui Cotter aveva fatto amicizia nel corso della partita, la palla viene sottratta dal padre del ragazzo, Manx, un uomo che vive di espedienti e piccoli furtarelli, e venduta per una trentina di dollari a Charles Wainwright. Nick Shay, ultimo proprietario, l'ha comprata da Marvin Lundy per oltre trentaquattromila dollari: il valore della palla si è moltiplicato di oltre mille volte. Intorno alla palla si concretizzano storie: ma anche sentimenti, ecco il perché dello spropositato aumento di valore. I proprietari che si susseguono, i due Wainwright, Lundy e Nick, hanno tutti riversato sulla palla grandi valori affettivi che permettono una spesa di denaro ingiustificabile tramite motivazioni razionali. Per Wainwright si tratta di una cosa che crea un legame con il figlio ribelle, Chuck; Lundy «alla fine aveva capito che era aveva Eleanor in mente», che era il ricordo della moglie defunta a infondergli «quella passione frenetica per una palla da baseball»;<sup>315</sup> Nick vi trova «un oggetto-feticcio che compensa delle perdite»<sup>316</sup> e

---

<sup>314</sup> *Underworld* p 336-338 [ed. orig. 317-318]

<sup>315</sup> *Underworld*, p. 199

<sup>316</sup> J. Duvall, *Don DeLillo's Underworld*, cit., p. 39. E Nick stesso commenta: «non ho comperato l'oggetto per la gloria e il dramma che si porta dietro. È una storia che non ha niente a che fare con il fuoricampo di Thomson. Riguarda Branca che lancia. Ruota tutta intorno al perdere [*it's all about losing*]. [...] Riguarda il mistero della sfortuna, il mistero della perdita». (*Underworld*, p. 101 [ed orig p. 97])

specialmente di quella che per lui è stata l'ur-perdita, la scomparsa di suo padre uscito una sera e mai più rientrato. La palla, allora, svolge una funzione esteriore (o sociale) e narrativa, quella di accostare persone e fatti distanti, e una funzione interiore (o privata) e simbolica quando assume su di sé particolari significati di cui la riveste il singolo individuo che vi entra in contatto. Un po' troppo per un semplice MacGuffin, un banale «meccanismo [...] che permette a DeLillo di giocare con certe idee».<sup>317</sup>

La nostra società carica più di ogni altra epoca i suoi oggetti di valore simbolico e al contempo lascia ad ognuno la possibilità di investire il proprio capitale simbolico su quello che preferisce. È attraverso gli oggetti che possiamo rispondere all'imperativo morale della nostra epoca ed essere noi stessi. La critica ha implicitamente notato tutto ciò quando si è concentrata sugli oggetti: la palla; la bomba atomica; il succo d'arancia e il suo doppio letale, l'«agente arancio» sparso su mezza Indocina dall'esercito americano; i dipinti di Bruegel.<sup>318</sup> Nessuno di questi elementi arriva ad occupare il centro della scena, proprio come capita a Nick e a tutti gli altri personaggi (Klara, suor Alma Edgar, J. Edgar Hoover, Matt, Albert Bronzini...), tutto giace sullo stesso piano. *Underworld* è un romanzo con molti protagonisti, e tra questi ci sono molti oggetti, i quali dal punto di vista compositivo godono di una chiara predominanza sulle persone, destinate a girarci attorno, a inseguirli per mezzo mondo, ad affidargli sentimenti e paure, desideri e nostalgie. Gli oggetti sono i *nuclei gravitazionali*, dalla forza proporzionale al loro peso simbolico, che, *se presi tutti assieme*, compongono il sistema solare del romanzo. Le persone sono come asteroidi provenienti da qualche cintura esterna deviati dalla propria traiettoria, attratti ora da questo ora da quel nucleo.

Ciò spiega come mai le indagini, a volte acutissime, di natura tematica volte a indagare uno o l'altro oggetto ovvero uno o l'altro personaggio,<sup>319</sup> non abbiano portato a risultati soddisfacenti e a dare una visione inclusiva del romanzo. È necessaria una visione a *cluster*, dove il percorso del romanzo è composto dalle aggregazioni di *molteplici* enti, tutti discreti, tutti parzialmente

---

<sup>317</sup> R. McMinn, *Underworld: Sin and Atonement*, in Dewey et al., *Underworlds*, cit., pp. 37-38

<sup>318</sup> McMinn si occupa della privatizzazione della nettezza urbana; i giochi sono analizzati da Greiner, Dewey e Malin; Boxall si concentra sulle scarpe; Peter Knight si concentra sul binomio succo d'arancia-Agente arancio.

<sup>319</sup> Tra le più acute si annovera quella di Dewey, *Beyond Grief and Nothing*, pp. 118ss: Suor Alma Edgar e J. Edgar Hoover visti come protagonisti dell'epilogo e dunque, per estensione, del romanzo insieme a Nick, a sua volta nominato dall'epilogo, ipotesi suggestiva ma che taglia fuori almeno il cinquanta per cento del romanzo.

sovrapposti: *cluster* tematici (cicli di produzione, la guerra fredda, il desiderio) e narrativi (le singole parti del romanzo), tenuti insieme dalla forza aggregativa del narratore-autorità.

### *Paranoia!*

La critica non si è mossa da sola a cercare l'elemento unificante, il «*grail-like object*»; essa è stata indirizzata su questa falsa pista dal testo stesso — «tutto è collegato» sembra essere il personale mantra del narratore, ripetuto tredici volte lungo il testo. Logico, dunque, che i lettori si precipitino a vedere *attraverso cosa* tutto è collegato, dimenticandosi di chiedersi *se* è tutto collegato; logico che si siano comportati come quei personaggi di *Underworld* alla ricerca di una teoria unificante che alla fine incappano inevitabilmente in due delle parole-chiave del romanzo: “paranoia” e “dietrologia”.

Fino almeno a *Cosmopolis* il complotto è rimasto un tema chiave nei romanzi di DeLillo. Secondo John McLure la cospirazione è uno strumento per recuperare il *romance* in forma postmoderna, sebbene l'autore finisca in ogni romanzo per rifiutarne le implicazioni;<sup>320</sup> mentre per altri le teorie del complotto indicano la necessità di una «controstoria» da opporre a quella ufficiale del potere.<sup>321</sup> Con *Underworld*, però, il complotto resta decisamente sottotraccia rispetto ad altre opere di DeLillo, indicando una riduzione del principio paranoico, trasformato in *sensazione* di congiura anziché in congiura vera e propria<sup>322</sup> e una sua rifunzionalizzazione come strategia di lettura del mondo.

L'atteggiamento paranoico rivela infatti con chiarezza alcune delle strutture di pensiero che governano la nostra epoca. Con il postrutturalismo si è diffusa l'idea, nata con Nietzsche nell'Ottocento, che ogni disciplina è un discorso autonomo, che nessun ordine o *telos* struttura le discipline come accadeva nel modello romantico in una scala che conduce a una rivelazione

---

<sup>320</sup> J. McLure, *Postmodern Romance: Don DeLillo and the Age of Conspiracy*, in F. Lentricchia, *Introducing Don DeLillo*, pp. 99–115

<sup>321</sup> Tra i tanti: S. Hantke, *Conspiracy and Paranoia in Contemporary American Fiction*, Peter Lang, Frankfurt 1994; G. Allen, *The End of Pynchon's Rainbow*, in Ruppensburg et al., *Critical Essays on Don DeLillo*, G. K. Hall, New York 2000, pp. 115-134; P. Knight, *Everything Is Connected*, in Ruppensburg et al., cit., pp. 282-301; T. Melley, "Secret Agents", in Id., *Empire of Conspiracy*, Cornell University Press, Ithaca, NY 2000, pp. 133-159.

<sup>322</sup> Cfr. R. Ceserani, *L'immaginazione cospiratoria*, in S. Micali (acd), *Cospirazioni, trame*, Le Monnier, Firenze 2003, pp. 5-20, p. 17, il quale descrive un «nuovo tipo di congiura ipotetica», tipica della contemporaneità, «immaginata, metafisica, che si presenta più come una teoria o un timore di congiura che come una reale e riconoscibile minaccia».

finale, a una verità più completa. Le strutture di ogni «formazione discorsiva»<sup>323</sup> sono ugualmente distanti dalle strutture dell'essere e perciò incapaci di rappresentare queste ultime in maniera neutra.<sup>324</sup> L'errore del paranoico è leggere tutto attraverso il *master code* che egli crede di possedere, quando tale codice, in realtà, non esiste più. Il paranoico opera secondo un processo impazzito di significazione allegorica, una crescita abnorme di significati ulteriori che metastatizza fino a inglobare tutto il mondo, visto come enorme *discorso in codice* in attesa di decifrazione.

Osserviamo il caso di Nick, che è affetto da *triskaidekafobia*, la paura del numero tredici: lo vede ovunque, è sulla schiena di Branca, il lanciatore che ha servito a Thomson la palla del fuoricampo, è la somma di giorno e mese della partita (3 ottobre,  $3 + 10 = 13$ ), è l'inverso della somma del numero di partite giocate dai Giants, è l'ora del fuoricampo, eccetera.<sup>325</sup> Ma per trovare ulteriori occorrenze del suo numero Nick deve avventurarsi in calcoli sempre più complessi, fino a rasentare il ridicolo.<sup>326</sup> Nick s'infilà in un vicolo cieco: la teoria è perfetta (il numero tredici governa la sua vita) ma logicamente errata, come tutti i procedimenti puramente induttivi.<sup>327</sup> Sembra che davvero non ci sia alcuno spazio per una teoria che riesca a svelare la realtà, l'essenza delle cose; che ogni elemento ci guidi solo per una o due tappe e poi ci abbandoni; che dunque l'unico ad avere in mano *tutte* le carte sia il narratore. In tal senso è possibile leggere la stessa frase «tutto è collegato», che compare tredici volte, come un rimando alla paranoia inconcludente di Nick, l'ennesima falsa pista per una lettura coerente del testo-mondo.

### *Il mondo: consigli di lettura*

Lo scacco opposto infatti ci viene illustrato dal fratello di Nick, Matt. Come analista dell'esercito passa le sue giornate a studiare fotografie del Vietnam del nord scattate da aerei spia. Il suo compito è tradurre ogni puntino,

---

<sup>323</sup> Cfr. M. Foucault, *L'archeologia del sapere* (1969), Rizzoli, Milano 1971, p. 43

<sup>324</sup> Cfr. G. Mazzoni, *Narrativa e giochi di verità*, cit., pp. 21-25

<sup>325</sup> Cfr. specialmente *Underworld* pp. 724-25

<sup>326</sup> Ibid.: «Il numero che la gente componeva per avere i punteggi inning dopo inning. ME7-1212. La M è la tredicesima lettera dell'alfabeto. Somma le cinque cifre ed ecco il solito tredici». Nick esclude la E per riuscire a calcolare la cifra 13, ed è un'esclusione del tutto arbitraria: la corrispondenza non è perfetta. Per esserlo, ma *nel libro non viene detto*, essendo E la quinta lettera dell'alfabeto, bisogna, tenendo i due 13 già ottenuti, calcolare:  $13 + 13 = 26$ ;  $2 + 6 = 8$  (oppure, se si preferisce:  $1 + 3 + 1 + 3 = 8$ );  $8 + 5 = 13$ .

<sup>327</sup> Cfr. K. Popper, *Logica della scoperta scientifica* (1934), Einaudi, Torino 1970, pp. 5-31, 276-314

ogni elemento della grana, «in lettere, numeri, coordinate, griglie e interi sistemi di pensiero», ma ogni interpretazione gli appare ugualmente possibile, dunque non sa quale scegliere:

[Matt] girava la pellicola nel visore. Quando scopriva un puntino sulla pellicola tirava a indovinare. Era un camion o una stazione di camion o l'entrata di una galleria o una piazzuola d'armi oppure una famiglia che cuoceva hamburger alla griglia durante un picnic.<sup>328</sup>

Matt ragiona secondo la logica del cyberspazio che possiamo osservare nell'epilogo:

Non ci sono tempo o spazio [...] ci sono solo collegamenti. Tutto è collegato. Tutto il sapere umano raccolto e collegato, ipercollegato, questo sito porta a un altro, questo fatto rimanda a un altro, un tasto una cliccata di mouse [...] — mondo senza fine, amen.<sup>329</sup>

Tutto è più che collegato: è *iper*-collegato; tutto rimanda incessantemente a tutto; non è possibile operare una scelta che appare inevitabilmente arbitraria e riduttiva. Così J. Edgar Hoover e suor Edgar si ritrovano a galleggiare insieme nell'eterno a-temporale di qualche sito internet. Assistiamo a un'ipertrofia semantica tipica dei fenomeni di sovrainterpretazione, che può apparire più interessante dell'alternativa paranoide ma di certo non ci aiuta nella lettura del romanzo. Anzi: se il percorso paranoico, almeno, *era* un sentiero, qui l'ansia di dire tutto si rovescia in afasia e di sentieri non se ne vedono: questi «sistemi intrecciati aiutano a smontarci, lasciandoci vaghi, esausti, docili, deboli nel discorso interiore, pronti a farci modellare, sopraffare».<sup>330</sup>

Marvin Lundy sembra più fiducioso: anche lui, come Matt, analizza vecchie fotografie per cercare di individuare colui che ha raccolto la palla durante la partita. Leggere le immagini, farsi strada tra i loro contorni sgranati per gli eccessivi ingrandimenti: è «la teoria della realtà detta dei puntini, cioè la teoria secondo la quale la conoscenza è totalmente disponibile se si analizzano i puntini».<sup>331</sup> Una corretta decodifica permette di raggiungere il cuore del messaggio. Eppure «Marvin, pur con la sua padronanza dei puntini, non era riuscito a trovare il modo di far girare la testa alla gente sulla rampa in modo da

---

<sup>328</sup> *Underworld*, p. 494

<sup>329</sup> *Ivi*, p. 877

<sup>330</sup> *Ivi*, p. 879

<sup>331</sup> *Ivi*, p. 182

poter vedere la faccia dell'individuo in questione». <sup>332</sup> La teoria di Lundy presuppone che sia possibile riprodurre integralmente la realtà e non considera l'errore di quantizzazione: la *risoluzione finita* di un medium (discreto) non potrà mai contenere l'*infinita risoluzione* propria di una realtà continua. Insomma Marvin non sembra rendersi conto che, per quanto *somiglianti* possano esserle, *i puntini non sono la realtà*. Ciò che ci dice la figura di Lundy è che qualcosa sfugge sempre alla *riproduzione* del reale a causa dell'errore di quantizzazione. Nel testo ci sono tre esempi diversi che invece fanno i conti con la *rappresentazione* della realtà.

J. Edgar Hoover utilizza particolari costruzioni narrative per rafforzare il suo potere: i dossier. È grazie al suo immenso archivio, dove sono raccolte informazioni su personaggi pubblici (attivisti, intellettuali, musicisti e cantanti) che Hoover ottiene senza problemi l'invito al Ballo in bianco e nero.

Nell'interminabile mescolanza fluviale di paranoia e controllo, il dossier era uno strumento essenziale. Il dossier era una forma più profonda di verità, che trascendeva i fatti e l'esistenza reale [*transcending facts and actuality*]. Nel momento esatto in cui mettevi un frammento d'informazione [*item*] nel file, una fotografia sfocata, una voce infondata, esso diventava promiscuamente vero. Era una verità senza autorità, e dunque incontestabile. [...] Il file era tutto, la vita niente. Era questa l'essenza della vendetta di Edgar. Riorganizzava le vite dei suoi nemici, le loro conversazioni, le loro relazioni, i loro stessi ricordi, e faceva corrispondere le persone ai dettagli della sua creazione. <sup>333</sup>

Non è un caso che Hoover sia chiamato «*the Director*»: 'il Direttore', ma anche 'il Regista'. Grazie ai suoi dossier controlla le azioni di molte persone; il suo personale film si svolge nel mezzo dell'America di tutti i giorni, intorno a noi. <sup>334</sup> Una volta sezionata e posta nel dossier, la realtà diviene manipolabile. Basta far leva sul fatto che la rappresentazione che abbiamo orchestrato *assomiglia* a una riproduzione e il gioco è fatto. Questa strategia l'abbiamo già vista in azione: è attraverso un miscuglio indecidibile di fatti e finzioni, di verità e menzogne, che *Troppi paradisi* raggiunge il suo effetto. Alla base del realismo veridico c'è questa *poetica del dossier* spinta al massimo; operazione identica ma di

---

<sup>332</sup> *Underworld*, pp. 184-85

<sup>333</sup> Ivi, p. 596 [p. 559]

<sup>334</sup> Si confronti con Win Everett, l'agente della CIA che in *Libra* progetta l'attentato a Kennedy.

segno contrario a quella di Hoover (o dei *reality show*), in grado di demistificare le finzioni (non dichiarate) che si vorrebbero vere.

Esiste un altro personaggio che costruisce storie partendo da pochi dati su un foglio di carta: Russ Hodges, che da giovane commentava in differita le partite di Major League partendo da brevi note scritte. Era perciò obbligato a *inventare*:

Ti passano un pezzo di carta coperto di lettere e numeri e tu devi tirarci fuori una partita di baseball. Crei il clima, dà un corpo ai giocatori, li fai sudare, brontolare, gli fai tirar su le braghe a strattoni, ed è straordinario, quanto [*earthly disturbance*], quanta estate e quanta polvere la mente è in grado di organizzare partendo da [*order up from*] una singola lettera latina piatta su un foglio.<sup>335</sup>

Il dato nudo non è coinvolgente: esso va manipolato, ma la manipolazione può essere mistificatoria (la disinformazione di Hoover) oppure, al contrario, può registrare meglio le verità del mondo. Da questo punto di vista Hodges è il rappresentante di un realismo che riprendendo Paul Ricœur potremmo definire “debole”,<sup>336</sup> tanto diffuso nella narrativa italiana contemporanea: si accontenta di arricchire la scena, di abbellirla con immagini di repertorio, il campo assoluto, il giocatore che si tira su le braghe e impreca. I meccanismi della narrativa assumono la funzione di riempitivi, il loro scopo è di rendere gradevole quello che altrimenti è «una singola lettera latina piatta su un foglio». Per riuscire a rappresentare il mondo bisogna invece prendere coscienza dello scollamento tra la realtà e la sua rappresentazione:

La narrativa d'invenzione non obbedisce alla realtà nemmeno nei lavori più sfilacciati e semidocumentari. Si è concordato di chiamare “dialogo realistico” certi insiemi di scambi verbali che in effetti hanno poca o nessuna attinenza con il modo in cui la gente parla. C'è un senso profondo di convenzione che ci consente di accettare lavori altamente stilizzati come vita vissuta [*as true to life*]. La narrativa d'invenzione rappresenta accuratamente un migliaio di cose ma tra queste c'è di rado l'esperienza vissuta in modo distaccato.<sup>337</sup>

---

<sup>335</sup> *Underworld*, p. 21 [25]

<sup>336</sup> P. Ricœur, *Tempo e racconto*, vol. II (1984), Jaca Book, Milano 1987, pp. 30ss: «da *mimesis* alla sua funzione più debole, quella di essere replica del reale».

<sup>337</sup> Don DeLillo, *The Power of History*, «New York Times Magazine», 7 settembre 1997

«La capacità di suggerire messaggi multipli e contraddittorî»,<sup>338</sup> allora, non è caratteristica di un narratore in preda a un delirio di onnipotenza: è insita nell'atto stesso della comunicazione. In una certa misura è un rischio inevitabile, sebbene sia possibile ridurre l'oscillazione nel senso e uscire dal duplice scacco datoci da silenzio e paranoia.

### **Romanzo come convenzione**

Se il problema posto da *Underworld* è come si possa parlare della realtà in un romanzo quando il medium è di necessità limitato, incerto, insufficiente, sommerso da una coltre di rumore bianco e errori di quantizzazione che ne cancellano le sfumature di senso, la risposta è: con la precisione del linguaggio e con la forza del narratore. Quando impariamo nuovi nomi, *espandiamo* la nostra coscienza del reale (è la «fisica del linguaggio»), poiché va riconosciuta loro una matrice, labile ma tuttavia esistente, di referenzialità. Il che non implica, ovvio, un semplice taglia-e-incolla, dal mondo alla pagina di un romanzo *ready-made*, né la sottomissione al criterio della verisimiglianza che imperversano oggi in molti romanzi. Al contrario in *Underworld* vediamo all'opera il «potere del linguaggio, suo grande privilegio, di rinnovare il mondo semplicemente abbracciandolo».<sup>339</sup> Qui più che mai il linguaggio si volta verso l'esterno, ma lo può fare *perché l'esterno esiste, e il linguaggio sa vederlo*, anche quando problematizza (e a tratti persino nega) questa convinzione. E il narratore, grazie all'autorità che ha nei confronti del testo, può ricondurre le infinite possibilità combinatorie dell'asse sintagmatico a un discorso coerente, sensato, certo *parziale, ma non sbagliato*.

È in una poetica di «sfida al labirinto» che DeLillo cerca la sua via d'uscita. Bisogna superare ogni velleità mimetica e rinunciare ai tentativi di rappresentazione totale, che non danno scampo a chi li percorre con onestà intellettuale, senza ritornare nel «falso sapere» del realismo ingenuo. Lo aveva dimostrato Nicholas Branch in *Libra*, sul versante della creazione, in modo simmetrico a Matt e alla sua strategia di lettura: sopraffatto dalla mole di dati a sua disposizione, Branch capisce che raccontare un avvenimento – vero o fittizio che sia – consiste nel portare ordine nella massa dei dati, scegliere,

---

<sup>338</sup> P. Nel, *Avant-Garde and American Postmodernity*, University Press of Mississippi, Jackson, MS 2002, p. 101

<sup>339</sup> J. Dewey, *Beyond Grief and Nothing*, cit., p. 40

eliminare, collegare, dare forma, ossia imporre un disegno, un senso. Proprio la volontà di non volere “ritagliare” i dati lo spinge a rinunciare a scrivere.<sup>340</sup>

Per riuscire nello scopo, per non finire come Branch, è necessario comprendere i vantaggi e gli svantaggi di un atto, quello della scrittura, che può non restituire una visione dell'intero ma in cambio dona «persuasione e forma»<sup>341</sup> a quanto arriva sulla pagina. *Non* denegare la finzionalità, ma *rivendicarla*, consapevoli che il linguaggio ha il potere di legare insieme le vite degli individui in un'universalità condivisa, ricomporre i «diecimila rivoli di disinformazione» in un «singolo percorso narrativo».<sup>342</sup> Per questo DeLillo è il prosecutore di una linea convenzionalista del realismo, che accetta la natura convenzionale del *medium*, non ci fa sopra troppi drammi e anzi la sfrutta a proprio vantaggio per organizzare una finzione che tratti della realtà senza però mai negare il suo *status* d'invenzione fittizia, sfruttando il paradosso secondo cui leggere è «un gioco che non significa niente – e nondimeno significa tutto».<sup>343</sup>

Vedremo in seguito altri due casi che illustreranno aspetti specifici di questo particolare realismo, Houellebecq e Littell; un caso di confine era Vila-Matas, perché il gioco con i codici di rappresentazione di veridicità e convenzionalismo era spinto all'estremo, facendone un perfetto punto d'incontro tra i due approcci, che però (paradossalmente, me ne rendo conto) è al di fuori di entrambi. Nessuno dei due autori che seguiremo nei prossimi capitoli preme quanto DeLillo sul pedale della messa a nudo del procedimento, ma questo risponde a una precisa istanza del testo. La strategia di *Underworld* infatti non punta, come invece accade per l'*autofiction*, a mettere in crisi la nostra fiducia verso le rappresentazioni per spingerci verso un continuo, insanabile sospetto; cerca invece di farci migliorare le nostre strategie di lettura. Il lettore deve a sua volta giocare al “gioco delle parole” che significano tutto e nulla: il narratore scivola su tutto con eguale interesse (o disinteresse), dalla superficie liscia di un vetro all'installazione artistica, dai racconti di un pilota di bombardiere alla consistenza dell'asfalto; trattiene sulla pagina quanto più a

---

<sup>340</sup> F. Happe, *Don DeLillo. La fiction contre les systèmes*, Belin, Paris 2000, p. 98

<sup>341</sup> Cfr. D. DeLillo, *The Power of History*, cit.

<sup>342</sup> *Underworld*, p. 84. Su questo cfr. P. Gleason, *Don DeLillo, T.S. Eliot, and the Redemption of America's Atomic Waste*, in Dewey et al., *Underwords*, cit., pp. 130-143, speci. p. 141.

<sup>343</sup> I. Malin, J. Dewey, “*What Beauty, What Power*”: *Speculations on the Third Edgar*, in Dewey et al., *Underwords*, pp. 19-27, citazione a p. 27

lungo gli riesce «la molteplicità delle storie possibili»,<sup>344</sup> offrendola al lettore che dovrà quindi a sua volta isolare una storia di cui disegnare la mappa, rifare in piccolo il lavoro già fatto, su scala più ampia, dall'autore. L'autore, il lettore, tutti uniti in un «tu» americano, per un romanzo che sussume l'intera nazione, la messe di appetiti, intuizioni, sogni e quotidianità che compone l'«americano»: «c'è qualcosa nel romanzo in sé, la sua dimensione e la portata psicologica [...] che suggerisce un'accoppiata di appetiti spaiati – lo scrittore solitario e la figura pubblica al centro brulicante degli eventi».<sup>345</sup> Il narratore, il romanzo, ci abitua a infrangere le nostre abitudini percettive, e linguistiche. È un addestramento alla consapevolezza e all'umiltà, un esercizio che sarebbe piaciuto ai gesuiti. I *cluster* del romanzo sono lì, così come i puntini di Matt o i referti di Branch: bisogna provare a metterli in relazione, sapendo che di sicuro sbaglieremo qualcosa, addirittura sapendo che anche la risposta che non sia sbagliata, nondimeno sarà incompleta.

È chiaro allora che DeLillo con *Underworld* tenta un compromesso tra due sistemi di pensiero: da un lato quello poststrutturalista che non vede alcun ordine, alcuna gerarchia tra discorsi tutti ugualmente distanti dalle cose; dall'altro il sistema romantico che vedeva l'arte come strategia di accesso privilegiato al mondo rispetto al pensiero razionale.

In questo romanzo la consapevolezza della natura *convenzionale* dell'arte impedisce l'identificazione della rappresentazione con la riproduzione ma la *fiducia* nelle capacità espressive, nell'esistenza di un insieme di esperienze condivise permette a DeLillo di superare quello stallo e di forgiare una rappresentazione realistica di un'intera società, un realismo su vasta scala, retto dalla rigida autodisciplina del narratore.

### *Il romanzo di tutti*

A questo proposito ci sono due aspetti interessanti nella prima sequenza del prologo, che tornano invariati anche nella parte finale dell'epilogo, intitolato “Das Kapital”: l'assenza di dialoghi, peculiare in DeLillo che ha sempre trovato in essi uno dei suoi punti di forza, e il discorso indirizzato a qualcuno («you») di cui non sappiamo nulla. Dopo uno stacco tipografico il nuovo paragrafo è chiaramente un presente storico, come dimostra l'utilizzo della terza persona e la presenza di molti dialoghi. Ma per alcune pagine il lettore che si avventuri in

---

<sup>344</sup> I. Calvino, *Cominciare e finire*, cit., p. 735

<sup>345</sup> Don DeLillo, *The Power of History*, cit.

*Underworld* non sa a chi si sta rivolgendo l'autore. Per cercare di capire chi è questo «you» misterioso leggiamo le due frasi in l'autore lo nomina, e leggiamole in inglese:

He speaks in your voice, American, and there's a shine in his eyes  
that's halfway hopeful.

And you can glance out the window for a moment, distracted by  
the sound of small kids playing [...], some kind of kickball,  
maybe, and they speak in your voice, or piggyback races on the  
weedy lawn, and it's your voice you hear, essentially [...]<sup>346</sup>

Cominciamo dalla prima riga. La traduzione di Delfina Vezzoli recita «parla la tua lingua, l'americano, e c'è una luce nel suo sguardo che è una mezza speranza» e non mi sembra una soluzione ricevibile. «Parla la tua lingua» non rende il senso di «*speak in your voice*» perché “*voice*” è un termine più denso di “*language*”, che sarebbe quello più comune se stessimo parlando di linguaggio verbale umano, come l'inglese o l'italiano. “*Voice*” ha una valenza più personale, come dimostra il fatto che chi “*speaks in my voice*” di solito utilizza le mie inflessioni e il mio stile. È un'espressione utilizzata anche dai copywriter, categoria di cui del resto DeLillo ha fatto parte, e *ghost writer*, i quali devono adattare le loro parole a quelle del committente, e “prenderne in prestito” la voce: non il linguaggio, nemmeno semplicemente il loro idioletto, ma addirittura le loro personali inflessioni, i modi di dire, insomma il loro *stile*. Dunque dovremmo dire: «parla con la tua voce», il che rende possibile considerare quell'«*American*» come un vocativo e non come un aggettivo sostantivato.<sup>347</sup> Del resto, sarebbe tautologico specificare che *un ragazzino americano* parla l'americano; al contrario è significativo che l'autore ci faccia presente che *quel ragazzino* parla con la *nostra* voce, parla *come parliamo noi*. Cotter Martin, il ragazzo che recupera la palla, viene evocato poco oltre quando il narratore ci mostra Russ Hodges, il commentatore radiofonico della partita:

Quando commentava partite fantasma, gli piaceva spostare  
l'azione sugli spalti, inventando un ragazzino che cerca di  
acchiappare una foul ball, un pel-di-carota con un ciuffo ribelle  
(che spudorato che sono) che recupera la palla e la solleva per  
aria, una sfera di un etto e mezzo di sughero [...]<sup>348</sup>

---

<sup>346</sup> *Underworld*, p. 5 [p. 11] e p. 879-80 [p. 827]

<sup>347</sup> Opinione, questa, suffragata dalla posizione parentetica, tra virgole, come accade spesso nelle produzioni scritte di lingue nelle quali il vocativo è uguale al nominativo e in cui la distinzione tra le due forme nella comunicazione orale è affidata all'intonazione della frase.

<sup>348</sup> *Underworld*, p. 21

A parte il colore dei capelli (e della pelle) è come se Hodges stesse parlando di Cotter. O meglio: *non* di Cotter ma di qualcuno *come* Cotter, allo stesso modo in cui egli è singolo individuo e parte dell'«urlo dei ragazzini tutti diversi»<sup>349</sup> che scavalcano i cancelli — tutti simili *e* differenti al contempo. Cotter ha una sua individualità, ma è anche qualcosa di più generale, almeno nei suoi tratti essenziali («*essentially*»), come leggiamo nel finale del brano sopra citato), il ragazzino che afferra la palla dell'home-run e se la porta a casa, il sogno di ogni tifoso di baseball.

Il libro, quindi, non è chiuso su se stesso come sembrava: monologismo, qui, con buona pace dei lettori disattenti di Bachtin, non vuol dire autoritarismo. Significa, al contrario, accettare che è *una* voce, la quale non vuole soltanto esprimere se stessa ma anzi incaricarsi di parlare di e per tutto un mondo (un mondo «*American*») e di essere *anche la nostra voce*. E lo fa conservando la sua autonomia, continuando a obbedire ai «misteriosi mandati dell'io» che ogni grande romanzo deve eseguire.<sup>350</sup> Le figure retoriche di tipo sintattico (enallage e anfibologia) registrate nel prologo e nell'epilogo (ma non solo lì: cfr *supra*), causa immanente dei problemi di traduzione cui ho accennato poc'anzi, testimoniano la sostanziale *ambivalenza* del testo (discorso generale *e* discorso individuale) un'ambivalenza portata sulla superficie, messa finalmente a nudo. Il «tipo» ritorna, con *Underworld*, a dominare la narrazione: non solo e non tanto nella sua incarnazione ottocentesca, il personaggio, ma nel linguaggio stesso con cui questi personaggi ci vengono presentati, nell'ambientazione fatta di sobborghi e luoghi pubblici, nella costruzione di un romanzo che riproduce la pianta di una città americana, in cui non esiste una convergenza verso il centro città ma al contrario tutto si sfilaccia in tanti *mall* a margine di autostrade in periferia, nei club e nei ristoranti che emergono da parcheggi semideserti.

E questo «*you*» non ha ancora esaurito le sue potenzialità. Dopo avere assistito al rocambolesco ingresso di Cotter nello stadio seguiamo il ragazzo lungo le rampe che conducono ai posti a sedere finché d'improvviso, dice il narratore, «lo perdi tra la folla».<sup>351</sup> Ora, noi lo abbiamo seguito perché lo seguiva l'autore: noi non possiamo perderlo, perché era l'autore a vederlo. Dunque, chi è il tu a cui si rivolge l'autore? Nel finale il «tu» entra in scena con

<sup>349</sup> «*the shout of the motley boys*», *Underworld* p. 7 [p. 13]

<sup>350</sup> D. DeLillo, *The Power of History*, cit.

<sup>351</sup> «*you lose him in the crowd*», *Underworld*, p. 8 [p. 14], laddove Vezzoli traduce «si perde tra la folla». Ma si tratta di un'altra anfibologia.

le seguenti parole: «E puoi guardare fuori dalla finestra per un attimo, distratto dal rumore dei bambini [...]».<sup>352</sup> Nessuno spazio tra il paragrafo precedente, che parla di Edgar, e quello citato; solo cinque parole, «*fasten, fit closely, bind together*», «allaccia, fai aderire bene, unisci», alle quali manca tutto, oggetti, soggetti, persino tempi e modi verbali (sono infiniti, presenti indicativi...?), come se quest'ulteriore anfibologia fosse un monito proveniente da un altro mondo. Si riferisce al cyberspazio appena evocato, dove alla fine Edgar Hoover e suor Alma Edgar si incontrano, oppure all'opera dello scrittore che per comporre un libro (*Underworld* ne è l'esempio principe) non può rinunciare al montaggio? La tecnica è la stessa sia in un caso che nell'altro: eventi, persone e fatti distanti sono legati insieme (*bound together*) in un'unica massa. La quale può essere quella del cyberspazio, incontrollata, disordinata, ingestibile, che alla fine «è solo una sequenza di impulsi su uno schermo un po' tetro»,<sup>353</sup> o quella ordinata e orientata dall'impulso autoriale che è un romanzo. Dunque può essere lui stesso, l'autore, alla scrivania davanti al computer, che si fa distrarre dai ragazzini, e non noi lettori. Può essere proprio lui, in un romanzo dominato dal narratore-autorità, il luogo dove «tutto alla fine si collega».<sup>354</sup> La domanda non ha risposta e insistere a cercarla, oltre un certo livello, è pura accademia. Il punto centrale è che, come per quest'anfibologia – questi tre verbi sospesi senza oggetto né soggetto e aperti a letture multiple – dobbiamo stabilire *due* letture (una riferita al cyberspazio, l'altro allo scrittore), lo stesso dobbiamo fare per stabilire chi è «*you*», che in apertura sembrava rivolgersi a noi, mentre in chiusura sembra (*sembra*) ripiegarsi sullo scrittore stesso. Dato che la ripetizione testuale (*speak in your voice*) ci pone i due frammenti come parti di un tutto, *destinatari del discorso, devono essere tutti, noi e lo scrittore*, così come parliamo tutti «essenzialmente» con la stessa voce, noi, l'autore e i personaggi. Siamo tutti uniti nella stessa viscosa massa storica, soggetti alla stessa violenza, alle stesse spinte e contropinte dell'epoca. La differenza sta nell'atto narrativo compiuto da chi racconta una storia. Un atto alla cui base sta la progettazione: «fino al

---

<sup>352</sup> Ivi, p. 879 [p. 827]

<sup>353</sup> Internet, in *Underworld*, non è un'effettiva realtà alternativa, indipendente, più libera della nostra, come sembrano pensare alcuni commentatori. È semmai lo spazio della potenzialità, magari infinito, in grado di contenere tutto, ma del tutto slegato dal mondo. Un'ulteriore prova dell'idea di azione come costruzione che è alla base del testo, questa opposizione tra un flusso continuo d'informazioni che non può essere semplicemente «legato assieme», ma deve essere «allacciato» e «fatto combaciare» in maniera opportuna. Per una visione poco ottimistica della rete in *Underworld*, cfr. P. Gleason, *Don DeLillo, T.S. Eliot and the Redemption of America's Atomic Waste Land*, cit., p. 141ss

<sup>354</sup> Ivi, p. 880

momento precedente a quello in cui cominciamo a scrivere, abbiamo a disposizione il mondo [...] 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», dice Calvino nelle *Lezioni americane*.<sup>355</sup> DeLillo sembra prendere spunto da qui nella composizione del suo romanzo, poiché da un lato seleziona e isola il materiale in strutture rigide, chiuse (le singole parti, i singoli capitoli che sembrano collassare su sé stessi) e dall'altro offre una scrittura in cui l'incertezza percettiva è dominante. Senza cercare le semplificazioni nella rappresentazione riscontrabili in altri autori (come Houellebecq e Littell tra quelli trattati in questo lavoro, o ancor più in autori *middlebrow* come Jonathan Coe o Nick Hornby), DeLillo crea un mondo *autonomo* dal nostro (abolizione del principio causale che domina la nostra percezione quotidiana e le scritture che a esse si rifanno, storiografiche e d'informazione) e tuttavia in grado di parlarci di quest'ultimo con un'intensità alimentata da alcuni punti di forza della letteratura, meccanismi a cui il romanzo ha un accesso privilegiato, che gli consentono di mettere in luce la realtà su diversi livelli, di farci osservare frammenti di mondo altrimenti destinati all'oblio.

#### *Due prerogative del romanzo*

Marvin Lundy non riesce a ricomporre la manciata di ore tra il fuoricampo e l'acquisto della palla da parte di Charles Wainwright, ma DeLillo sì. Se da un lato il particolare narratore di questa sequenza, extra-territoriale, *esterno* alla narrazione (i capitoli in questione sono isolati anche graficamente, tramite l'interposizione tra essi ed il resto del romanzo di una pagina interamente nera), può svelarci ciò che nessuno dei personaggi sa, e dunque ci indica che una storia, una realtà esterna, esiste indipendentemente dal nostro averne cognizione, dall'altro essa ci fa pensare il romanzo come irrimediabilmente alternativo alla storiografia. Se ancora in *Libra* il dato storico era centrale nel racconto, sebbene poi venisse sovvertito dalla struttura a *framing* multiplo con narratori di secondo e terzo grado, che ne minava la credibilità, e dall'instabilità dei confini di termini quali “complotto”, “paranoia”, “narrazione” – tutti parzialmente sovrapponibili –, in *Underworld* i dati storici (altrettanto simbolici dell'omicidio di Kennedy: “the shot heard around the world”, la crisi dei missili cubana, il Vietnam, ecc.) sono relegati in una

---

<sup>355</sup> I. Calvino, *Cominciare e finire*, cit., p. 734

posizione assolutamente secondaria rispetto alla quotidianità senza domani che occupa il centro del testo.

La «sincronicità» del tempo del discorso in *Underworld* osservata con grande acume da Stefano Calabrese (cfr. *supra*), non è allora espressione di una «patologia dell'iperconnesso che tende al cronicidio»<sup>356</sup> (le strategie narrative come mimesi di quelle comunicative), ma al contrario una scelta volutamente estrema che mira a distinguere nettamente il discorso narrativo da quello storico, *sottraendo* il romanzo alla competizione diretta con la storiografia. Se entrambi fanno uso di materiali e strategie testuali a volte simili (questo il senso delle note di Roland Barthes)<sup>357</sup> ma in contesti affatto differenti: la storiografia costruisce un discorso che non può esimersi dall'essere *cronologico, causale e verificabile*, laddove la narrativa d'invenzione, sebbene possa appropriarsi di linearità temporale, ordinamento causale o «evidenze», non trova in questi elementi condizioni necessarie o sufficienti alla propria esistenza. Un secondo esempio distinguerà le prerogative romanzesche da quelle di altri *media* concorrenti: nella seconda parte abbiamo preso in esame, marginalmente, il Texas Highway Killer. Se all'inizio (cap. 1) egli era solo un filmato trasmesso in continuazione da tutti i network televisivi, nel decimo capitolo entriamo nella sua testa. Il percorso è lineare, da questo punto di vista: prima il killer è solo un'immagine, poi nel capitolo 6 diviene anche una voce, poiché telefona in diretta a una trasmissione, infine assume un corpo e un'individualità, e una vita interiore mostrataci dal narratore, nell'ultimo capitolo della parte. Con questa sequenza il narratore ottiene due risultati: «buca» il simulacro mediatico e ne indica l'originale, che dunque esiste ed è conoscibile (*ça va sans dire*, non attraverso il riutilizzo compulsivo dell'informazione da parte della società dell'immagine).

E l'artista può non solo colmare i vuoti, in un ruolo ancillare alla realtà, ma anche preconizzare quest'ultima: così Russ Hodges, l'abbiamo visto, anticipa Cotter Martin, così Lenny Bruce durante uno dei suoi *show* può raccontare la storia di «una vergine analfabeta dagli occhi tristi», che da barzelletta (una ragazzina che fa anelli di fumo con la vagina) diviene un'immagine seria e autentica («diciamo la verità», dice Lenny):<sup>358</sup>

Prendete la metropolitana per il South Bronx e la vedrete, vive lì  
con la madre, una tossicomane persa. [...] La ragazza si nasconde

<sup>356</sup> Calabrese, *www.letteratura.global*, cit., p. 111

<sup>357</sup> R. Barthes, *Le discours de l'histoire* (1967), in Id., *Œuvres complètes*, vol. 2, cit., pp. 417-428

<sup>358</sup> *Underworld*, pp. 668-675 *passim*

nei terreni abbandonati, in fondo al labirinto di vicoli perché sua madre è scomparsa di nuovo e lei è convinta che il padrone di casa la farà arrestare.<sup>359</sup>

Una storia che anticipa la vita di Esmeralda Lopez, incontrata nella parte 2, fine anni Ottanta-primi anni Novanta, dunque quasi trent'anni dopo lo *show* di Bruce, la quale ritornerà nell'epilogo, quando la ragazzina verrà uccisa in circostanze non chiarite. Allo stesso modo tutti i frammenti, le rovine, di un mondo che la storiografia non può registrare con la stessa icastica esattezza di un romanzo sono ospitati dal testo: mode, parole, oggetti, paure sono la malta che regge la costruzione di DeLillo, vere e proprie *sacche di realtà* funzionalmente simili a quelle di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* messe al centro dell'impalcatura fittizia del progetto romanzesco.

### **Le cose, le parole, la vita**

#### *Quell'oscuro oggetto del desiderio*

Sono gli oggetti a creare la rete di connessione su cui si regge il romanzo. Ed è su di loro che i personaggi investono ingenti capitali simbolici: desideri, sogni, fantasie. L'abbiamo già visto con Nick, che nella palla da baseball trova un rimedio alle sue perdite. Ma la stessa ipnotica fascinazione è generata dalla bomba atomica per gli scienziati dell'installazione nel deserto dove lavora Matt, dalle automobili per Brian Gassic... il rovescio della medaglia, il lato oscuro della forza di attrazione degli oggetti lo vediamo già nel prologo: Cotter Martin e Bill Waterson sembravano essere diventati grandi amici nel corso della partita, finché tra loro non cade la palla ed è l'istinto di possesso a prevalere su tutto il resto: Cotter aggredisce Bill e gli strappa di mano la palla; Bill, così affabile e gentile solo pochi minuti prima, rotto ormai l'incanto della partita, guarda Cotter «con aria da tagliagole»<sup>360</sup> e lo insegue; Cotter, una volta arrivato ad Harlem e quindi al sicuro nella sua comunità, sbeffeggia Bill.

Se la critica al sistema capitalistico e consumistico, già presente *in nuce* in diverse opere precedenti (su tutti, *Rumore bianco*), viene tematizzata in *Cosmopolis*,<sup>361</sup> essa è già strutturale in *Underworld*, dove il prodotto e il suo ciclo di produzione (compresa la parte finale del ciclo, quello dello smaltimento) diviene il principio strutturante, ordinando e dirigendo la vita dei personaggi.

---

<sup>359</sup> Ivi, p. 675

<sup>360</sup> Ivi, p. 42

<sup>361</sup> Cfr. J. Varsava, *The Saturated Self*, «Contemporary Literature» vol. 46, n. 1 (Spring 2005), pp. 78-107, spec. pp. 80 ss.

Brian Gassic porta Nick a visitare un negozio che vende solo preservativi e immagina che la città si svilupperà intorno al negozio, «come una città medievale intorno al castello»: al di là della vena satirica tipica di DeLillo, questa profezia mette in luce la caratteristica primaria dell'*American way of life*, che *già da tempo* si sviluppa intorno a negozi, oggetti, marche e volontà d'acquisto. Entriamo nel negozio:

[...] scaffali stracolmi di centinaia tipi diversi di protezione, per lui e per lei, spermicidi, unguenti per il corpo, guanti di latex, lubrificanti al silicone, con libri, manuali, videocassette, vetrinette da esposizione speciali, con gli ultimi arrivi del tipo cazzo grosso-cazzo piccolo, e t-shirt ovviamente, e cappellini da baseball con loghi di preservativo.

C'erano preservativi sciolti, dentro ciotole di vetro, dentro vasi per caramelle — prendetene una manciata. Una donna guardava un campione in esposizione di un goldone in poliuretano con anelli flessibili a entrambe le estremità. [...] C'erano preservativi per le dita e preservativi per il corpo intero, preservativi orali mentolati. C'erano porta-preservativi, tascabili, e un preservativo da indossare come cappello.<sup>362</sup>

Siamo di fronte a una rappresentazione nemmeno troppo originale dell'ampliamento nell'offerta di beni comune nei sistemi capitalisti e nelle strutture incaricate di offrire tali beni ai clienti. Un fenomeno che risale all'Ottocento, all'invenzione dei *passages* e del centro commerciale:<sup>363</sup> l'occhio viene sommerso da decine di stimoli allo scopo di annullare la coscienza e favorire l'acquisto impulsivo. Nulla sembra più essere acquistato per il suo valore d'uso, nemmeno un semplice preservativo. Brian, di fronte a una simile messe di scelta, ripiega sull'acquisto di un preservativo normale da regalare a suo figlio. Un prodotto semplice che sembra opporsi, nella sua assenza di fronzoli e nomi accattivanti, all'intero processo che sta alla base del negozio. «Gli ho comprato», dice, «il vecchio economico latex che fascia il membro e riduce la sensibilità e ha un cattivo odore». Anche qui il significato va al di là della funzione basilare di protezione che costituisce lo scopo di esistenza di un preservativo: «Perché voglio che paghi un prezzo per il suo buon senso».<sup>364</sup> Nell'America dell'*Have it your way* anche il modello-base ha implicazioni profonde che esulano dalla funzione primaria dell'oggetto, tutto, anche un preservativo scomodo e maleodorante, è potenzialmente uno *status symbol*.

---

<sup>362</sup> *Underworld*, pp. 114-115 [pp. 109-110]

<sup>363</sup> Cfr. W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, G. Simmel, E. F. Moretti

<sup>364</sup> *Underworld*, p. 119

*I Deming, ovvero: Come imparai ad amare il Jell-O e a non preoccuparmi dello Sputnik*

Che il mondo di *Underworld* sia un insieme di beni di consumo accatastati alla rinfusa lo dimostra l'immagine ricorrente del desiderio sessuale, l'attrice Jayne Mansfield. Riprodotta sui rotocalchi di suor Alma Edgar, sempre presente nei sogni erotici di padre Paulus, è l'oggetto per eccellenza: privo di personalità e coscienza; una pura immagine che ognuno può riempire con i propri sogni; un bene di consumo tra gli altri al punto che Eric Deming durante la sua masturbazione può sovrapporre altri beni di consumo. I seni della Mansfield ricordano all'adolescente «i paraurti bombati di una cadillac»<sup>365</sup> e infine «furono i fondotinta, le matite per il trucco e i lucidalabbra e le creme che divennero le morbide umide meccaniche del rilascio [*the soft moist mechanisms of release*]». <sup>366</sup> Gli oggetti si trasformano l'uno nell'altro, in un processo di spostamento continuo, che rimanda ad altri oggetti (o meglio: altri prodotti). E sono loro a scandire la vita, e i pensieri, del cittadino americano. Così Eric ama usare un preservativo durante le sue masturbazioni «perché *ha* un liscio luccichio metallico» che gli ricorda «la sua arma preferita», primo razzo a testata atomica statunitense soprannominato «Honest John»,<sup>367</sup> e sgranocchia i biscotti *Hidrox* «perché il nome *ha* un'assonanza con il carburante per i razzi». E non si tratta solo di Eric: l'intera famiglia Deming è ipnotizzata dagli oggetti. In giardino Rick lucida la sua nuova decappottabile, in cucina Erica prepara gustose cenerette a base di gelatina in polvere Jell-O, con la quale riesce a fare di tutto, dai dessert alla mousse di pollo.

Ma la felicità consumistica è intaccata dallo Sputnik che orbita sopra le teste dei Deming, un'oscura minaccia alla supremazia americana. E solo nelle marche si trova un rimedio: l'umore di Erica, nero per via dello Sputnik, si rischiarava preparando degli antipasti Jell-O per la riunione parrocchiale. La reazione di Erica compendia la reazione di tutta l'America alla Guerra Fredda: allargare l'offerta di beni, schiacciare il nemico con tutto il peso del proprio lucente *way of life*. Molto più facile colonizzare l'immaginario con auto potenti e vestiti sgargianti, con sorrisi perfetti e plastiche al seno, piuttosto che con casermoni costruttivisti e distese di fabbriche in periferia. Come dire: alla sfilata dei carri armati e dei missili atomici nella Piazza Rossa si risponde con Macy's. Del resto proprio il benessere materiale ha contribuito alla vittoria, psicologica e industriale, del capitalismo sul comunismo, troppo concentrato sull'industria

---

<sup>365</sup> Ivi, p. 551

<sup>366</sup> Ivi, p. 549 [ed. orig. p. 515]

<sup>367</sup> Ivi, p. 547

pesante per offrire tanti beni di consumo quanti ne offrivano gli USA. Ma se l'URSS è comunemente identificato nella vulgata americana con la produzione seriale che elimina le differenze che il sistema americano, al contrario, pone in risalto,<sup>368</sup> la standardizzazione è implicita in *ogni* sistema produttivo industriale, sia esso socialista o comunista, come suggerisce DeLillo: un Eric balzubiente, infatti, fa calare sull'allegria cena a base di Jell-O «un silenzio di piombo».<sup>369</sup> Il variegato sistema capitalistico ha alla sua base una fondamentale spinta livellante, perché possiamo desiderare ciò che preferiamo all'interno della vasta gamma di prodotti commerciali, ma *non possiamo non desiderare*.

### *Il Dylar™ e il catalogo Ikea™*

La vita dei Deming ha la forma dei prodotti acquistati (il frigorifero, l'automobile, l'aspirapolvere, la gelatina) o sognati (i missili, Jayne Mansfield); la realtà in cui si muovono finisce per essere composta *interamente* di prodotti — manufatti che possiamo controllare poiché sono stati creati da noi, che perciò compongono una realtà pienamente conoscibile, aperta al nostro sguardo come un catalogo Ikea pronto da sfogliare, il prezzo e le misure dei mobili — 80x18x40 — da confrontare con il nostro conto in banca e con lo spazio tra la porta e la finestra.

Possedendo gli oggetti i Deming si convincono di possedere la realtà stessa: ecco allora il senso d'inquietudine che prova Erica pensando a un *oggetto incontrollabile*, perché di fabbricazione straniera e perché ruota ad altezze indescrivibili sopra la sua testa. Oggetto incontrollabile, questo Sputnik, che si mostra solo attraverso il riflesso della luce solare nelle notti serene; un oggetto *invisibile*, come Eric che si masturba all'insaputa di tutti nella sua camera. Quello che non si può vedere, che non si può toccare, non può essere acquistato e *posseduto*: insomma, l'invisibile è fonte d'insicurezza;<sup>370</sup> è una minaccia alla solida realtà del frigorifero smaltato o delle cromature dell'auto nuova; di converso *il reale è soltanto ciò che è visibile*. Tutto il resto non esiste, è

---

<sup>368</sup> Si pensi soltanto ai numerosi film di epoca maccartista, primo tra tutti *L'invasione degli ultracorpi* ma anche *Il villaggio dei dannati*, dove l'infiltrazione comunista è allegorizzata in specie aliene prive di individualità.

<sup>369</sup> *Underworld*, p. 552

<sup>370</sup> Erica è disturbata anche dalle lunghe sedute solitarie del figlio in bagno o in camera. Eric, a sua volta, compie in privato atti che trova soddisfacenti e godibili solo a patto che rimangano segreti. La sua paura è che una volta morto tutta la sua vita venga proiettata «su uno schermo in Cinemascope», così che «i suoi parenti morti, gli amici, gli insegnanti e i ministri lo avrebbero visto con il dito in bocca, più o meno, e un preservativo infilato sopra, lo avrebbero visto ansimare ritmicamente per asciugarlo» (*Underworld*, p. 550)

necessariamente incredibile, persino il misticismo non riesce a staccarsi dal mondo e dai suoi detriti, «soccombe alla gravità e investe sulla spazzatura».<sup>371</sup> suor Edgar sostituisce la fede con il timore dei germi, la cui invisibilità è dovuta solo alle dimensioni, e l'«Honest John» di Eric possiede gli stessi attributi del Dio delle Scritture cristiane.<sup>372</sup> Lo stesso processo investe anche intere porzioni del concreto: la natura non viene *vista* e perciò non viene nemmeno percepita come reale. Essa si limita a contenere manufatti, e i personaggi la percepiscono solo in relazione ad essi: l'immenso oceano è lo sfondo per una nave fantasma, carica di scorie pericolose, di cui Nick e Brian discutono; gli alberi del sobborgo dove vivono i Deming sono parte integrante del progetto urbanistico; il deserto (il luogo che più di tutti respinge, esclude l'umano) esiste per contenere i B52 di Klara o depositi di armi atomiche o centri ricerca-e-sviluppo dell'esercito. Chi come Matt vi si avventura in cerca di una via di fuga dal mondo ipertecnologico del capitalismo avanzato, non riesce più a vederlo nella sua totale alterità, lo riconduce a forme artificiali: «c'erano montagne simili a navi, grandi navi di roccia con la prua sollevata verso l'alto. E c'erano colline simili a mucchi di detriti».<sup>373</sup> La catena di senso fisicità-visione-esistenza-realtà esclude quindi la natura da un lato (il concreto-invisibile) e dall'altro tutti i fenomeni immateriali che comunque condizionano le nostre vite (l'astratto), che scivolano intorno a noi impercettibili finché improvvisamente un qualche segno tangibile non li rende manifesti: così per Nick e la sua convinzione che la scomparsa del padre ne implichi la morte, ma persino la possibilità della guerra atomica tra USA e URSS diviene consistente, *reale*, solo quando i bambini indossano le piastrine di riconoscimento.<sup>374</sup> Di più, spesso i personaggi operano metonimicamente sulle persone, riducendole agli oggetti da loro posseduti, come la ragazza che identifica Nick con la sua automobile («Sei la Lexus», dice per identificarlo).<sup>375</sup>

---

<sup>371</sup> A. Saltzman, *Awful Symmetries in Don DeLillo's "Underworld"*, in H. Ruppertsburg et al., *Critical Essays on Don DeLillo*, cit., pp. 302-316, citazione a p. 305

<sup>372</sup> Ivi, pp. 307-308

<sup>373</sup> *Underworld*, p. 482

<sup>374</sup> Ivi, p. 766 [p. 718]: «Ora che avevano le piastrine con il loro nome inciso su una latta sottilissima, l'esercitazione ["accucciati e riparati"] non era più una cosa improbabile, ma un fatto che li riguardava da vicino [*the drill was not a remote exercise but was all about them*], e lo stesso valeva per la guerra atomica».

<sup>375</sup> Ivi, p. 81. Da notare che la Lexus è stata costruita in uno stabilimento interamente automatizzato, da cui è espunto l'umano.

Il catalogo dell'Ikea non ci direbbe molto se non riportasse anche i nomi dei prodotti, ed essi sono stati elaborati con la stessa cura impiegata nella progettazione e costruzione dell'oggetto cui riferiscono. Porticato, turni di guida, crisper, partite di bridge, componibili, tappeti tessuti a telaio, è lungo l'elenco delle «parole in cui credere e con le quali vivere»<sup>376</sup> fatto da Erica Deming. Tra parola e oggetto non c'è distanza, perché c'è una relazione simmetrica ed esclusiva — una parola-un oggetto e così via, fino a esperire totalmente l'esistente, perché il processo di accumulazione consumistica fa credere a Erica che l'ampliamento del suo parco-oggetti implichi un ampliamento della sua intelligenza del mondo. DeLillo inverte la riflessione sul linguaggio di *I nomi* (1982): se lì Axton finiva per prendere possesso di un linguaggio dalle molteplici implicazioni<sup>377</sup> e con scrivere la storia,<sup>378</sup> ora il linguaggio è linguaggio comune, sociale, che impedisce la distanza critica. Sembra che i personaggi di *Underworld* si siano intossicati con il Dylar, il farmaco che Babette assume in *Rumore bianco* per eliminare la paura della morte e che, come effetto collaterale, rende impossibile distinguere i nomi dalle cose. È su una base linguistica che Erica può considerarsi superiore a chi ha «il frigorifero ma senza il crisper, o [ha] il crisper nel frigorifero ma non [sa] a cosa [serve]». <sup>379</sup> I battisti o la gente povera di Old Farm Road rimangono indietro non solo perché non possiedono uno *status symbol* ma anche (e soprattutto) perché non sanno come chiamarlo e dunque non sanno nemmeno cosa farsene: non sono perciò in grado di *esprimere se stessi* attraverso di esso, ottenendo la disistima di Erica e un posto di ultima fila nel sogno americano.

*Piccolo spazio pubblicità: linguaggio industriale e linguaggio artigianale*

Il linguaggio e la realtà per Erica non conoscono né scarto né soluzione di continuità. Allo stesso modo, così come abbiamo già visto per *Troppi paradisi*,<sup>380</sup> il desiderio non assume più la forma triangolare descritta da René Girard<sup>381</sup> ma procede in linea retta dal soggetto all'oggetto, eliminando la figura

<sup>376</sup> *Underworld*, p. 553. Si noti che l'elenco è disposto graficamente su due colonne, come in un dizionario o in un catalogo.

<sup>377</sup> J. Dewey, *Beyond Grief and Nothing*, cit., pp. 72-79

<sup>378</sup> Cfr. P. Boxall, *Don DeLillo. The Possibility of Fiction*, Routledge, London-New York 2006, pp. 93-94

<sup>379</sup> *Underworld*, p. 549

<sup>380</sup> Cfr. *supra*, cap. 3, V, 2

<sup>381</sup> Cfr. R. Girard, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, cit.

del mediatore: non potrebbe essere altrimenti in un romanzo in cui i protagonisti si relazionano principalmente con gli oggetti, piuttosto che con altre persone. Eppure c'è qualcosa che determina la convergenza tra soggetto ed oggetto, perché, sebbene sia stata *interiorizzata*, tale spinta verso gli oggetti non è ancora del tutto naturale: è «l'industria della descrizione vivida» che abbiamo incontrato al negozio di preservativi a costruire dei nomi che, invece di adattarsi al prodotto, *rendano adatto il soggetto per quel prodotto*, «dermoseta, astrolubrificante e con pratico serbatoio». <sup>382</sup> È questo, infatti, lo scopo della pubblicità. Nel gioco di pesi e contrappesi, nell'attenta distribuzione della forza di carico che troviamo in *Underworld*, è significativo che il secondo capitolo della parte 5, quello che si apre con i Deming, si chiuda con Charles Wainwright nel suo ufficio di pubblicitario a New York. «Chiunque controlli i tuoi globi oculari controlla il mondo», dice Charles a un cliente: «una volta preso il consumatore per le palle degli occhi, abbiamo il controllo completo del processo di marketing». <sup>383</sup> È possibile ottenere questo risultato solo se Charles riesce a far *vedere* alla gente quello che egli vuole che vedano. E per farlo, bisogna ricorrere ai nomi: *crisper*, *breezeways* e quant'altro. Solo così potremo distinguere i vari tipi di preservativo: *astroglide*, *reservoir-tipped*, eccetera. Anche padre Paulus insiste sulla nominazione, spingendo Nick a scomporre una scarpa nei suoi componenti elementari: essi sono identificabili solo se ne conosciamo il nome, proprio come per i preservativi, eppure tra i due approcci c'è una differenza fondamentale. Per comprenderla bisogna considerare la particolare prospettiva da cui DeLillo critica il linguaggio. Non c'è, da parte dell'autore, la pretesa di ritornare a un supposto linguaggio “naturale”, “originario” o pre-babelico: il segno è necessariamente arbitrario, lo scollamento tra parole e cose è un dato di fatto. Come dice Elster, un personaggio di *Punto Omega* (2010): «le parole non sono necessarie all'esperienza in prima persona della vita vera», <sup>384</sup> ma se vogliamo relazionare su tale esperienza, allora dobbiamo per forza ricorrere alle parole: il confronto con il linguaggio è il confronto con il reale. <sup>385</sup>

Se il linguaggio pubblicitario dirige il soggetto verso il prodotto, il linguaggio della conoscenza muove all'incontrario: *dall'oggetto al* soggetto che

---

<sup>382</sup> *Underworld*, p. 119 [ed. orig. p. 111]

<sup>383</sup> *ivi*, p. 565 e p. 567

<sup>384</sup> D. DeLillo, *Punto Omega*, p. 37

<sup>385</sup> I. Nadel, *The Baltimore Catechism*, in Dewey et al., *Underworlds*, pp.176-198, citazione a p. 194

percepisce l'oggetto *attraverso* il nome: è «il lavoro della mente, che identifica, analizza e rappresenta»,<sup>386</sup> come dice il professor Bronzini ai suoi studenti, è la riscoperta della referenzialità del linguaggio che ci permette di scomporre il mondo. A questo scopo bisogna trovare le parole giuste: parole calibrate, fatte su misura. Il lavoro della conoscenza, sia scientifica che artistica, si configura dunque come attività *artigianale* in opposizione all'attività dei pubblicitari, che mirano a produrre in serie evitando cambiamenti o slittamenti semantici, di natura schiettamente *industriale*.

L'insistenza di padre Paulus sugli etimi significa la rinnovata attenzione verso l'evoluzione delle parole, che procede al di là della volontà dei singoli, sottomessa solo al “potere della Storia”. Il linguaggio industriale ideato a Madison Avenue, invece, elimina la dimensione temporale, storica del linguaggio naturale per concentrare *tutta* la nostra attenzione sugli oggetti in vendita. La parola «disegnata» dai pubblicitari in *Underworld* o dai *think-tank* conservatori in *Punto omega*, è un passo in avanti nella logica del grande magazzino. Merci alla rinfusa e percorsi tortuosi, luci sfavillanti e il giusto livello di caos, nomi come slogan: tutto serve a farci perdere il controllo, a spingerci ad acquistare compulsivamente, senza che ci venga data possibilità di riflettere e ragionare. E una parola non può raggiungere questo scopo senza essere piatta, senza storia. Un'analogia tra le unità e l'insieme, tra parole e romanzo. In entrambe vediamo un tempo bloccato, statico. Ecco il perché dei carotaggi poco estesi, delle arcate temporali brevi di cui consta ogni macrosequenza del romanzo (due o tre anni al massimo per ogni parte). L'angolo di visione che il tempo del discorso ci offre è molto più piccolo di quello che costituisce il tempo della storia perché è così che viviamo: navighiamo a vista, ci concentriamo su piccole battaglie e dimentichiamo l'andamento della guerra; le parole hanno un potere sedativo, ci fanno dimenticare che le lancette continuano imperterrite il loro giro finché non ci ritroviamo in un poligono kazako a renderci conto che il nostro tempo è finito.

Ciò non di meno nella parte 5 è possibile osservare come, nonostante tutto sembri ripetersi con pigra indolenza soporifera, il mondo continui ad andare avanti. Parte da lontano, come un battito di ali a Pechino, ma la tempesta finisce per invadere tutta la scena, in una progressione lenta ma costante: negli anni felici dei Deming (capitolo 2) è la sottile inquietudine delle avvertenze di un qualche prodotto, apparse dal nulla, che inframmezzano le

---

<sup>386</sup> *Underworld*, p. 782

loro attività di *happy family* anni Cinquanta,<sup>387</sup> mentre il conflitto esplode nel profondo Sud, lontano dai sobborghi e da Madison Avenue, sotto forma di lotta per i diritti civili (tutta gente che non sa cos'è un *crisper*, e nemmeno gliene frega niente); in seguito (cap. 4) arriva sotto forma di contestatori al Ballo in bianco e nero, con i suoi ordinati codici di vestiario (donne in bianco, uomini in smoking) così *alla moda*, cui partecipano J. Edgar Hoover e Clyde, mentre la paura avvolge le infermiere che corrono tutti i giorni dall'ospedale fino a casa per evitare i malintenzionati; infine le contraddizioni esplodono e la Storia invade la scena, arriva nei sobborghi di Madison e tra i figli della classe media (cap. 6), con il Vietnam osservato dal punto di vista dei manifestanti in patria e dei militari sul campo. All'inizio del romanzo è Nick che notava: «sono i desideri su vasta scala che fanno la storia». Insomma un circolo vizioso: una Storia prodotta proprio dai meccanismi (il capitalismo avanzato, la pubblicità, il consumismo) che mirano a eliminarla dalla società per meglio prosperare. Come per Nick, che pensa di essersi costruito una vita al riparo dai conflitti e dai cambiamenti per poi ritrovarsi tra le mani i cocci di tutta una vita e provare nostalgia per il suo vecchio io, per i tempi in cui era «un pericolo per gli altri e un mistero per sé stesso» — così l'illusione di una società intera che pensa di poter vivere fuori dalla storia crolla sotto i suoi scarti (i rifiuti, l'imperialismo, lo sfruttamento di persone e risorse).

## Le rovine della Storia

### *Architettura del romanzo*

Forse sono le Watts Towers che meglio di tutto il resto ci dicono cos'è *Underworld*. Inutili, assurdamente piantate nella monotona periferia di Los Angeles, risvegliano i ricordi dei visitatori, sussumono tutto un mondo, esteriore (la natura di scarto del materiale) e interiore. Nick, infatti, osservando le torri, vi avverte la presenza di suo padre. E descrive l'opera così:

Nonostante la natura di scarto dei materiali, l'apparente improvvisazione, e nonostante il predominio dell'intuizione pura, l'uomo era sicuramente un grande costruttore. Il posto aveva una sua unità strutturale, dava l'impressione di temi ripetuti, di un abile lavoro d'ingegneria.<sup>388</sup>

---

<sup>387</sup> Una voce che sembra venire dall'altrove, dal mondo invisibile che tanto spaventa Erica: noi siamo attratti dai loghi e dalle immagini colorate e non facciamo caso al potenziale pericolo dei prodotti che usiamo ogni giorno, segnalato in qualche margine oscuro della confezione.

<sup>388</sup> *Underworld*, p. 293

Di qui la differenza radicale tra le Watts Towers e l'impresa di Klara nel deserto: la seconda è continua (si fonde con l'ambiente, sembra compenetrarsi con esso senza soluzione di continuità), le prime discrete; la natura architettonica di queste ultime subordina l'intuizione, l'estro artistico alla necessità strutturale: se fossero soltanto frutto d'improvvisazione le Watt Towers non potrebbero reggersi in piedi. Si confronti con i termini scelti per la descrizione dell'installazione di Klara:

I vecchi bombardieri dipinti acquisivano luce solare e una sorta di battito cardiaco. Passate di colore, bande e schizzi, spruzzi ariosi, la forza della luce satura [...]

I rossi erano smorzati, attutiti dagli agenti atmosferici o da altra vernice [...] <sup>389</sup>

Il lessico con cui DeLillo descrive la colorazione è tratto dal campo semantico dell'inconsulto (ESS): si rifà a un processo creativo governato dal caso e dalla spontaneità, al risultato contribuiscono in maniera determinante gli elementi naturali. Posti al sole e al vento del deserto gli aerei subiscono l'azione degli agenti atmosferici; «i rame e gli ocra bruciavano via la pelle di metallo dei velivoli per scambiarla con la cornice del deserto». <sup>390</sup> Se ancora negli anni Settanta si poteva affermare che «nell'opera d'arte il caso non esiste», <sup>391</sup> oggi una simile posizione sarebbe duramente criticata: l'artista contemporaneo, come Klara Sax, ha rinunciato al suo ruolo dominante nella creazione formale. L'opposto delle Watt Towers, che celebrano l'arte come *costruzione* le cui parti sono indubbiamente immerse nell'ambiente, ma *discreta*, cioè da esso separata.

Nella costruzione possiamo trovare di tutto, metalli preziosi come scarti, purché essa si regga in piedi; tutto è utile, tutto viene riciclato. Torniamo per un momento all'epilogo del romanzo, dove per eliminare le scorie più inquinanti si tenta di distruggerle in esplosioni nucleari che chiaramente lasceranno a loro volta residui tossici. Il processo lascia intuire chiaramente come il ciclo delle merci sia un processo irrimediabilmente entropico. E se la produzione umana materiale (gli oggetti che ci guidano nel libro) non può che produrre entropia, ovvero disordine, lasciando scorie e rovine che possono soltanto essere nascoste, solo la produzione artistica può riciclare l'esistente, creando ordine dal caos (è il caso dello stesso *Underworld*): ricomponendo le scorie in un tutto

---

<sup>389</sup> Ivi, p. 83, 131

<sup>390</sup> Ivi, p. 83

<sup>391</sup> W. Siti, *Il realismo dell'avanguardia*, Einaudi, Torino 1975, p. 9

più o meno organico, applicando loro un *principio d'ordine*, l'arte può superare la propria finitudine e permanere nel tempo, soddisfacendo «il desiderio di qualcosa di perduto o andato» che prova Nick,<sup>392</sup> e che è una caratteristica di tutti i personaggi del romanzo. Il Muro di Muñoz, davanti all'immensa discarica del Bronx, è un modo per «commemorare» (*cum + memorare*, “ricordare insieme”) i bambini morti nel quartiere: scarti prodotti dai singoli e memoria condivisa, immondizia *versus* reliquia.

*Klara e Ismael: per l'artista non tutte le gallerie sono uguali*

Il nome di Esmeralda andrà a congiungersi con quelli degli altri ragazzini morti nel quartiere sul Muro, e dai suoi aiutanti. È un'occasione per un'ulteriore riflessione sull'arte, questa volta vista non come veicolo «scritto» di un mondo «non scritto», né come metodo di conoscenza strutturalmente differente da quello storiografico-informativo e neppure come “progettazione” (per tornare a Calvino) che trasformi gli scarti in reliquie, ma come *impegno*. Si ricorderà (cfr. Struttura) che, al centro della parte 4, nella seconda delle tre sequenze che compongono il terzo capitolo si concentra proprio su un giovane Muñoz in giro nella metropolitana. Viene spontaneo un altro confronto che abbia per protagonista Klara Sax, artista di successo protagonista delle altre due sequenze del capitolo. Lei è nell'atrio del New York City Music Hall durante la proiezione di *Unterswelt* di Eisenstein e un Moonman 157 è in una stazione della metropolitana intento ad osservare un treno da lui stesso dipinto. Da un lato l'oggetto artistico isolato nello spazio *art déco* della Music Hall è assurdo a *status symbol*:

[Il film di Eisenstein, ritrovato dopo quarant'anni] diventò il film che bisognava vedere. Si diffuse una piacevole isteria, i biglietti passavano di mano in mano per somme stupefacenti [...]. Era solo un film, per l'amor del cielo [...] ma è così che un'*aberrazione comportamentale* si trasforma in fanatismo.<sup>393</sup>

Si fa di tutto per ottenere i biglietti, come aveva fatto la gente nella *world series* tra Giants e Yankees successiva a quella tra Giants e Dodgers formando lunghe file già dal giorno prima della partita:<sup>394</sup> entrambi gli eventi sono puro *entertainment*. Bisogna vedere il film perché tutti lo vedono, «la gente arrivava di

---

<sup>392</sup> *Underworld*, p. 854

<sup>393</sup> Ivi, pp. 454-55

<sup>394</sup> Ivi, p. 683

corsa dal Vineyard, dai Pines, dal Cape». <sup>395</sup> Dall'altro lato il treno che *tutti vedono* sempre, anche in maniera inconscia: l'arte arriva a toccare la gente, vedendo il treno «la bocca faceva wow. [...] Nella maggior parte dei casi gli occhi dicevano sì e le facce si illuminavano». <sup>396</sup> Con l'arte «entri nella testa della gente e gli vandalizzi i bulbi oculari». <sup>397</sup> Insomma c'è la galleria d'arte e poi l'arte di galleria. L'opposizione tra Muñoz e Klara dura per tutto il romanzo, fino al 1990, vent'anni dopo la scena appena descritta, e oltre. All'arte algida, isolata nel deserto e che tende a divenire paesaggio, la distesa di aeroplani dipinti erraticamente da Klara e dai suoi aiutanti, si oppone il muro degli angeli, che vive nella città e prende forza da essa, vivendo di un legame diretto con il mondo immediatamente circostante che assorbe, elabora e prolunga quest'ultimo in uno spazio artistico sottratto all'evenemenziale ma a disposizione di tutti i passanti, a differenza della composizione di Klara che va osservata da una mongolfiera. Contro un'arte fatta per gli dei, come le piste di Nazca, osservabili solo dall'altrove, restando sospesi nel vuoto, l'arte di Muñoz è letteralmente fatta per l'uomo della strada, che passeggiando s'imbatte in essa. Molti alzeranno lo sguardo solo per un istante o due, qualcun altro si fermerà a guardare, forse penserà alle vite spezzate che stanno dietro a ognuno degli angeli.

### Caos e forma

Questo senso collettivo è alla base del libro. Tutti noi siamo impegnati, ci dice DeLillo, a costruire la storia giorno per giorno, anche quando il consumismo ci avvolge nella nebbia della miopia storica, impedendoci di vedere lontano. Il postmodernismo conduceva a un *caos delle forme*: tutto il passato sempre presente, piena libertà per lo scrittore di attingere indifferentemente dal grande archivio della letteratura mondiale ciò che giudicava idoneo alla sua idea; tentativo di opacizzare al massimo il *medium*, sovrapporvi altre forme, e altre forme in un potenzialmente infinito gioco di specchi in cui la critica poteva brindare all'infinita apertura del senso. Anche la scrittura «veridica» opera programmaticamente in uno spazio caotico, abbattendo gli elementi che ci fanno leggere la finzione come tale e sfruttando il regime di confusione identitaria dell'*autofiction*, anche se con l'intenzione di

---

<sup>395</sup> Ivi, p. 455

<sup>396</sup> Ivi, p. 462

<sup>397</sup> Ivi, p. 464

scatenare una “reazione immunitaria” a questa confusione.<sup>398</sup> *Underworld*, invece, si propone di rappresentare *la forma del caos* di un mondo percepito come frammentario e che però riesce a trovare un ordine nella dimensione sociale, collettiva della storia. Come nella teoria del caos, non è possibile prevederne l'esito: ma che l'esito ci sia, che la storia non sia finita, non è più in discussione.

La forma del caos: riprodurre un ordine dal disordine, sezionare il *continuum* del mondo non scritto per farne un'unità discreta di mondo scritto; questo è il movimento di tutti i romanzi che si rifanno a un'idea convenzionalista del realismo, e della letteratura. Alla base di questo tentativo c'è l'idea della letteratura come *atto di mediazione*: da un lato mediazione tra diversi «livelli» epistemologici (la realtà, il testo), dall'altro tra diversi livelli ontologici (realtà, scrittore, pubblico). Infine mediazione tra le *forme* della letteratura — realismo ottocentesco, realismo psicologico modernista, realismo decostruito o destrutturato — che compone il testo così come possiamo leggerlo. Ma la mediazione non è più casuale, ordinata in base al ghiribizzo o al gusto, ma risponde a un progetto preciso. Così in *Underworld* la mediazione è sempre sull'orlo del collasso perché l'autore la pone continuamente in tensione: ed è attraverso questo continuo stress che il romanzo riesce ad essere un esempio magistrale di costruzione e un altrettanto precisa finestra sul mondo.

---

<sup>398</sup> Cfr. *supra*, cap. 3

## Recuperare un passato

*Le particelle elementari* di Michel Houellebecq

### La novità viene da lontano

I romanzi osservati finora hanno agito tutti, in diversa misura, sulla *forma*: le scelte paratestuali, la modalità di enunciazione, gli elementi che compongono, per così dire, la prossemica della narrativa (punto di vista, posizione del narratore rispetto alla storia, orizzonte di attesa e atti linguistici, struttura del discorso: il modo di porsi di un testo). Anche *Underworld* (forse addirittura più di tutti gli altri), un romanzo come abbiamo visto fortemente ancorato alle convenzioni, investe una dose considerevole delle sue forze nella messa a nudo dei procedimenti per sottolineare la propria natura di artefatto. Sembra davvero che nel Novecento non si dia realismo senza un lungo lavoro formale e tecnico, che l'autore deve evidenziare se vuole essere preso sul serio.

Il legame tra questo atteggiamento, la poetica postmodernista e la continua ricerca di novità potrebbe spiegare il fenomeno in termini generali, ciò che si tenterà di fare, per sommi capi, nella conclusione del prossimo capitolo. Per il momento è preferibile limitarsi a constatare la correlazione tra volontà di rappresentazione del reale e tentativi d'innovazione formale nei testi fin qui analizzati e passare oltre per indagare, negli ultimi due capitoli, due romanzi che sembrano caricare tutto il loro peso simbolico sugli aspetti semantici e tematico-contenutistici del loro discorso, limitando al massimo durante il loro svolgersi l'attenzione per il lato compositivo-formale. Il primo esempio, il romanzo più famoso di Michel Houellebecq, esprime queste caratteristiche in maniera meno esplicita, grazie all'interazione di livelli narrativi diversi. *Le particelle elementari* è un romanzo disomogeneo, fatto di alti e bassi: alcune porzioni (la cornice, i personaggi femminili) risultano posticce e stereotipate; altre, invece, sono estremamente ben riuscite. Ciò che più colpisce è il suo respiro, volto a comprendere un'intera epoca e un'intera area sovranazionale, quella occidentale, osservata con una lucidità venata di pessimismo capace di incantare il lettore.

Con le sue analisi spietate e precise, brutali e di largo respiro, il romanzo corrode le impalcature della nostra società e mette a nudo le nostre contraddizioni. Per riuscirci Houellebecq coniuga due forme: il racconto fantascientifico e il romanzo sociale, che sembrava irrimediabilmente esaurito nel Novecento (almeno nella sua declinazione canonica). L'importanza della

seconda, come vedremo, è di gran lunga maggiore della prima. Non è un caso che i paragoni più frequenti riguardino i classici ottocenteschi: la prosa delle *Particelle elementari* è stata paragonata a quella di Zola,<sup>399</sup> di Flaubert<sup>400</sup> e soprattutto di Balzac.<sup>401</sup> La domanda da porsi è *perché*. Com'è possibile che nonostante i difetti compositivi, le ideologie retrive che traspaiono con la disarmante chiarezza che avrebbero in un romanzo a chiave, nonostante l'evidente *implausibilità* della narrazione, *Le particelle elementari* riesca a catturare la nostra attenzione e a regalarci una rappresentazione efficace nella quale riconosciamo il mondo in cui viviamo descritto con vivida esattezza?

### Teniamoci sulle generali

Le formazioni discorsive del romanzo ottocentesco, ovvero l'insieme di procedure di osservazione, concetti, valutazioni, prescrizioni, proscrizioni, regole e pratiche di enunciazione di cui consiste un tipo di romanzo che la nostra cultura ha canonizzato, sono rifunzionalizzate e attualizzate in una struttura narrativa composita, organizzata su due livelli (cornice fantascientifica e romanzo sociale di derivazione balzacchiana), che però si basa sui dispositivi romanzeschi canonizzati dai classici realisti del romanzo ottocentesco: uso del personaggio tipizzato, trama, stile serio. Si tratta di generalizzazioni molto vaste delle quali è facile notare i difetti: il romanzo nell'Ottocento non è *solo* il realismo, così come Joyce o Proust non sono il Novecento letterario; ogni epoca registra prodromi di ciò che verrà e persistenze di ciò che sta scomparendo. Ciò nonostante credo che tali generalizzazioni siano utili perché permettono di identificare dei modi di porsi che di volta in volta divengono determinanti, catalizzano l'attenzione di pubblico e autori, riuscendo a imporsi nel senso comune come *esemplari* di un'epoca o un pensiero.

Parlare di "romanzo dell'Ottocento" significa implicitamente rifarsi a una definizione resa celebre da Giacomo Debenedetti, quella di "romanzo del Novecento" espressa nella raccolta postuma che porta lo stesso titolo.<sup>402</sup> Con il

---

<sup>399</sup> J. Varsava, *Utopian Yearnings, Dystopic Thoughts*, «College Literature», vol. 32, n. 4 (Fall 2005), pp. 145-167, spec. pp. 150 ss.

<sup>400</sup> Cfr. J.-L. Azra, *Le roman prémonitoire*, «Stella. Études de langue et littérature françaises», n. 21, Décembre 2004, URL [http://www.houellebecq.info/revuefile/40\\_nitoire.pdf](http://www.houellebecq.info/revuefile/40_nitoire.pdf); D. Noguez, *Houellebecq, en fait*, Fayard, Paris 2003, pp. 103 ss.

<sup>401</sup> Cfr. D. Noguez, *Houellebecq, en fait*, cit., e Houellebecq stesso: «Balzac mi è molto utile», *C'est ainsi que je fabrique mes livres*, entretien avec F. Martel, «La Nouvelle revue française» n. 548 (janvier 1999)

<sup>402</sup> Cfr. G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano 1971

romanzo novecentesco i concetti di tempo, personaggio e trama subiscono una radicale trasformazione, al limite della totale dissoluzione, a causa della mutata condizione dell'uomo nella società a lui contemporanea. Così il tempo si soggettivizza, perde di linearità e al contempo perde la sua funzione di principio strutturale del romanzo, vero e proprio motore della trama, in favore di un principio organizzativo di natura tematica; ciò può accadere perché il personaggio è a sua volta divenuto frammentario, incoerente, il centro d'interesse si sposta nella sua vita psichica mentre nelle sue interazioni con l'esterno egli si rivela essere sempre più spesso uomo senza qualità, inetto, antieroico; la trama, a sua volta, venuti meno gli altri due elementi, riduce la propria importanza fino a divenire insignificante, concentrata sui sommovimenti interiori più che sulle azioni, frammentaria e incoerente, senza più valore strutturale. Questi elementi hanno costituito i punti cardinali del romanzo per tutto il secolo appena trascorso; ci sono state varie famiglie romanzesche che si sono allontanate da essi in varia misura ma un lettore di cultura medio-alta ancora oggi identifica i romanzi che si rifanno al paradigma debenedettiano come letteratura *highbrow*, raffinata e al passo coi tempi.

### **Un romanzo polarizzato**

#### *Uomini di scienza e uomini di carta*

La storia sociale e filosofica ha registrato, dal Romanticismo in avanti, l'emersione di ideali divenuti dominanti negli ultimi quarant'anni: la società non è più organizzata su modelli comportamentali rigidi e normativi, ma al contrario è formata da un numero di individualità pari al numero di individui che la compongono, ognuna spinta dall'imperativo morale di esprimere, o almeno essere, se stessa.<sup>403</sup> L'individuo mosso dagli ideali espressivistici, quindi, è un epicentro di senso, perfettamente legittimato ad esistere proprio in quanto singolarità autonoma. Nelle *Particelle elementari* l'accresciuta importanza dell'individualismo per la nostra società è puntualmente registrata, sebbene essa venga rifiutata per motivi prettamente morali dal narratore. Guidato da un'ideale comunitarista, egli considera inversamente proporzionali libertà individuale e vincolo morale: più cresce la prima, meno importante diviene il secondo. Il comunitarismo è il motore della società (e la famiglia è «l'ultima isola di comunismo primitivo in seno alla società liberale»),<sup>404</sup> l'unico modello in grado di offrire, se non autentico sviluppo, almeno uno stato d'inerzia che

---

<sup>403</sup> Cfr. C. Taylor, *Radici dell'io* (1989), Feltrinelli, Milano 1993

<sup>404</sup> *Le particelle elementari*, p. 116

mantenga in equilibrio passato (ovvero tradizione), presente e futuro evitando una degenerazione verso uno stato animale, visto come vera natura umana; la sua scomparsa comporta la fine di ogni coesione sociale e, come recita il titolo del primo romanzo di Houellebecq, un'estensione del dominio della lotta tra gli uomini anche in sfere tradizionalmente sottratte (secondo l'autore) a competizioni violente, ad esempio quella sessuale. Con piena adesione a una visione storicista il narratore legge lo sviluppo della sfera individuale come minaccia alle già modeste capacità di progresso del genere umano ("progresso" inteso come miglioramento delle condizioni di vita materiale e spirituale). La descrizione dell'«epoca d'oro della fisica», ad esempio, registra una porzione di mondo in cui l'ideale comunitario è stato realizzato, seppure in maniera circoscritta, producendo un radicale avanzamento nel pensiero e nella vita quotidiana delle persone. Michel legge un brano dall'autobiografia di Heisenberg dove si racconta che la prima dissertazione sulla fisica atomica dello scienziato nacque durante una passeggiata in campagna con alcuni suoi colleghi. La casa di Niels Bohr vedeva il passaggio di «scienziati di altre discipline, uomini politici, artisti; le conversazioni passavano liberamente dalla fisica alla filosofia, dalla storia all'arte, dalla religione alla vita quotidiana». Il commento del narratore rende esplicita la sua ammirazione per l'ambiente in cui venne alla luce l'«interpretazione di Copenhagen», che sta alla base della fisica moderna, e dunque di moltissimi oggetti e concetti che ci accompagnano nella vita quotidiana, dalle Tac alla televisione: «una cosa del genere», si stupisce, «non succedeva dagli albori del pensiero greco». <sup>405</sup> L'idea di un'età dell'oro, evocata sin dal titolo della prima parte del romanzo ("Il regno perduto"), è chiaramente ravvisabile nei riferimenti al remoto passato e all'aura della scena, idillica anche se (o forse proprio perché) abbastanza posticcia, frutto di *topoi* e stilemi triti (l'allegria brigata, la natura dolce, le grandi menti che discutono liberamente).

Quello cui assistiamo a casa Bohr è un evento eccezionale perché la società contemporanea muove in direzione contraria, verso una frammentazione del tessuto sociale dominata dal concetto di libertà individuale che produce la «distruzione dei valori giudaico-cristiani» e l'«apologia della giovinezza». <sup>406</sup> Eppure questa libertà individuale è sottomessa agli imperativi morali dell'epoca: così anche l'atto singolare, personale, unico, si compie all'interno delle possibilità offerte dall'epoca in cui esso ha luogo. La tensione

---

<sup>405</sup> Ivi, pp. 22-23 e 17-18

<sup>406</sup> Ivi, p. 57 [p. 55]

tra individualità e legge generale, dunque, genera uno spettro di azioni possibili magari ampio ma nondimeno orientato verso la messa a nudo dei principi dell'epoca. Le possibilità di sfuggire a questo determinismo sono in verità estremamente ridotte, limitate a casi eccezionali:

Molti anni dopo, Michel avrebbe esposto una breve teoria della libertà umana basata sull'analogia con il comportamento dell'elio superfluido. Fenomeni atomici discreti, gli scambi di elettroni tra neuroni e sinapsi all'interno del cervello sono in linea di principio soggetti all'imprevedibilità quantistica; tuttavia il grande numero di neuroni fa sì che, per annullamento statistico delle differenze elementari, che il comportamento umano sia – a grandi linee così come nel dettaglio – tanto rigorosamente determinato quanto quello di ogni altro sistema naturale. Eppure in certe circostanze estremamente rare – i cristiani parlavano di *stato di grazia* – un'onda di coerenza nuova sorge e si propaga all'interno del cervello; appare, in maniera temporanea o definitiva, un comportamento nuovo, retto da un sistema affatto differente di oscillatori armonici; si osserva dunque ciò che si è convenuto di chiamare *atto libero*.<sup>407</sup>

Tutto risponde a una logica di sistema; non possiamo immaginare un vero e proprio atto libero se non nelle condizioni eccezionali descritte nelle Scritture come “stato di grazia”. Ogni nostra mossa, nel rigido determinismo che regge il romanzo, è concepita nell'ambito del calcolo probabilistico. Gli uomini non sono che espressione di una grande equazione che descrive l'umanità contemporanea e il loro comportamento è quasi sempre spiegato da leggi generali. Ma allora come spiegare il comportamento estremo che osserviamo nei due protagonisti del romanzo, che difficilmente potremmo considerare persone «normali»? Bruno e Michel sono personaggi assai sopra le righe; dubito che in molti conoscano persone tanto ossessionate dalla ricerca del piacere sessuale e dalla conquista amorosa quanto lo è Bruno, che vi investe molte energie perché solo in essa egli riesce ad avere conferma del suo riuscito inserimento nella società, della sua esistenza e della sua individualità; allo stesso modo raggiungere i livelli di apatia e anedonia pari a quelli che tocca Michel è un evento assai raro. L'incidenza dei comportamenti umani può essere espressa mediante una curva a campana: al centro la maggior parte delle persone si comporta in maniera estremamente simile (la «normalità»), mentre man mano che ci avviciniamo ai bordi troviamo sempre meno individui e comportamenti

---

<sup>407</sup> Ivi, p. 93 [p. 92]

sempre più estremi. Bruno e Michel sono i due poli estremi della curva, ma è proprio grazie alla loro posizione estrema che possono mettere in luce l'intero spettro valoriale e comportamentale concepibile nella nostra società. Tra i due estremi si crea tensione, una serie di riflessi rimbalza dall'uno all'altro personaggio e illumina quanto di comune c'è in due personaggi decisamente non comuni. Durante una serata insieme, Michel osserva il fratellastro:

Si poteva considerare Bruno un individuo? La putrefazione dei suoi organi gli apparteneva, ed era esclusivamente a titolo individuale che avrebbe conosciuto il declino fisico e la morte. D'altra parte la sua visione edonista della vita, i campi di forze che strutturavano la sua coscienza e i suoi desideri appartenevano all'intera sua generazione. Come l'allestimento di una verifica sperimentale e la scelta di uno o più osservabili permettono di assegnare a un sistema atomico un comportamento dato – tanto corpuscolare quanto ondulatorio –, così Bruno poteva apparire come individuo, ma da un altro punto di vista egli non era che l'elemento passivo del dispiegamento di un movimento storico. Le sue motivazioni, i suoi valori, i suoi desideri: niente lo distingueva, neanche in minima parte, dai suoi contemporanei.<sup>408</sup>

Così Houellebecq, pur descrivendo casi-limite, può dire che il suo obiettivo «è l'umanità media».<sup>409</sup> Si tratta, insomma, di una riformulazione del procedimento di tipizzazione lukácsiano: il tipo contiene al suo interno l'individuale e il generale, e le caratteristiche singolari, uniche del personaggio si sposano con elementi che mettono a nudo le tensioni proprie dell'epoca, i suoi tratti salienti. Si dà allora non più l'*individuale* ma il *particolare*, una mediazione tra il primo termine e il *generale*. Non a caso Houellebecq stesso ha riconosciuto il proprio debito nei confronti di Balzac, per il critico ungherese uno dei maestri del realismo:

Spiacente di dirlo, ma non penso che ci sia stata una vera rivoluzione nell'arte del romanzo dopo Balzac. Proust, non è più un romanzo. È completamente uscito dal quadro. Credo che Balzac abbia definito il tipo in maniera definitiva. E inoltre Balzac mi è molto utile.

Eppure c'è un'esibizione del *côté* generalizzante, un insistere sui meccanismi sociali, sulle condizioni umane in generale, che ha fatto parlare

---

<sup>408</sup> Ivi, p. 178 [p. 178]

<sup>409</sup> S. Bourmeau, intervista a M.H. *Les Inrockuptibles hors série. Michel Houellebecq*, Avril 2005, pp. 7-9, p. 9

delle *Particelle elementari* come di un romanzo naturalista. Non è difficile capire perché: i personaggi delle *Particelle elementari* sottostanno alle regole della loro epoca senza trarne alcun tipo di godimento (e da qui deriva il loro situarsi ai limiti della curva a campana), come se i loro comportamenti fossero dei puri riflessi condizionati di ordine sociale. Il determinismo, del resto, pervade l'opera: se Bruno non è in grado di avvicinare una donna in condizioni normali, è “tutta colpa di Caroline Yessayan”, come recita il titolo del capitolo dove si racconta del primo, fallimentare approccio di Bruno, appunto con Caroline; se nessuno dei due fratellastri riesce a instaurare relazioni durature ciò dipende dall'abbandono da parte dei genitori; il tentativo di Michel di eliminare gli errori di riproduzione del codice genetico deriva dal fatto che «da piccolo non sopportava il deterioramento naturale degli oggetti». <sup>410</sup> Il determinismo biologico e psicologico è accompagnato da quello storico e culturale. Non sempre la tipizzazione riesce (o forse nemmeno viene perseguita), come dimostrano certi personaggi particolarmente banali, come quello di Annabelle, costruito sul *topos* del binomio bellezza eccezionale-destino tragico. Quelli delle *Particelle elementari* sarebbero tutti personaggi di carta, automi poco convincenti che rispondono agli ordini di un dio, l'autore, tanto bizzoso quanto incompetente, se non venisse descritta accuratamente la loro interiorità e non fossero inseriti in un contesto sociale determinato e credibile, espresso di frequente con le forme del concetto. In tal senso troviamo anche una motivazione del procedimento di tipizzazione attraverso l'analogia tra uomini e altre serie naturali, come già accadeva nel romanzo naturalista. Le angherie subite da Bruno al collegio sono collegate ai comportamenti degli animali selvatici:

Praticamente tutte le società animali si reggono su un sistema di dominio basato sulla forza relativa dei loro membri. Tale sistema è caratterizzato da una rigida gerarchia; il maschio più forte del gruppo è detto *animale alfa*; a questi segue il secondo come forza, l'*animale beta*, e così di seguito fino al più debole e quindi ultimo della catena gerarchica, l'*animale omega*. [...] Comunque l'animale più debole ha la possibilità di evitare il combattimento adottando una posizione di *sottomissione* [...]. Bruno si trovava in una situazione meno favorevole. <sup>411</sup>

---

<sup>410</sup> *Le particelle elementari*, p. 164 [163]

<sup>411</sup> Ivi, p. 47

L'uomo non si è mai separato dalla sua natura bestiale e gli sforzi per istituire una «*legge morales*»<sup>412</sup> sono destinati al fallimento. In quest'ottica la scelta del narratore di equiparare quello umano agli altri sistemi naturali è data come scelta di onestà intellettuale. Al contempo il personaggio ha due nature (equivalenti nel paragone di Michel a quelle corpuscolare e ondulatoria delle particelle), una individuale e una generale. La tensione è irrisolvibile all'interno del personaggio e scioglierla equivarrebbe alla pretesa impossibile di definire contemporaneamente lo stato e il moto di una particella subatomica. Balzac e Zola, i due limiti estremi del secolo d'oro del realismo, servono entrambi a Houellebecq per costruire un romanzo che, senza essere classicista, si collega direttamente alla tradizione del “*classico*” (*ovvero ottocentesco*) *romanzo realista*.

*Ciò che appartiene alla Storia*

I personaggi così delineati sono inseriti in una trama altrettanto classica. Il romanzo ci racconta di eventi che si sviluppano intorno a Bruno e Michel, i quali sono osservati lungo l'intera loro esistenza, come in un romanzo biografico: al personaggio tipico corrisponde una vita tipica, degna di essere narrata per via della sua esemplarità. Il procedimento di sintesi della tipizzazione che abbiamo osservato a livello dell'individuo si attiva dunque anche a livello storico, nel percorso temporale dei personaggi: «il singolare destino di Martin Ceccaldi», il nonno di Bruno e Michel scampato a una vita di stenti in Corsica e finito in Algeria come ingegnere, non è poi così singolare ma, al contrario, «è in realtà perfettamente sintomatico del ruolo di integrazione nella società francese e di promozione del progresso tecnologico interpretato dalla scuola laica per tutta la durata della Terza Repubblica».<sup>413</sup> La narrazione avviene in un'ottica descrittivo-storiografica comune al romanzo sociale naturalista. Ma la visione storica delle *Particelle elementari* mostra una dicotomia parallela a quella riscontrata nei personaggi: come essi, pur vincolati alle dinamiche sociali, esprimono un'individualità di fondo, allo stesso modo la Storia è sempre uguale a sé stessa, eppure la narrazione riafferma l'ordine storiografico che, in linea di principio, dovrebbe essere distrutto da una simile filosofia della storia.

Al pari di quello che accade nella fisica quantistica, dove la distribuzione delle particelle nello spazio è discontinua (in alcuni luoghi ci sono probabilità

---

<sup>412</sup> Ivi, p. 48. Il corsivo è dell'autore

<sup>413</sup> Ivi, p. 25 [ ]

assai maggiori di trovare una particella rispetto ad altri: è il “salto quantico” descritto dalle funzioni d’onda), la storia è vista come un insieme di frammenti conchiusi, non trascendibili e discreti. Il meccanismo storico è riprodotto a tutti i livelli della storia umana, nel singolo (l’infinitamente piccolo) come nella collettività (l’infinitamente grande), secondo un processo di duplicazione su scale differenti assimilabile alla geometria dei frattali. Michel rivede una sua vecchia fotografia e scoppia a piangere. «Il bimbo faceva i compiti, imparava le lezioni con fiducia solenne. Entrava nel mondo, scopriva il mondo, e il mondo non gli faceva paura; si teneva pronto a prendere il proprio posto nella società degli uomini», mentre ora «ne aveva abbastanza; [...] non vedeva più nessuna ragione per continuare». <sup>414</sup> La spinta “inclusiva” che muoveva il romanzo di formazione è del tutto scomparso; non esiste alcuna fiducia in un sistema di regole che ci dica qual è il nostro posto nel mondo, né speranza di ottenerlo attraverso un percorso di crescita; ogni istante del nostro passato è isolato e separato da noi e più il tempo scorre meno ci riconosciamo nel nostro io di un tempo. Ogni volta che avviene una modifica di uno stato, sia esso dei quanti, degli individui o delle società, essa si verifica per mezzo di un salto; a differenza che nel mondo dei quanti (in cui almeno possiamo tener conto delle leggi probabilistiche) in quello degli uomini i cambiamenti accadono in maniera casuale, come sottolinea il narratore parlando di «mutazione metafisica». Anche in questo caso, come abbiamo visto per Michel, il cambiamento è drastico e totale. Il vecchio mondo, come il vecchio io di Michel, è spazzato via:

Appena prodottasi, la mutazione metafisica si sviluppa fino alle sue estreme conseguenze, senza mai incontrare resistenza. Imperturbabile, essa travolge sistemi economici e politici, giudizi estetici, gerarchie sociali. Non esistono forze in grado di interromperne il corso — né umane né d’altro genere, a parte l’avvento di una nuova mutazione metafisica. <sup>415</sup>

Questa casualità della mutazione (di ogni mutazione) è ciò che più disturba Michel, nella vita come nel suo lavoro: «anche riuscendo a individuare il manifestarsi delle mutazioni [nel codice genetico], ovvero a stimare il loro eventuale effetto deleterio, al momento non c’era niente che gettasse la minima luce sul loro determinismo; e, conseguentemente, nulla consentiva di dar loro un senso definito e utilizzabile». <sup>416</sup> Come nelle mutazioni genetiche, le

---

<sup>414</sup> Ivi, p. 24

<sup>415</sup> Ivi, p. 8

<sup>416</sup> Ivi, p. 266

mutazioni storiche sono imprevedibili, potenzialmente letali, poco controllabili. La Storia, per Michel e per il narratore, assomiglia a una neoplasia.

La prospettiva storica messa in scena nella narrativa è trascesa e contenuta dalla prospettiva del narratore, situato *oltre* la storia, che organizza il discorso in forma (pseudo)scientifica. Come il testo si compone di due livelli, fantascientifico e realistico, così il secondo è composto da frammenti storiografici e da elementi classicamente finzionali. Afferma il narratore nell'epilogo: «questo libro andrà considerato più come una *fiction*, ovvero come una ricostruzione credibile basata su ricordi parziali, che come il riflesso di una verità univoca e inconfutabile»,<sup>417</sup> ma ciò si riferisce principalmente ai personaggi,<sup>418</sup> perché il livello descrittivo, storico e sociale, raccontato dal romanzo è opera di un narratore extralocale, decentrato cioè sia rispetto al lettore che all'eroe. L'extralocalità segna una tensione tra autore, eroe e lettore, ognuno dotato di una soggettività irriducibile che intrattiene con gli altri un rapporto essenzialmente dialogico, favorendo «l'incontro di due coscienze che restano distinte».<sup>419</sup> Il narratore e la sua razza hanno creato un mondo a-temporale, sottratto alla contingenza e dunque a disagio nella dimensione dell'evenemenziale tanto funzionale al realismo. Senza tempo né contingenza non sono più concepibili non solo il realismo, ma la stessa narrativa. Ecco perché lo spazio propriamente narrativo è riservato a Bruno e Michel; perché le forme più idonee per raccontare il presente post-umano sono il discorso poetico o quello saggistico, quest'ultimo nella varietà scientifica: se la narrativa (o l'uomo) non può esistere al di fuori del tempo e la lirica non ha necessità, a rigor di logica, di calarsi in uno spaziotempo purché riesca a mettere in scena un'interiorità umana, la scienza, il cui scopo è riuscire a spiegare ogni fenomeno e a fissarne le leggi, è al contrario un sistema di pensiero eterno e immutabile, privo di singolarità (e di umanità) come il narratore.

«Ciò che segue appartiene alla Storia», dice il narratore all'inizio dell'epilogo, abbandonando i destini di Bruno e Michel per occuparsi di quelli della specie cui essi appartengono. “Storia” che significa in realtà “cronaca”: un nudo *resumé* degli eventi che conducono all'estinzione dell'uomo e all'arrivo dell'età dell'oro. Il presente, solido, scientifico, assoluto e finalmente eterno, sottratto all'arbitrio della casualità, permette di dedicarsi in maniera «meno

---

<sup>417</sup> Ivi, p. 307

<sup>418</sup> Ibid.: «Sulla vita, l'aspetto fisico, il carattere dei personaggi che hanno attraversato questo racconto, sappiamo molti particolari»

<sup>419</sup> M. Bachtin, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Einaudi, Torino 1988, pp. 80-81

urgente» alla ricerca del «Vero» e del «Bello».<sup>420</sup> Senza bisogni urgenti a fare loro da motore, scienza e arte non hanno un ruolo se non quello di impegnare la vita dei post-uomini, di essere sfide intellettuali di persone troppo in pace con se stesse e con il tutto per poter investire nell'atto artistico più di alcuni spiccioli. Questo mondo pacifico, calmo, pieno di gioia e benessere che agli umani superstiti sembra un frammento di paradiso ricorda la «totalità» hegeliana evocata nella *Teoria del romanzo* di Lukács, dove tutto nel mondo è formato da «concrezioni esteriori» che non prevedono alcun ripiegamento sull'individualità. Il romanzo in un mondo del genere non ha un suo spazio: la cornice ci appare come il lato più debole del gioco narrativo *perché è quello meno romanzyesco*. L'*epos* di Houellebecq è declinato in forma di saggio, forse l'unica epica possibile in un futuro senza più uomini.

Anche l'aspetto fantascientifico non è di alcun interesse per l'economia del romanzo. Se una definizione esatta della fantascienza non raccoglie i consensi degli specialisti, è nondimeno possibile riscontrare due invarianti nelle opere del genere: esse sono ambientate nel futuro (o in una linea cronologica divergente dalla nostra) e contemplano l'utilizzo di dispositivi scientifici che alterano le leggi di natura valide nel nostro mondo o che più semplicemente, pur essendo teoricamente possibili nel nostro universo, non sono ancora stati inventati. Ma al di là di queste premesse logiche (che rientrano nella sfera del patto narrativo stipulato tra autori e lettori) la fantascienza è un genere capace di criticare uno o più aspetti della nostra società estremizzandoli (perché la lente narrativa li ingrandisce oltre misura) e usando punti di vista stranianti — alieni come in *Straniero in terra straniera* di R. Heinlein, emarginati o ribelli come nel *Ribelle di Veritas* di J. Morrow o *Mondo nuovo* di A. Huxley. Ma nelle *Particelle* accade il contrario: l'essere del futuro, quel post-uomo che è il narratore, racconta gli uomini con una sconfinata comprensione, senza nessun moto di sorpresa, pacificamente. Il libro è del resto un modo per «rendere omaggio» all'umanità.<sup>421</sup> L'estremizzazione, per contro, l'avevamo già vista nella parte centrale del romanzo, la più voluminosa, quella che racconta la vita dei due fratellastri Michel e Bruno dai primi anni Sessanta agli anni Novanta del Novecento. Sono proprio i due protagonisti ad essere due opposti limiti dello spettro comportamentale e a rappresentare due diverse risposte fondamentali al desiderio nel tardo XX secolo. Con Bruno e Michel «siamo condannati a

---

<sup>420</sup> *Le particelle elementari*, p. 316

<sup>421</sup> Ivi, p. 316

scegliere tra due opzioni ugualmente disperanti: repressione (il regime di Pauline) o l'autodistruzione (il regime sadiano) e *nulla nel mezzo*.<sup>422</sup>

Nell'economia del romanzo la fantascienza serve soltanto a motivare lo sguardo retrospettivo e lo stile narrativo; diviene mera cornice e trasferisce le sue funzioni tematiche e contenutistiche alla parte centrale del romanzo, incaricata ora di portare avanti la critica dell'esistente: un secondo motivo per cui essa ci appare debole è perché, ridotta al ruolo di cornice, la strategia fantascientifica viola il nostro orizzonte di attesa. La sua funzione è ancillare, motiva e dà coerenza al romanzo sociale che occupa, non a caso, il grosso dello spazio testuale.

### **Nonostante tutto, il romanzo**

Personaggi e costruzione narrativa, dunque, riusano in maniera innovativa le strutture del romanzo classico, saccheggiando forme più moderne per riattualizzare il primo. Anche lo stile ripropone una formula canonica del realismo: gli eventi sono raccontati con uno stile serio, nello specifico declinato in lessico scientifico, analogie con le serie naturali e uno sguardo «archeologico», nell'accezione foucaultiana di «archeologia del sapere», motivata dalla cornice fantascientifica (genere a sua volta, come si è già osservato, oggetto di una rifunzionalizzazione) che permette di coniugare un intento romanzesco a uno più storico-culturale.

Il narratore tende a presentare i fatti in modo neutro, oggettivo – allo stesso modo in cui il protagonista di *Estensione del dominio della lotta* a Rouen (capp. 1-6 della seconda parte) si limita ad osservare e registrare freddamente gli eventi intorno a lui. Ma se lì egli era ancora parte integrante della storia (narratore omodiegetico) la voce di *Le particelle elementari* arriva dall'altrove (narratore extradiegetico). Questa caratteristica è strettamente connessa alla risoluta ricerca di una certa scientificità<sup>423</sup> segnalata dall'ampio uso di marche grammaticali e lessicali e dall'uso “didattico” del corsivo, il cui scopo è sottolineare i termini o i passaggi importanti come accade nei libri di testo:

[Il narratore sta riassumendo i termini della discussione sull'aborto] In effetti l'antropologia cristiana, per lungo tempo prevalente nei paesi occidentali, accordava un'importanza sconfinata alla vita umana nella sua interezza, ossia dal

---

<sup>422</sup> J. Abecassis, *The Eclipse of Desire*, «Modern Language Notes», vol. 115, n. 4 (September 2000), pp. 801-826, citazione a p. 824

<sup>423</sup> Cfr. D. Noguez, *Houellebecq, en fait*, cit., p. 132

concepimento alla morte; quest'importanza va collegata al fatto che i cristiani credevano all'esistenza all'interno del corpo umano di un'*anima* — anima nel suo principio immortale, e destinata a una successiva confluenza in Dio.<sup>424</sup>

Si noti la differenza di tono quando viene utilizzato l'indiretto libero (o comunque una forma che si approssima all'indiretto libero, lasciando filtrare i sentimenti di altre persone), come le generalizzazioni, perlopiù esecrative, cui si lascia andare il narratore quando segue Bruno: «Le ragazze che arrivavano a Big Sur erano in generale delle piccole cretine protestanti».<sup>425</sup> Le descrizioni inespresse, testardamente prive di ogni sfumatura emozionale, trascrivono oggetti, situazioni, colori affastellati che rendono questi brani lunghi concentrati di effetti di reale. Ad esempio, quando un giovane Michel rinuncia a tentare la sorte con Annabelle si trasferisce con un mese di anticipo rispetto all'inizio dei corsi nella residenza universitaria. Liquidata la sofferenza di Michel in poche righe («ciò che era successo doveva succedere; nessuno poteva essere considerato il responsabile») l'attenzione si sposta sul mondo esterno:

Di notte Michel sognava spazi astratti, ricoperti di neve; il suo corpo fasciato di bende andava alla deriva sotto un cielo basso, tra stabilimenti siderurgici. Di giorno incrociava talvolta uno degli africani, un piccolo malinese dalla pelle grigia; si scambiavano un cenno con la testa. Il ristorante universitario non era ancora aperto; comprava tolle di tonno al supermercato Continent di Courcelles-sur-Yvette, poi ritornava al dormitorio. Scendeva la sera. Camminava lungo corridoi deserti.<sup>426</sup>

Nessuna sfumatura: oggetti, persone, atmosfere consegnate alla pagina senza che la minima inflessione connotativa cali sul testo. Un altro autore avrebbe insistito sugli aggettivi, magari avrebbe allungato il brano sul sogno caricandolo di significati. Invece tutto resta come morto. A una simile fredda oggettività rispondono i numerosi difemismi (*con, salope, branlette*) e le espressioni e forme colloquiali più o meno volgari (*se foutre dans un arbre, Cependant on était le samedi; il allait y avoir de nouveaux arrivages; ses seins tenaient encore bien la route; il allait tout bêtement à la plage*). È possibile riscontrare tale dicotomia in ogni locutore, dal narratore a Bruno, da Clarabelle a Michel.

---

<sup>424</sup> *Le particelle elementari*, p. 71

<sup>425</sup> Ivi, p.102 [104]

<sup>426</sup> Ivi, p. 90 [89]

Il dualismo cornice-racconto, allora, esprime la dialettica tra la *forma romanzesca del discorso* e la *forma del discorso nelle scienze umane* così come si sono sviluppate nel XX secolo. Basta aprire uno dei classici di questa categoria, come i *Casi clinici* di Freud o *Nascita della clinica* di Foucault, per accorgersi che il discorso delle scienze umane utilizza il caso particolare per illustrare una regola generale, che l'individuo è osservato solo in quanto espressione di una classe d'individui simili e che i tratti individuali, personali, che il romanzo di solito mette in luce sono subordinati alla discussione sulla regola generale sottesa.<sup>427</sup> Allo stesso modo la costruzione del flusso narrativo è ordinata in maniera forte; il *telos* è chiaramente espresso nel percorso dei personaggi; viene richiamata in scena la struttura del romanzo a tesi mentre i personaggi sono iper-tipizzati e, di converso, ipo-individuati: il romanzo vive in questo campo di forze e si esprime al meglio nei luoghi testuali in cui il narratore si fa da parte facendo un uso narrativo delle descrizioni.

Perlopiù le descrizioni sono momenti statici che si rifanno al genere pittorico del ritratto o del paesaggio (esempio principe è la descrizione di Rouen in *Madame Bovary*);<sup>428</sup> l'influenza della cinematografia ha prodotto descrizioni più mosse, che mimano i movimenti di camera (anche un mediocre romanzo degli ultimi anni, come *Grande madre rossa*, si apre con una *plongée*, segno dell'accresciuta importanza dell'immaginazione filmica su quella romanzesca): ma è sempre l'osservatore a muoversi intorno a un oggetto immobile, che la descrizione fissa sulla pagina nella sua esteriorità visibile. La parte più realistica delle *Particelle elementari* consiste nell'uso di scene narrative in funzione descrittiva, dove l'interazione tra i personaggi e lo sfondo illumina in modo convincente (*letterariamente* convincente) ampie porzioni di realtà: le strategie di *marketing* (Michel al supermercato, o che intento a leggere i cataloghi per corrispondenza), l'industria vacanziera (il «Luogo del cambiamento»), le strutture educative (il collegio dove risiede Bruno). In quest'ambito ritroviamo di nuovo il «tipico» lukácsano, ovvero una sintesi di particolare e generale che metta in evidenza le tendenze dell'epoca in forma dinamica: nell'opera realistica troviamo una scena esemplare che illumini i rapporti di forza e le strutture che soggiacciono al nudo fatto. Si capisce come anche i personaggi eccessivi, le caratterizzazioni imprecise e in generale il senso di «piattezza» di personaggi e ambienti riescono, grazie al potere della narrazione, a raccontare con precisione un'epoca o un modo di vivere.

<sup>427</sup> Cfr. G. Mazzoni, *Mimesi, narrativa, romanzo*, cit., pp. 52ss

<sup>428</sup> R. Barthes, *L'effet de réel*, cit., p. 482

In altre parole, se volessimo riprendere l'opposizione tra narrare e descrivere,<sup>429</sup> Houellebecq ritorna alla narrazione: come per Balzac e Tolstoj le scene del romanzo tendono a condensare l'epoca e a metterne a nudo i meccanismi più profondi. Le tensioni che governano il romanzo si ricompongono in queste scene che ricordano il realismo disperato dei quadri di Hopper, e al contempo rimettono in discussione il giudizio sul critico ungherese formulato dalla critica degli ultimi quarant'anni, secondo cui la sua teorizzazione sarebbe troppo schematica, troppo attenta all'aspetto contenutistico e ideologico. Ci accorgiamo che è proprio grazie all'aspetto ideologico che il romanziere riesce a strutturare il suo racconto; che il *telos* è ciò che rende possibile lo svolgersi della storia; che il livello contenutistico ritrova in Houellebecq un ruolo forte *proprio grazie alla carica ideologica* veicolata esplicitamente (attraverso concetti) e implicitamente (attraverso narrazioni). L'operazione di sintesi le varie facce del realismo ottocentesco, individuale e generale, aderenza alla realtà oggettiva e invenzione romanzesca, allora, anche se instabile (il romanzo, come già si diceva in apertura, ha molti difetti che nelle opere successive andranno assumendo maggior peso) riesce a reggere per tutto lo spazio del romanzo.

In ultima istanza vorrei ritornare sui campi di tensione che formano il romanzo: tra individualità e collettività, tra storicismo e ricorsi storici, tra causalità e casualità. In tutti i casi, come abbiamo visto che accade anche ai protagonisti, le opposizioni sono estremizzate e le osserviamo nella loro forma più pura. Il conflitto tra di essi si risolve con una riaffermazione di quei principi, come il destino individuale e il *telos* storico, che sono essenziali alla narrazione. Se pensiamo che i poli opposti (generalizzazione, staticità e inerzia storiche) sono ascrivibili al discorso del narratore, un discorso saggistico basato su concetti, siamo tornati all'opposizione tra quest'ultimo e il discorso narrativo: ed è la narrazione che riesce a ristabilire, nello spazio dell'invenzione artistica una preminenza *de facto* di quanto era stato rigettato sul piano del concetto. In ciò che, a dispetto dei proclami, viene riaffermato possiamo riscontrare forse il principio latente ma ineliminabile della stessa forma narrativa: individuo, tempo e *telos* compongono l'ossatura indispensabile a ogni produzione scritta che voglia essere considerata parte di questo genere. Il livello artistico, insomma, sebbene la teoria ne condanni premesse filosofiche e strategie, ristabilisce una sua supremazia nella prassi: la narrativa ha trovato la capacità di resistere alle ingerenze della filosofia, e l'ha trovata in una forma che

---

<sup>429</sup> G. Lukács, *Narrare e descrivere*, in Id., *Marxismo e critica letteraria*, 269-323

appariva ormai relegata a opere considerate *lowbron*, quelle con meno pretese “artistiche”: il realismo ottocentesco.

Perché in quel che resta del canone del Novecento letterario il realismo è morto ma non si sono mai avute tanti romanzi legati alle *contraintes* formali che abbiamo imparato a identificare con il *novel* moderno. Si tratta di opere dallo scarso o nullo valore estetico (e in molti casi anche conoscitivo) che però compongono la maggior parte dei libri che si vendono al mondo. Rispetto ad altri romanzi, anche tra quelli analizzati in questo saggio, *Le particelle elementari* risulta decisamente più leggibile grazie al ricorso a un sistema di rappresentazione già codificato e che riutilizza nei suoi elementi essenziali senza interventi di sorta. Il testo costruito in questo modo mira a *non fare resistenza alla lettura*: l'opposto rispetto alle forme «difficili» del grande modernismo o delle opere «di avanguardia» (su questo si ritornerà in conclusione al cap. 6), agli antipodi rispetto alla linea seguita da *Minuit*, volendo fare un esempio famoso di casa editrice che propugna un ideale artistico fatto di innovazione formale. L'atto di senso si compie in primo luogo nell'ambito della forma; il testo *deve* fare resistenza affinché tale senso possa emergere. Si pensi che il percorso che ha condotto alle opere oggi viste come «classici del realismo» era ancora in atto quando Balzac scriveva *Père Goriot*: tutti gli esponenti del romanzo moderno, dai *novelist* inglesi ai francesi, mettevano l'accento sul carattere di novità dei loro testi. Eppure da quando il sistema cui Houellebecq s'ispira è stato definito («realismo ottocentesco»), non ha subito grandi mutamenti e si è conservato nell'immaginario collettivo grazie proprio a quel filone *mainstream* di romanzi il cui valore forse non è eccelso ma che nondimeno riescono a rispondere ad alcune esigenze che, evidentemente, non sono venute meno con il passare degli anni: coerenza semantica a lungo raggio, personaggi credibili, ambientazioni in grado di dare un'illusione di realtà, una trama che, al di là di annessi e prolessi, scorra essenzialmente in avanti. La novità è di carattere tematico, riguarda la situazione narrata o la “personalità” dei personaggi, mentre i codici espressivi del realismo giungono a colonizzare anche la letteratura di genere, dal *noir* alla fantascienza. Alcune considerazioni verranno tratte in conclusione ma credo ci sia la necessità di studi più approfonditi sulla relazione tra romanzi “di consumo” e strutture narrative del realismo ottocentesco — non tanto per quello che possono rivelarci le tematiche e i significati espliciti ma per i loro significati profondi, per il valore di senso che essi assumono agli occhi del pubblico occidentale di un'epoca che si vuole smaliziata, disillusa e sospettosa nei confronti di tutte le narrazioni,

siano esse grandi o piccole, ma che è pronta a cedere ampie porzioni del suo tempo a costruzioni narrative, scritte o per immagini, dichiaratamente fittizie.

### **La macchina riparata**

Dopo avere osservato in *Underworld* un testo in cui la natura convenzionale veniva messa in evidenza, con *Le particelle elementari* entriamo in uno spazio nuovo che sembra avere abbandonato lo spazio letterario della contemporaneità: schemi e formule narrative tradizionali, accettate dal grande pubblico in quanto «grado zero» del realismo, sono rifunzionalizzate e utilizzate senza enfasi, in maniera naturale. Il romanzo sembra ricreare una tradizione romanzesca che riesce a fondere i poli opposti del realismo così come si è sviluppato nell'Ottocento che molto deve all'idea di narrativa di un pubblico *lowbrow*: come già in *Troppi paradisi*, anche qui troviamo una forma di *masscult*. In tal modo si crea un contesto narrativo in cui l'attenzione cade su *cosa* viene raccontato prima e più che sul *come*, perché la forma è stata progettata per non apparire. Una tecnica, il mascherare le strategie di rappresentazione, già osservata nel romanzo che meglio esprime i caratteri di veridicità, *Troppi paradisi*. Ma in quel caso le tecniche “oscurate” sono relativamente nuove per il romanzo, in quanto mirano a far passare il “finto” per “vero” (si tenga a mente lo schema fornito nel capitolo 1), e soprattutto il loro oscuramento è parte attiva del significato del libro, in quanto è necessario a creare un cortocircuito con la post-realtà dei *reality*; *Le particelle elementari*, invece, propongono un meccanismo “vecchio” e i contenuti manifesti del libro riescono a “passare” anche senza un'atto metariflessivo. La macchina del realismo ottocentesco, che aveva cominciato a malfunzionare negli anni Venti per incepparsi poi negli anni Sessanta, sembra essere stata infine riparata. L'ultimo capitolo, dedicato a *Le benevole*, cercherà di capire *quanto* tale macchina possa reggere una volta spinta al massimo.



## «Il passato non è mai finito»

*Le benevole, di Jonathan Littell*

### Ottocento

L'ultimo romanzo di questo percorso attraverso il realismo contemporaneo, *Le benevole* di Jonathan Littell (2006), dà l'impressione di provenire da un'altra epoca, un'epoca ancor più remota, dal punto di vista letterario, di quanto non capitasse con *Le particelle elementari*. L'aveva notato Sylvain Bourmeau in un intervento estremamente critico apparso su *Les Inrockuptibles*:

Littell aura réussi le tour de force d'écrire dans un anachronisme formel délirant un roman sur la Shoah tel qu'il s'en écrivait un siècle avant cet événement qui aura pourtant aussi changé à jamais la face de la littérature.<sup>430</sup>

Il problema che Bourmeau sottopone in maniera brutale e semplicistica, domandandosi retoricamente «com'è possibile scrivere esattamente come se fossimo nel XIX secolo», ha un grande interesse per la storia delle forme letterarie, e in particolar modo per il discorso di questo saggio: quale valore di conoscenza ha oggi un romanzo che segue pedissequamente i codici realisti «classici»? Abbiamo visto che nelle *Particelle elementari* il recupero era reso possibile tramite rifunzionalizzazioni del materiale preesistente: per rivivere, le strutture del romanzo ottocentesco dovevano coniugarsi con generi e stili anche molto lontani, come quelli fantascientifici e in tal modo le prime potevano dare la propria impronta ai secondi. L'«ottocentismo» di Houellebecq, quindi, era estremamente attuale perché figlio di una dura lotta. Littell, al contrario, sembra scommettere di riuscire a creare un'opera ancora più tradizionalista delle *Particelle elementari* che inglobi nelle strutture del romanzo ottocentesco elementi formali appartenenti alla tradizione novecentesca e tramite questo “riciclo” di un passato letterario considerato distante riesca a rappresentare il mondo contemporaneo. Ciò accade grazie al recupero non problematico dei tre elementi più tipici del romanzo ottocentesco, trama, personaggio e temporalità, capaci di fornire una coerenza di lunga portata (narrativa e semantica) al testo perché uniti in un unico dispositivo strutturale (le memorie di un protagonista-narratore).

---

<sup>430</sup> S. Bourmeau, *Bête à Goncourt*, «Les Inrockuptibles» n. 569, 24 octobre 2004, p. 69

La trama del romanzo coincide infatti con la vita di Max Aue, un ex ufficiale delle SS scampato all'epurazione postbellica, dal 27 giugno 1941 (inizio della guerra sul fronte orientale) al 28 aprile 1945 (due giorni prima del suicidio di Hitler). Alcune analessi coprono l'arco di tempo dal 1919 al 1941 e il primo capitolo, che si configura come un'istanza prefativa narrativizzata, è ambientato tra la fine degli anni Sessanta e i primi Settanta<sup>431</sup> ma senza indicazioni precise, né di tempo né di luogo. Aue è, oltre che protagonista, anche narratore. Il testo si configura allora come romanzo pseudoautobiografico atipico nel panorama contemporaneo perché strettamente legato al memoriale, quel particolare tipo di narrazione autobiografica che si concentra su un periodo o una catena di eventi giudicata significativa, carica di senso. Il richiamo delle *mémoires* francesi distacca il racconto di Aue dal ricorso generalizzato al biografismo e all'autobiografismo che caratterizza molta letteratura contemporanea,<sup>432</sup> incentrato sul processo di autenticazione testimoniale da un lato e dal recupero «totale» di un'unità minima (l'individuo), poiché da Chateaubriand a De Gaulle il memoriale inquadra la singolarità individuale in una più vasta dimensione storica che è inessenziale dal punto di vista formale allo sforzo autobiografico. Dunque il dispositivo memoriale fornisce una trama facilmente identificabile e riconoscibile come *trama* (in termini generali, una sequenza di eventi dotata di *telos*), particolarmente coesa grazie alla selezione di un evento (la guerra sul fronte orientale) che dona unità di azione al testo, isolando la porzione della vita di Aue relativa a tale evento e implicitamente giudicando ininteressante il resto. La suddivisione del materiale in sette parti aumenta il senso di coerenza, perché ognuna racconta una precisa sequenza di eventi: l'avanzata tedesca; l'assedio di Stalingrado; la convalescenza di Max; i suoi compiti per la massimizzazione della forza produttiva; un lungo delirio durante un congedo; le ultime settimane della guerra. Secondo quello che è un altro dispositivo classicamente ottocentesco, correlato al romanzo storico, attraverso la vita di Aue vediamo la storia, gli eventi cui prende parte: i movimenti di truppe della seconda guerra mondiale, il progetto di "soluzione finale" per la questione ebraica, i problemi di una nazione alle prese con la guerra, la burocrazia che accompagna lo sforzo bellico, a volte favorendolo e a volte ostacolando.

---

<sup>431</sup> Aue è nato il 10 ottobre 1913 (p. [p. 133]) e afferma di essere dirigente di una fabbrica di merletti e di stare aspettando l'età della pensione. È ragionevole supporre, dunque, che egli si trovi nella fase avanzata della sua carriera, in un'età compresa tra i cinquantacinque e i sessantacinque anni.

<sup>432</sup> Per una panoramica in Italia, cfr. A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, cit., pp. 21-27, 89-96, 126-131. Si pensi anche a *Lunar Park* di Bret Easton Ellis (2005) che si ricollega alle strategie autofinzionali. Infine cfr. anche *supra*.

Guido Mazzoni ha osservato come questo piano, quello dei destini collettivi di un popolo o di un'epoca, è in stretta relazione ad altri due piani, anch'essi centrali nei capolavori del realismo del XIX secolo: il piano dei destini individuali e quello dell'azione decisiva, che rivela con un unico gesto secco il carattere di un personaggio o il senso di un destino.<sup>433</sup>

## Novecento

L'uso di temi e dispositivi ottocenteschi, all'alba del ventunesimo secolo –centoquarant'anni dopo *Guerra e pace*, centocinquanta dopo *Madame Bovary*, e centosettanta dopo *Il rosso e il nero* – è molto rischioso. Bourmeau non ha tutti i torti, scrivere oggi come se fossimo nel XIX secolo è un atto che sembra, per dirla con Milan Kundera, «caduto fuori dalla storia del romanzo».<sup>434</sup> Ma Littell non opera un recupero pedissequo e acritico, di una storia gloriosa ma datata; anzi tende ad aggiornare dall'interno (in maniera per così dire nonviolenta) meccanismi che nonostante la loro età continuano ad avere un peso notevole nel nostro immaginario letterario, nel nostro modo di percepire l'opera. Non manca certo il “nuovo” in *Le benevole*, però gli inserti di modernità sono pochi e ben scelti, allo scopo di armonizzarli con il “vecchio”.

L'estrema selettività operata nel recuperare elementi strutturanti novecenteschi dimostra un grande interesse verso i significati *latenti* (aspetto formale) trasmessi, in modo indipendente da quelli *espliciti* (aspetto tematico), dal romanzo, verso la capacità delle varie forme di formare livelli diversi, di esprimere livelli differenti della vita. Solo due dei molti elementi a disposizione nella storia del romanzo del Novecento entrano in *Le benevole*. Uno, pienamente modernista, reso celebre dall'*Ulisse* di Joyce, consiste nel sovrapporre al romanzo una storia della tradizione classica,<sup>435</sup> in questo caso la storia di Oreste oggetto della trilogia eschilea, che organizza il materiale attraverso la creazione di una rete di corrispondenze in grado di generare senso. Su di questo torneremo più avanti; ora vorrei richiamare l'attenzione sul secondo elemento, di origini primonovecentesche ma formulato in maniera compiuta da

---

<sup>433</sup> G. Mazzoni, *Il libro in questione: "Le Benevole"*, «Allegoria» n. 58 (luglio-dicembre 2008), pp. 231-238, pp. 236-237

<sup>434</sup> M. Kundera, “La denigrata eredità di Cervantes”, in Id., *L'arte del romanzo* (1986), Adelphi, Milano 1988, p. 30

<sup>435</sup> G. Mazzoni, *Il libro in questione: Le Benevole*, cit., pp. 233-234

Milan Kundera,<sup>436</sup> che consiste nell'ancorare il testo a una struttura musicale in grado di guidarne gli sviluppi. I capitoli del romanzo, infatti, sono organizzati secondo una *suite des dances* barocca (spesso si fa il nome di Bach, sebbene il catalogo dei componimenti bachiani non riporti nessuna *suite* che corrisponda esattamente): toccata, allemanda, corrente, sarabanda, minuetto in rondò, aria e giga. La corrispondenza tra storia e struttura è estrema: ogni elemento della *suite* è dotato di un ritmo particolare, che condivide con il relativo capitolo del romanzo.

Penso che il libro, in qualche maniera, sia davvero costruito secondo i principi strutturanti simili a quelli di una *suite* di Bach. Vi ritroviamo gli elementi costitutivi di una simile *suite* a partire dalla tonalità. Le danze variano, variano i ritmi, ma la tonalità, la chiave della *suite*, resta sempre identica.<sup>437</sup>

L'analogia crea una rete di corrispondenze tra i ritmi delle danze; ad esempio l'allemanda procede in maniera assai ordinata, come ordinatamente procede la guerra fino alla battaglia di Stalingrado, mentre la giga è un ballo veloce, un po' saltellante, che richiama il turbinare di truppe ed eventi che s'intrecciano negli ultimi giorni del *Reich*. Ma la composizione musicale dell'opera arriva a organizzare il materiale stesso: mentre allemanda, corrente, sarabanda, minuetto e giga sono in origine danze, la toccata e l'aria nascono una come esercizio strumentale<sup>438</sup> e l'altra come supporto al canto (sono dunque forme che non prevedono un'interazione tra più persone né vogliono provocare azioni, come invece succede per una danza): e si tratta degli unici due capitoli in cui Aue appare sulla scena in completa solitudine.

Al di là dei rimandi per così dire tematici la scelta musicale ha un secondo valore. Progettare l'architettura di un romanzo su base musicale significa infatti confrontarsi con l'*asemanticità* del significante musicale: poiché priva di denotazione, la musica letteralmente non *significa* alcunché. La produzione di senso avviene per via analogica ed è necessariamente debole, instabile. Ciò nonostante una *suite* è dotata di una sua forte unità, derivata dalla

---

<sup>436</sup> Cfr. M. Kundera, *I testamenti traditi* (1993), Adelphi, Milano 1994, pp. 62-101, K. Chvatik, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, Editrice Università degli Studi di Trento, coll. «Labirinti» n. 72, Trento 2004, pp. 162 ss.

<sup>437</sup> Jonathan Littell, Richard Millet, *Conversation à Beyrouth*, «Le débat» 144 (mars-avril 2007), pp. 9-10

<sup>438</sup> E si veda l'attenzione dell'autore: «Ho scelto di porre [all'inizio] una toccata, con l'idea di sgranchirmi le dita, di toccare i tasti, di testare i differenti temi facendo come delle scale prima di lanciarmi nel brano vero e proprio», Jonathan Littell, Richard Millet, *Conversation à Beyrouth*, cit., p. 9

tonalità, che svolge una funzione centripeta aggregando le varie danze in cui essa s'articola. La scelta musicale è coerente con le altre scelte strutturali (l'unità di azione, la posizione privilegiata del protagonista nell'economia del romanzo), votate a segnalare l'*assolutezza del testo dal contesto*: un testo isolato che la forma richiude su se stesso. Va nella stessa direzione la scelta di porre l'epilogo in apertura, all'inizio di "Toccata", anziché in coda al romanzo: così facendo il romanzo finisce dove era iniziato, con Max travestito da operaio francese che si prepara a lasciare Berlino per Parigi. "Chiudere" il romanzo è un gesto carico di senso: negli ultimi decenni ha significato molto spesso segnalare una distanza tra mondo e opera, dove tale distanza veniva considerata un elemento insormontabile, in una visione «segregazionista» della fiction che non lascia spazio a un dialogo tra i due poli. È significativo il recupero di queste forme da parte degli autori interessati all'aspetto convenzionale del realismo che sembrano muoversi, ognuno con i suoi mezzi e dal suo spazio, nella stessa direzione: insomma denunciare la natura di artefatto dell'opera senza che ciò implichi un giudizio negativo sul potere conoscitivo di quest'ultima.

La convinzione che una forma convenzionale giudicata come datata non preclude al testo una presa sulla realtà appare nelle *Benevole* con l'inserimento di temi e stilemi che, con l'eccezione di quanto già esposto sopra, sono tratti dal serbatoio novecentesco. In primo luogo i rimandi intertestuali, di cui il ruolo centrale di Bataille è l'esempio più evidente. Dopo essere stato colpito alla testa Aue si riferisce alla sua ferita come al suo «terzo occhio» o «occhio pineale», con evidente riferimento a *L'œil pineal* (1930) dello scrittore francese. Tale occhio viene poi coinvolto, in una delle proiezioni allucinatorie del protagonista, in pratiche erotiche che ricordano da vicino quelle vissute dall'occhio di don Aminado nell'*Histoire de l'œil* (1928). Il testo accoglie frammenti di *Vita e destino* di Vassilj Grossmann (1960) e di *Reparto C* di Aleksandr Solženicyn, omaggia l'opera di Edgar Allan Poe<sup>439</sup> fa numerosi riferimenti a Maurice Blanchot e, implicitamente, a Bertold Brecht<sup>440</sup> e più in generale si mostra estremamente attento alla tradizione della «letteratura sconcertante», ovvero quella tipologia di testo che affronta i problemi della società e del mondo con un intento critico, opposta alla letteratura «consenziente» (che rappresenta un mondo pacificato) e a quella

---

<sup>439</sup> Cfr. G. Nivat, *Les Bienveillantes et les classiques russes*, «Le débat» n. 144 (mars-avril 2007), pp. 56ss.

<sup>440</sup> Cfr. D. Mendelsohn, "Trasgressione", in Id., *Bellezza e fragilità*, Neri Pozza, Vicenza 2009, pp. 125-144

«concertante» (dove le miserie del mondo sono trattate al mero scopo di ottenere un ritorno, in termini di prestigio o più banalmente economico).<sup>441</sup> La rete intertestuale non diventa un gioco citazionistico fine a se stesso ma è sempre funzionale all'indagine della contemporaneità: la guerra totale, gli effetti del fordismo e del taylorismo, l'alienazione dell'individuo, la società di massa e, ovviamente, l'elemento fondante dell'esperienza del soggetto novecentesco, la vita psichica e le pulsioni — la sua interiorità. Non è un caso, dunque, che il recupero di Bataille sia principalmente di tipo tematico, mentre la vocazione al frammento dello scrittore francese resta generalmente esclusa dal recupero di Littell. Tale constatazione non deve però spingere a vedere una dicotomia tra Ottocento (recuperi strutturali) e Novecento (recuperi tematici). Gli elementi tematici, infatti, entrano nel romanzo per lo più sotto forma d'innesto: saggio, descrizione di sogni e (ciò che risulta più evidente) resoconti dettagliati di fenomeni storici che hanno l'aspetto di schede di lettura appena sbazzate (su questo, cfr. conclusioni), insomma materiali eterogenei che entrano nel romanzo. Si tratta di una tecnica compositiva d'ispirazione modernista, di cui Hermann Broch con la trilogia *I sonnambuli* è stato il più raffinato esecutore,<sup>442</sup> sebbene questa abbia in *Le benevole* un valore strutturale ma non strutturante (perché quest'ultimo è proprio della triade trama-personaggio-tempo).

### La morale della storia

In *Le benevole*, a differenza di quanto accade nei capolavori del modernismo, la forma-saggio non appare come un'entità estranea finita lì per infiltrazione, ma come parte integrante della narrazione. Come gli altri elementi modernisti e contemporanei viene motivata narrativamente. Ciò avviene non solo grazie alla coincidenza di protagonista e narratore ma anche e soprattutto per merito dei collegamenti logici e coerenti tra Aue e i suoi pensieri, che scaturiscono sempre dall'osservazione di elementi concreti.<sup>443</sup> Questa tecnica facilita lo spostamento dell'attenzione dalla forma al contenuto cui accennavo nelle conclusioni del capitolo precedente, perché non ci stupiamo di trovare

---

<sup>441</sup> Cfr. D. Viart, B. Vercier, *La littérature française au présent*, cit., pp. 11-13

<sup>442</sup> Cfr. M. Rizzante, *Prefazione* a H. Broch, *I sonnambuli*, Mimesis, Udine 2010, e S. Zangrando, *Hermann Broch e il romanzo polistorico*, in M. Rizzante et al., *Finzione e documento nel romanzo*, pp. 207-220

<sup>443</sup> Ad esempio a p. 55 Aue osserva un superiore. Da lontano egli «appariva l'incarnazione dell'*Übermensch* nordico», ma quando il protagonista si avvicina sembra «come sfocato». Aue decide che è «una questione di proporzioni» del viso. Anche le ipotesi sono frutto di una metodica valutazione dell'esistente. Sulla razionalità di Aue, cfr. *infra*.

una riflessione, anche lunga ed articolata, in un romanzo autobiografico, specie se essa ha origine da elementi esterni (non la soggettività che fluisce liberamente, ma una mente che ragiona su quanto la circonda): il saggio o il lacerto documentario non è importante perché *c'è* (ciò che avviene con la messa a nudo del procedimento), ma *per che cosa esso ci dice*. Vediamo allora cosa dice il testo, quali sono questi contenuti espliciti. Due momenti verso la metà del libro, a breve distanza l'uno dall'altro,<sup>444</sup> riprendono un tema già accennato in "Toccata". Nel primo Aue, a cena con Eichmann, riflette sul concetto di legge morale in Kant; nel secondo egli, parlando di un soldato addetto alle operazioni di sterminio, cerca di stabilire il grado di responsabilità di quest'ultimo per poi allargare il discorso alla responsabilità dei tedeschi in quanto nazione. Il livello apparentemente accademico della discussione con Eichmann si rivela un modo per travestire la ricerca di giustificazioni per la «Soluzione finale», parallelamente a quanto accade nel secondo brano. La forma del discorso è quella che abbiamo già visto in bocca al narratore delle *Particelle elementari*, quella delle scienze umane.

Ciò di cui parlano questi frammenti saggistici è qualcosa che è penetrato nel nostro senso comune: una volta perso un principio d'autorità morale superiore è impossibile stabilire gerarchie di valori stabili e valide per tutti. Ogni aggregato umano è un microcosmo autonomo. Al di fuori di tale microcosmo nessuna struttura di senso sopravvive ed è impossibile affermare con sicurezza che questo o quel comportamento è più giusto o più legittimo di un altro. Un esempio estremo è il singolare dubbio morale che attanaglia una compagnia isolata nel *kessel* creato dalle truppe sovietiche intorno alla VI armata, a Stalingrado. Privi di cibo, i soldati devono scegliere chi mangiare: un russo o un tedesco?

Il problema ideologico che si poneva era quello della legittimità di mangiare uno slavo, un *Untermensch* bolscevico. Quella carne non rischiava forse di corrompere il loro stomaco tedesco? Ma mangiare un commilitone morto sarebbe stato disonorevole; anche se non era più possibile seppelirli, si doveva ancora del rispetto a coloro che erano caduti per la *Heimat*. Di conseguenza si accordarono per mangiare uno dei loro Hiwi, compromesso tutto sommato ragionevole, visti i termini della controversia.<sup>445</sup>

---

<sup>444</sup> *Le benevole*, pp. 546 ss. e pp. 568 ss

<sup>445</sup> Ivi, p. 365

Il perturbante apologo mostra con chiarezza una delle dorsali tematiche del romanzo. Ebrei sterminati nei campi o Hiwi magiati a Stalingrado (ma potremmo aggiungere: civili bombardati in Afghanistan o civili uccisi in un attentato), tutto sta nel capire quali sono «i termini della questione»: dall'interno del sistema, una volta cioè che siano accettate le premesse razziste del nazismo, tutto appare logico ed è possibile intravedere una catena di senso (si tratta di un «compromesso tutto sommato ragionevole»), mentre da fuori appare folle e grottesco. Armati di questo spirito si può comprendere la reazione tutto sommato composta del dottor Hoenegg quando Aue gli rivela che donne e bambini vengono eliminati subito, all'arrivo nei *lager*:

Hoenegg spalancò gli occhi e mi guardò senza ribattere, come se volesse una conferma che avevo detto proprio ciò che avevo detto. Scossi la testa. Poi capì. Sospirò a lungo e si strofinò la nuca: «Ah, be'... [...] Eh già... già. Ah, che brutta faccenda». Respirò forte: «Be'. Capisco di cosa si tratta. Immagino che in fin dei conti, soprattutto dopo Stalingrado, non abbiamo granché da scegliere». «No, dottore, infatti». «Comunque, è dure. Tutti?» «Tutti quelli che non possono lavorare». «Ah be'...» Si ricompose: «In fondo, è naturale. Non c'è ragione di trattare i nemici meglio dei nostri stessi soldati. Dopo quello che ho visto a Stalingrado... Perfino queste razioni sono un lusso. I nostri uomini resistevano con molto meno. E poi, ai sopravvissuti, forse che adesso gli danno da mangiare? Ai nostri commilitoni, in Siberia, cosa danno? No, no, ha ragione». Mi fissò pensieroso: «Resta il fatto che è una *schweinerei*, una vera porcheria. Ma comunque lei ha ragione». <sup>446</sup>

È una vera porcheria, ma Hoenegg non vede alternative. Anche questo è tutto sommato un compromesso ragionevole, «visti i termini della questione». E lo stesso ragionamento deve aver fatto Hélène, la ragazza che Aue frequenta durante la sua permanenza a Berlino, dopo che quest'ultimo l'ha resa partecipe dell'*Endlösung* e di ciò che succede nei campi all'Est: se dapprima appare sconvolta, finisce per continuare a frequentare Aue e addirittura gli dichiara il suo amore.

### Giudici a Berlino

Per Aue l'autorità morale non deriva da un principio trascendente ma soltanto dalla forza a disposizione di chi tale autorità la esercita. Di fronte ai

---

<sup>446</sup> Ivi, p. 631 [pp. 600-601]

bombardamenti a tappeto alleati, Himmler afferma: «Questi inglesi sono dei mostri. Bombardare dei civili, così, indiscriminatamente. Dopo la vittoria dovremo organizzare dei processi per crimini di guerra. I responsabili di queste atrocità dovranno risponderne».<sup>447</sup> Si prospetta una Norimberga di nazisti, si capisce che in un mondo relativizzato, con buona pace di Brecht, a Berlino i giudici esistono certo, ma che la legge cui essi sono sottoposti è una produzione storicizzata, intrinsecamente caduca e mutevole.

È la legge di tutte le cose, la guerra permanente di tutti contro tutti, e io so che questa idea non ha niente di originale, che è quasi un luogo comune del darwinismo biologico o sociale, ma quella notte [...] la sua forza di verità mi colpì come mai prima o dopo, stimolata da quel sogno in cui l'umanità soccombeva a un altro organismo la cui potenza vitale era più grande della sua, e ovviamente capivo che quella regola valeva per tutti, che se altri si fossero rivelati più forti di noi ci avrebbero fatto a loro volta quel che noi avevamo fatto ad altri, e che di fronte a quelle spinte le fragili barriere che gli uomini costruiscono per tentare di regolare la vita comune, leggi, giustizia, morale, etica, contano poco, che la minima paura o la minima pulsione un po' intensa le sfonda come una barriera di paglia, ma capivo anche che quelli che hanno fatto il primo passo non devono far contro che gli altri, arrivato il loro turno, rispetteranno la giustizia e le leggi, e avevo paura, perché stavamo perdendo la guerra.<sup>448</sup>

Si tratta di immagini perturbanti, su cui molti lettori si sono soffermati, poiché ci dice che le strutture morali cui solitamente ci affidiamo (e quella del rifiuto dell'antisemitismo è la più radicata nell'Occidente contemporaneo) sono meno solide di quanto siamo soliti pensare. Questa critica, tra le più frequenti fatte al libro è infatti di origine platonica,<sup>449</sup> e riguarda la liceità di rappresentare azioni o personaggi immorali senza correttivi censori, senza che il giudizio dell'autore ci ricordi che le cose di cui parla sono «disdicevoli» (*prosekonta*):<sup>450</sup> l'atto mimetico deve tenere conto delle qualità morali dell'oggetto rappresentato e se ciò non avviene, è segno del degrado morale dell'autore.<sup>451</sup>

---

<sup>447</sup>Ivi, pp. 521-522

<sup>448</sup> Ivi, pp. 782-783

<sup>449</sup> Cfr. G. Mazzoni, *Il libro in questione: "Le Benevole"*, cit., p. 232

<sup>450</sup> Platone, *La Repubblica*, 395c

<sup>451</sup> Cfr. Platone, *La Repubblica*, 395c-396e

Se, come accade nelle *Benevole*, l'autore tace, egli implicitamente condivide le ragioni del personaggio che sta parlando. Va in questa direzione il breve pezzo di Edmondo Berselli:

per il protagonista fra colpevoli e innocenti non c'è diversità etica. È questo aspetto che vorrei sottolineare: dunque il mondo è pura amoralità pulp. Certo, sappiamo che il genocidio è storia, e Littell si limita a metterci la fiction. Ma se il risultato di questo intreccio fosse invece non una rivelazione del male, ma una pornografia dell'orrore? Non bastava la fenomenologia del genocidio, ci voleva anche un io narrante omosessuale e incestuoso, il nazismo erotizzato, lo sterminio pervaso da contaminazioni sessuali. Rivelatori anche i titoli interni del libro (Toccata, Minuetto, Sarabanda): espedienti musicali in cui la tragedia diventa un atto estetizzante. Manca solo una fuga di Bach che accompagni Auschwitz, e poi nel suo genere il libro di Littell è un capolavoro: ma è un capolavoro malato.<sup>452</sup>

Più sottile, ma sostanzialmente identica, la stroncatura di Michiko Kakutani, critica letteraria di punta del «New York Times». Dato che Aue è un personaggio inverosimile, è impossibile che il lettore si senta spinto a identificarsi in esso:

Laddove gli eroi del dramma *Good* e del film *Mephisto* erano persone abbastanza ordinarie che per ambizione, opportunismo o debolezza cedevano al lato oscuro e abbracciavano la causa nazista, Aue è chiaramente un essere squilibrato e la sua follia trasforma la sua storia in uno spettacolo voyeuristico [...]. [Incapace di capire Aue, meno ancora di simpatizzare con lui, il lettore non è spinto, come nel caso di *Good* o di *Mephisto*, a indagare la propria capacità di un compromesso morale.<sup>453</sup>

Ma la società moderna, «secolare» nella definizione di Charles Taylor,<sup>454</sup> in una frattura epocale con l'antichità classica e il sistema medievale, non riconosce a niente e a nessuno l'autorità di organizzare assiologicamente l'esistente. La «Norimberga nazista» di Himmler preconizzava ciò che poi è accaduto davvero. Come dice Aue, «l'erba cresce rigogliosa sulle tombe dei

---

<sup>452</sup> E. Berselli, *Se la shoah diventa pulp*, «Repubblica» 8 ottobre 2007

<sup>453</sup> M. Kakutani, *Unrepentant and Telling of Horrors Untellable*, «The New York Times» 24 febbraio 2009

<sup>454</sup> Cfr. C. Taylor, *L'età secolare* (2007), Feltrinelli, Milano 2009

vinti, e nessuno chiede conto al vincitore»<sup>455</sup> e il vincitore può anche rovesciare a suo piacimento, in base alle necessità politiche del momento, le categorie morali e far diventare i buoni cattivi e cattivi i buoni:

[...] alla fine venne il momento di spiegare quasi dall'oggi al domani ai bravi elettori democratici perché i mostri infami della vigilia dovessero ora fungere da baluardo contro gli eroici alleati del giorno prima [i sovietici], adesso denunciati come mostri ancora peggiori.<sup>456</sup>

Questo libro riflette sin dalle prime pagine su un aspetto centrale della cultura contemporanea. Quali sono le implicazioni del prospettivismo radicale, la particolare visione del mondo secondo cui ogni individuo è un epicentro di senso autonomo, pienamente legittimato, i cui valori, se osservati dall'interno del sistema sono indiscutibili?

I problemi morali, subordinati ai rapporti di forza e alle necessità storiche, sono relativizzati, e viene meno la possibilità di formulare un giudizio di valore. La scelta di rappresentare il nazismo – e il nazismo più brutale, quello del fronte orientale, del genocidio e dei *lager* –, da questo punto di vista, dà all'autore la possibilità di esplorare un caso esemplare, che ha valore paradigmatico proprio perché estremo. In molti hanno insistito sul carattere di «male assoluto» del nazismo, una visione condivisa dalla retorica ufficiale sugli eccidi nazifascisti. Pochi pensatori si sono mossi in un'altra direzione, per così dire ri-umanizzando il fenomeno nazista. Negargli una radicale alterità significa capire che Aue, e con lui tutti i nazisti, è *davvero* come noi; che *potremmo essere noi*, poiché nelle SS «nessuno era più tipico di qualunque altro uomo in qualunque professione»;<sup>457</sup> che il vero problema non erano i mostri (Hitler, Himmler, Höss, i soldati sadici o quelli violenti) ma tutti gli altri, senza i quali «un Hitler o uno Stalin è soltanto un otre gonfio d'odio e di orrori impotenti»:

Gli uomini comuni di cui è composto lo Stato – soprattutto in periodi di instabilità –, ecco il vero pericolo. Il vero pericolo per l'uomo sono io, siete voi. E se non ne siete convinti, inutile continuare a leggere oltre.<sup>458</sup>

---

<sup>455</sup> *Le benevole*, p. 646

<sup>456</sup> *Ibid.*

<sup>457</sup> *Ivi*, p. 24

<sup>458</sup> *Ivi*, pp. 22-23

Il nucleo centrale del romanzo si basa insomma sul meccanismo dello straniamento, ma su uno straniamento alla rovescia: invece di metterci nei panni di qualcuno che osservi dall'esterno, senza pregiudizi, per capire la vanità e l'illogicità di certi comportamenti, come accade per esempio in Montesquieu o in *Cholstomer. Storia di un cavallo* di Tolstoj, Littell ci chiede di osservare dall'interno qualcosa che siamo abituati a giudicare come privo di senso, folle, sintomo di «male assoluto» (etimologicamente “sciolto”, “slegato” dal mondo) per scoprire che un senso invece c'era, anche se dal nostro qui-e-ora ci sembra assurdo.

### **Le Eumenidi, la giustizia, la legge: cosa rimane delle Erinni**

Questo libro, si diceva, descrive con precisione un problema centrale nella nostra epoca: da dove far derivare la nostra autorità morale in un sistema dominato dal relativismo, dall'esaltazione dei valori privati e individuali? La risposta non è incoraggiante, come abbiamo visto: sembra che tutto derivi in ultima analisi dalla violenza; chi è più forte riesce a imporre la propria moralità ai più deboli, i quali oltre a soccombere vengono anche giudicati mostri, perversi, criminali. Sembra che davvero, come ha scritto Berselli, il mondo non sia altro che amoralità *pulp*. Che le cose non stiano così è ben chiarito da una seconda struttura di senso all'opera nel romanzo: è la trama sotterranea che modella il libro fin dal titolo, derivata dalla tragedia di Eschilo *Le eumenidi*, capitolo conclusivo dell'*Oresteia*. La storia è nota: Oreste, dopo avere ucciso la madre Clitemnestra e il patrigno (i quali avevano a loro volta ucciso Agamennone, padre di Oreste) nella tragedia *Le coefore*, è perseguitato dalle Erinni, dee ctonie incaricate di vendicare gli omicidi di consanguinei. Dopo essersi rifugiato nel tempio di Delfi, sotto la protezione di Apollo, Oreste, su consiglio del dio, chiede aiuto a Atena la quale organizza un processo (il primo della storia), in cui Apollo rappresenta la difesa, le Erinni l'accusa: il voto della giuria, composta da Atena e da undici ateniesi, è in parità (sei voti per la condanna di Oreste, sei per l'assoluzione) e così Oreste viene prosciolto. Le Erinni ammansite da Atena mutano nome in Eumenidi (appunto “benevole”), verranno venerate dal popolo ateniese al pari delle divinità olimpiche.

La tragedia rappresenta il passaggio da un sistema di amministrazione della giustizia basato sulla vendetta (e sul principio del taglione) tipico delle società tribali a uno basato sulla legge che fonda le basi della *polis*, della civiltà. Come sintetizzano le Erinni: «Avete calpestato le antiche leggi, / le avete

strappate dalle nostre mani!»<sup>459</sup> Se i principî tribali sono d'immediata comprensione ed eterni, quelli della Legge sono mutevoli e bisognosi d'interpretazione, di valutazione da parte di terzi. Il risultato diventa incerto: chi verrebbe condannato dalle «antiche leggi» di cui le Erinni sono custodi, può adesso andare assolto. La condanna o l'assoluzione, allora, non sono più automatiche (quindi i tabù cadono, o meglio vengono relativizzati) ma frutto di un'argomentazione che può far leva sulle strategie retoriche (Apollo è tra le altre cose protettore dei poeti) sottoposta al giudizio della Ragione (Atena). I «nuovi dei», secondo le Erinni, si sono sostituiti agli dei ctoni; secondo una narrazione cara ai greci la ragione ha sostituito gli istinti.

La vicenda per Oreste si è risolta al meglio; sembra che per Aue non si possa dire altrettanto. Se la stesura delle sue memorie avviene «per la [*sua*] personale igiene mentale, come quando uno ha mangiato troppo, a un certo momento deve evacuare gli escrementi, che abbiano un buon profumo o meno, non sempre si può scegliere»,<sup>460</sup> il pensiero del lettore corre subito alla stitichezza e alle frequenti crisi di vomito che colpiscono un Aue imborghesito, sposato con figli e a capo di una fabbrica di merletti. Non si tratta dell'unico strascico lasciato dal conflitto mondiale sul protagonista. Egli, ci dice, è uscito dalla guerra «come un uomo svuotato, che possiede solo amarezza e una lunga vergogna, simile a sabbia che scricchiola tra i denti».<sup>461</sup> Anche la noia di Aue, la vita banale e monotona che si è ritagliato in seno alla borghesia francese, sembra (al pari della stitichezza) un contrappasso dantesco alla sua vita precedente, irta d'emozioni, di violenza, di azioni: «forse», dice, «è perciò che scrivo questi ricordi: per rimescolarmi il sangue, per vedere se posso ancora provare qualcosa, se so ancora soffrire un po'. Bizzarro esercizio».<sup>462</sup> Vale la pena di sottolinearlo subito: Aue non si sente in colpa, fatto questo che ha scandalizzato molti lettori e, più importante, che elimina la possibilità di redenzione («il pentimento», come disse Eichmann, «è una cosa da bambini»). Ma l'«amarezza» e la «vergogna» cui Aue accenna soltanto (obliquamente, riferendosi a se stesso in terza persona) ci possono indurre a pensare che qualche senso di colpa riesca ad albergare in quest'uomo che si definisce

---

<sup>459</sup> Euripide, *Le Eumenidi*, vv. 808-809

<sup>460</sup> *Le benevole*, p. 758

<sup>461</sup> *Ivi*, p. 13

<sup>462</sup> *Ivi*, p. 14

prendendo a prestito la voce dei suoi lettori che immagina scandalizzati, dunque significativamente in terza persona, «un nazista pentito a metà».

### Tra natura e civiltà

Le cose si stanno imbrogliando un po': sembrava un romanzo in cui "bene" e "male" sono trattati come pure costruzioni culturali; ci ritroviamo con un protagonista che, al di là delle sue affermazioni, sembra provare rimorso. Del resto il libro si chiude con una frase emblematica: «le Benevole avevano ritrovato le mie tracce», quelle Benevole che Oreste aveva evitato grazie all'istituzione del tribunale. Il contrasto tra il prospettivismo radicale di cui Aue fa sfoggio e la "persecuzione" che egli sente su di sé ha un senso nell'economia del romanzo solo esplorando il contrasto tra natura e civiltà, un altro grande tema del libro, il cui aspetto più evidente è proprio il sottotesto eschileo ma di cui emerge traccia in diversi punti, per esempio nel contrasto tra i comportamenti di Aue e Thomas o nella dinamica del decesso.

La morte è vista, nelle *Benevole*, come ritorno a uno stato naturale, pre-umano e pre-civilizzato. La morte del tenente Voss, un amico di Aue, è accompagnata da un borbottio che il soldato emette in continuazione: «i suoni continuavano a uscirgli dalla bocca, non proprio gemiti, ma piuttosto dei suoni articolati ma incomprensibili, come un balbettio infantile». <sup>463</sup> Poco oltre tali suoni divengono «una descrizione della sua agonia, ma in una forma che precedeva il linguaggio». <sup>464</sup> Regressione infantile, infine pre-umana, e infatti, quattro righe dopo, Aue c'informa che il corpo dell'amico lottava «come un animale [...] con quello che gli stava accadendo, e i suoni erano anche questo, dei suoni animaleschi». <sup>465</sup> Prima infantili, poi animaleschi, infine tali suoni sono diventati «una voce antica, che veniva dalla notte dei tempi». <sup>466</sup> La morte di Hanika, l'attendente di Aue durante la campagna di Russia, è ancora più chiara: nel morire gli occhi azzurri «si confusero con l'azzurro del cielo», poi «il cielo cancellò i suoi occhi». <sup>467</sup> Prima che la vita fugga via, *l'umanità* viene strappata come un velo, lasciando trasparire nel momento estremo una comunanza con la natura che la vita ha cercato di occultare. E come può farlo la morte, anche

---

<sup>463</sup> Ivi, p. 307

<sup>464</sup> Ibid.

<sup>465</sup> Ibid.

<sup>466</sup> Ivi, p. 308

<sup>467</sup> Ivi, pp. 179-180

la guerra cancella l'umano, il civile, e apre le porte all'animalità, forse ciò che Aue, che tiene alla sua logica raffinata e alla sua cultura borghese più che a tutto il resto, teme maggiormente. Il rimorso che prova non deriva genericamente, dalle sofferenze inflitte al mondo o ai suoi simili, ma dall'aver contribuito alla sovversione della civiltà, al ritorno del genere umano, devastato dalla guerra, a una sorta di stato di natura.

Se raffrontiamo Max con l'amico Thomas vediamo che i due formano una coppia antinomica. Di Thomas è stata messa in luce la natura mefistofelica:<sup>468</sup> è stato lui a spingere Aue verso le SS e poi, una volta iniziata la guerra, a convincere l'amico ad entrare negli *Einsatzgruppen* incaricati della pulizia etnica nelle retrovie. Mi sembra un'interpretazione grossolana: demoniaci sono semmai i due industriali protettori di Max, Mandelbrot e Leland, per nulla turbati dalla caduta di Berlino e pronti a passare ai sovietici pur di «finire il lavoro». Le proprietà di Thomas, invece, potrebbero semmai essere *demoniche*, poiché Thomas si comporta come l'*eudaimon*, o se si preferisce l'angelo custode, di Aue, tirandolo fuori dai guai, e come i *daimonoi* antichi sembra profondamente legato alla sfera naturale, trovandosi a suo agio nelle situazioni di sopraffazione: la guerra all'Est è solo un'occasione (più ghiotta di altre) per emergere e fare carriera. La frase che chiude il racconto di come Aue è stato inserito nei *kommandos* destinati all'Ucraina («è proprio così, non con altri mezzi, che il Diavolo espande il suo regno»),<sup>469</sup> non indica una consapevole responsabilità di Thomas, voglioso di rubare un'anima alle schiere del paradiso, ma anzi pone l'accento sull'irresponsabilità di questi,<sup>470</sup> interessato solo a migliorare la propria posizione sociale e lavorativa, che finisce per contagiare anche il più posato Aue, il quale sconta però un handicap non da poco: la filosofia del primo, fondata sulla legge della giungla, sul menefreghismo e l'opportunismo, gli permette di adattarsi al mondo contraddittorio e oscuro della burocrazia assai meglio di quanto possa fare Aue. Di fronte al lento disfarsi della macchina nazista egli riflette sulle sue convinzioni, scosse profondamente dalla guerra:

---

<sup>468</sup> D. Bournoux, *Max Aue, personnage de roman*, «Le débat» n. 144 (mars-avril 2007), pp. 66-69, p. 67: Thomas è il «fratello» infernale di Max, «che gli ha salvato la vita per due volte ma, dirigendolo nell'apparato nazista, lo ha corrotto irrimediabilmente».

<sup>469</sup> *Le benevole*, p. 61

<sup>470</sup> «È proprio così», l'accento cade su questa parte della frase: cioè è casualmente, dentro un bar, che cediamo al «lato oscuro».

Prima di arrivare alla mia attuale posizione, avevo pensato, forse ingenuamente, che le grandi decisioni venissero prese in base alla correttezza ideologica e alla razionalità. Adesso constatavo che [...] intervenivano molti altri fattori, i conflitti di priorità burocratica, l'ambizione personale di certuni, gli interessi particolari. [...] In quelle situazioni, Thomas era nel suo elemento; io invece mi sentivo a disagio, e non solo perché non ero portato per l'intrigo. Mi era sempre sembrato che dovessero avverarsi quei versi di Coventry Patmore: *The truth is great, and shall prevail, When none cares whether it prevails or no*.<sup>471</sup>

«La verità è grande e dovrà prevalere»... ma *la verità non prevale mai*, con buona pace del poeta americano, o quantomeno non è detto che *debba* prevalere. Gli alterni risultati ottenuti da Aue con le sue relazioni per i superiori ne sono un ottimo esempio. Nel 1938, insieme all'amico Thomas, compie una missione a Parigi: i due devono preparare un rapporto sulle possibili reazioni francesi all'invasione della Polonia. Aue scrive un rapporto dalle conclusioni «pessimiste ma lucide», in cui prevede (giustamente) che, in caso d'invasione della Polonia, la Francia dichiarerà guerra alla Germania. Thomas scrive l'esatto contrario: la guerra non ci sarà, si può procedere tranquillamente all'invasione. Il rapporto di Thomas, sebbene evidentemente errato, viene accolto con favore; quello di Aue subito dimenticato; Thomas riceve una promozione, Aue viene abbandonato in qualche ufficio ministeriale.

[...] avevo mal interpretato i segnali ambigui delle alte sfere, non avevo anticipato correttamente la volontà del Führer. Le mie analisi erano esatte, quelle di Thomas sbagliate; lui era stato ricompensato con una destinazione invidiabile unita a buone possibilità di promozione, e io ero stato messo da parte: valeva la pena rifletterci su.<sup>472</sup>

L'errore di Aue è stato quello di osservare e dedurre, di trarre conclusioni partendo esclusivamente dai fatti, senza prendere in considerazione i *desiderata* dei suoi superiori: insomma quello di ragionare secondo criteri di «razionalità» e di «correttezza ideologica». Quando la stessa situazione si riproporrà, Aue pagherà la sua onestà intellettuale con una missione nella Stalingrado accerchiata dai sovietici.

---

<sup>471</sup> *Le benevole*, p. 735-736

<sup>472</sup> Ivi, p. 59

Lo stesso attaccamento ai dati oggettivi, al ragionamento logico, alle conclusioni stringenti, viene alla luce durante una conversazione con Thomas. Speer, sebbene abbia drasticamente aumentato la produzione, rischia di essere rimosso dall'incarico di ministro dell'industria. Aue è sconcertato: «Di fronte a questo pericolo [la sconfitta] tutta la Germania dovrebbe stare unita», invece di intrigare per miseri giochetti di potere. «Thomas sorrise: “continui proprio a essere un idealista [...] Devi capire che c'è dell'altro. C'è anche una questione di visione politica», perché Schellenberg spinge a una pace separata con gli occidentali e dunque la rimozione di Speer ridurrebbe le capacità produttive della Germania, accorciando i tempi della guerra.<sup>473</sup> Thomas, al contrario di Max, riesce a cogliere i sensi nascosti, le sfumature, le ambiguità e i non detti, al punto da essere in grado di anticipare i cambi di rotta delle gerarchie burocratiche: «il mio amico aveva uno strano e infallibile istinto per trovarsi nel posto giusto non al momento giusto, ma un attimo prima; così sembrava ogni volta che fosse stato lì da sempre».<sup>474</sup> Perfetto estensore di quella legge della giungla che governa le azioni di tutti gli arrampicatori sociali, Thomas è sempre un passo avanti all'amico — nella gerarchia militare come nella preparazione del «finale di partita» degli ultimi giorni di guerra, in cui bisogna trovare documenti falsi e abiti civili per occultare il proprio passato di nazista.

La dinamica tra stato di natura e civiltà, in questo romanzo, è estremamente complessa. Alla «razionalizzazione», visibile nella filigrana del sottotesto eschileo, si oppone la regressione di Aue (e della Germania tutta) a uno stadio animale, pre-civilizzato, a causa della guerra. È possibile individuare un percorso che segue l'intera vicenda narrata: alle operazioni in Ucraina e nel Caucaso, caratterizzate da una sempre maggiore organizzazione (dai primi *Einsatzgruppe* alla *Große Aktion* di Babi Yar, da impiccagioni e omicidi alla come vien viene, alle file di condannati a morte che aspettano il loro turno e devono addirittura sdraiarsi, ancora vivi, nelle fosse comuni per consentire maggior rapidità nelle esecuzioni) risponde il lento sfilacciarsi delle operazioni in Ungheria e nei campi di sterminio. La macchina bellica nazista si sfalda, diventa sempre più evidente il caos che domina l'agire umano (ordini e istanze contrastanti, opposizione della burocrazia o di comandanti ottusi il cui ruolo è frutto di logiche politiche e non meritocratiche, ecc.). Non è un caso che l'unica sezione del romanzo il cui titolo esuli dallo schema della *suite des danses*,

---

<sup>473</sup> Ivi, p. 731

<sup>474</sup> Ivi, p. 59

“Aria” (dunque riferimento a un brano cantato, estraneo al principio d’ordine bachiano), in cui la vita interiore di Aue con le sue pulsioni e le sue proiezioni allucinatorie emerge con più forza, sia posto a ridosso del finale; né è casuale che l’avvicinarsi della sconfitta nazista (particolarmente in “Giga”) sia segnato da un progressivo distacco dai comportamenti logici («quello che ho fatto l’ho fatto con piena cognizione di causa») che hanno guidato Aue lungo il romanzo. Qualsiasi resto di civiltà, di ordine razionale, viene meno: prima Aue e Thomas, cercando di rientrare a Berlino dalla casa in Pomerania dove il protagonista ha trascorso una licenza, s’imbattono in un gruppo di orfani impazziti convinti di essere soldati della Wehrmacht che uccidono chiunque trovano (i russi in quanto nemici, i tedeschi in quanto disertori); Thomas dà prova della sua capacità di adattarsi alle condizioni ambientali fingendo di comunicare direttamente con Hitler per convincere i bambini che lui e l’amico sono in missione segreta ed evitare una morte certa. La scena finale nello zoo di Berlino segna il ritorno allo stadio pre-umano, puramente animalesco: è qui che Aue uccide Thomas, il suo fedele Pilade, per potersi garantire la fuga da ciò che resta della Germania. *Mors tua vita mea*, letteralmente — la legge della giungla ha trionfato, persino Aue se ne rende conto e agisce di conseguenza. Egli non uccide l’amico in nome di un ideale o di un ragionamento freddo e razionale, ma in virtù del suo istinto di sopravvivenza. Se non fosse a terra rantolante, colpito a morte dal suo amico, Thomas certo si congratulerebbe con Max per avere finalmente compreso come gira il mondo. È a questo punto, una volta eliminata la civiltà che le ostacolava, che le Benevole tornano sulle tracce di Aue. Il conflitto logico che si è riscontrato sopra (prospettivismo radicale *versus* consapevolezza dell’amoralità del comportamento) ha quindi un suo posto nel romanzo, ma per comprenderlo fino in fondo bisogna considerarlo come correlativo *tematico* di un aspetto *formale*, il rapporto tra innovazione e tradizione, di cui mi occuperò nelle conclusioni.

### **La Storia, senza morale**

Se per il suo superiore l’album che documenta il massacro di Babi Yar è «un trofeo», per Aue si tratta di «un’amara rievocazione, un ricordo solenne». <sup>475</sup> Questa lucidità del protagonista, frutto di una precisa eredità culturale, gli impedisce di entrare allegramente e senza pensieri nello stato di natura. Se anche non si sente in colpa non gli è preclusa la percezione di quanto ha fatto, la portata delle sue azioni; egli si rende conto del senso di ciò che ha

---

<sup>475</sup> Ivi, p. 132 [p. 131]: «une remémoration amère, un rappel solennel».

contribuito a fare, il massacro per eccellenza dell'Europa moderna. Insomma Aue è consapevole che il suo passato è «un fiume nero»,<sup>476</sup> ma anche che «ognuno deve fare il suo lavoro con amore», come afferma l'ingegnere civile Osnabrugge, che ha studiato per una vita come costruire ponti e non fa altro che occuparsi della loro distruzione.<sup>477</sup> Osnabrugge è stato considerato come la figura emblematica della perversione della virtù: difficile avere una tale nettezza in un libro che, come spero sia ormai chiaro, problematizza qualsiasi nostra convinzione etica e morale; più modestamente, a mio parere, egli rappresenta bene il destino degli uomini, che sono immersi tutti in un fiume nero impetuoso: quello della Storia. I destini collettivi possono opporsi alle aspirazioni di ognuno, condizionando i destini individuali fino a travolgerli, e portandoci via da noi stessi. Come nota Aue, «un soldato sa [...] che la sua volontà non serve a niente»,<sup>478</sup> che egli è solo una pedina e non può scegliere il proprio destino perché altri hanno già compiuto quella scelta per lui. La tensione tra destini collettivi e individuali, così tipica del romanzo storico, viene radicalmente rielaborata dalle *Benevole*: perché i destini generali, quelli che leggiamo nei libri di storia, non sono decisi da una sola persona o entità (Napoleone, dio, il destino) ma da un apparato composto di migliaia di persone. «La macchina dello Stato è fatta di quel medesimo impasto di sabbia friabile che macina, granello dopo granello».<sup>479</sup> Il potente flusso della Storia è composto da mille rivoli. La fatalità della storia, un'idea tutto sommato vecchia, illustrata alla perfezione in uno dei micro-saggi contenuti in *Guerra e pace*, per la precisione nel primo capitolo della prima parte del libro terzo, quando l'autore si chiede quali furono le cause che portarono all'invasione della Russia da parte della *Grande armée* napoleonica:

non ci fu una causa esclusiva del fatto, ma il fatto doveva avvenire soltanto perché doveva avvenire. Milioni di uomini, abdicando alla loro umanità e alla loro ragione, dovevano andare da occidente a oriente e uccidere i loro simili, così come alcuni secoli indietro erano andate da oriente a occidente valanghe di uomini a uccidere i loro simili.

L'uomo per Tolstoj «obbedisce inevitabilmente a leggi che gli sono prescritte», un'idea molto simile a quella espressa da Littell. Nelle *Benevole* però

---

<sup>476</sup>

<sup>477</sup> Ivi, pp. 133-134

<sup>478</sup> Ivi, p. 571

<sup>479</sup> Ivi, p. 22

la Storia ha il volto frammentato e molteplice di un enorme scaricabarile in cui si possono individuare solo frammenti di responsabilità e mai giungere a vedere un quadro chiaro e completo; insomma questa Storia ha il volto sfuggente e anonimo della burocrazia. Gli spaccati delle procedure ministeriali, i riassunti di inutili riunioni o le folli corse da un ufficio all'altro fedelmente riportate da Aue fermano in figura letteraria il conflitto tra ordine e disordine, tra personale e pubblico, i mille piccoli incidenti chiamati "caso" e che, sommati alle spinte contrastanti dei singoli microcosmi di cui si compone la nostra società, compongono la Storia.

Le persone si muovono lungo percorsi individuali, badando alle proprie necessità (centralità dell'individuo nella società moderna); ognuno persegue scopi personali, come Eichmann, il quale compie il suo lavoro con zelo e dedizione, come un qualsiasi quadro intermedio di una qualsiasi azienda, semplicemente perché è il suo lavoro, perché è un modo di far carriera e di essere considerato positivamente dai suoi superiori; alle istanze dall'alto si oppone la struttura della burocrazia, dispersa, frammentata, incapace di sintesi. Così, di fronte agli ebrei ungheresi che comprano passaporti rumeni per evitare la deportazione, un ufficiale tedesco mostra indifferenza. «Non spettava a lui valutare se quei passaporti fossero stati ottenuti legalmente o meno, e dopotutto, se gli addetti d'ambasciata rumeni erano corrotti, erano un problema delle autorità rumene [...]»,<sup>480</sup> riassume Aue. I risultati che si ottengono in un sistema simile sono dunque del tutto imprevisibili. La storia non risponde più a un principio superiore, storicisticamente inevitabile («il fatto doveva avvenire soltanto perché doveva avvenire»), ma è frutto di smottamenti improvvisi. Cercando di recuperare manodopera si finisce per commettere un genocidio:

Dopo la guerra si è creduto, ed è comprensibile, che quello fosse lo scopo dell'operazione, uccidere tutti quegli ebrei, [...] e così non si capiva perché i Tedeschi, proprio mentre stavano perdendo la guerra [...], si ostinavano ancora a massacrare degli ebrei, [...] e quindi dato che era incomprensibile, lo si è attribuito alla follia antisemita dei tedeschi, a un delirio omicida ben lontano dall'idea della maggior parte dei partecipanti, perché in realtà [...] la posta in gioco era [...] trovare manodopera per le nostre fabbriche.<sup>481</sup>

---

<sup>480</sup> Ivi, p. 764

<sup>481</sup> Ivi, pp. 754-755

All'assurdità del genocidio si somma, rendendolo ancora più inquietante, l'assurdità delle *cause* del genocidio: gli ebrei ungheresi sono morti per mancanza di coordinazione tra gli uffici tedeschi. Ecco allora che si riafferma l'origine *umana* della storia, il suo carattere di prodotto. Come per l'industria, anche i modi di produzione della storia sono alienanti: tutti vi contribuiamo ma nessuno in particolare *fa* la storia, ci troviamo immersi in essa *malgré nous*; i risultati – anche quelli più agghiaccianti, quelli più animaleschi – sono intimamente umani.

### Centrifugo/centripeto

La filosofia della storia che *Le benevole* sottende, al pari di quanto si è visto per la coppia oppositiva natura/civiltà, evidenzia un dato al contempo contenutistico e formale – una concezione del mondo e una caratteristica strutturale – del romanzo: tra ordine e caos c'è un conflitto irrisolvibile. Littell assume una visione olistica di questi due poli, *entrambi* considerati come basi interrelate delle azioni umane. Ordine e caos divengono a livello formale le spinte *centripete* e *centrifughe* del romanzo, attive su tutte le scale, dalla più piccola alla più grande. Intorno all'azione decisiva, al momento in cui si rivela il carattere o il destino di una persona, Littell inserisce elementi quotidiani o banali, notazioni irrilevanti (dettagli del vestiario, brevi descrizioni naturalistiche, spiegazioni della logistica necessaria a un massacro ben riuscito eccetera) che distruggono il potenziale assoluto dell'atto: impedendone l'isolamento dal *continuum* della vita quotidiana, inserendola tra mille altri eventi, l'azione diventa soltanto *un'azione*, circondata da migliaia di piccoli imprevisti che la rendono di volta in volta, comica, grottesca o banale e al contempo escludono il tragico.<sup>482</sup> Anche gli inserti eterogenei (saggio, sogno, *resumé* storiografico-archivistico) hanno un ruolo essenziale nello sviluppo centrifugo del romanzo, pari a quello che svolge la progressione cronologicamente lineare dell'asse della trama (trama, e personaggio, come aggregati stabili, coerenti, capaci di «tenersi») nel mettere in campo una forza centripeta, come sottolinea l'autore stesso ricorrendo alla metafora musicale (cfr. § 2):

una forte spinta che qui non è più melodica ma narrativa, che è perfettamente orizzontale – c'è una storia [...] che proceda dal punto «a», giugno 1941, al punto «b», aprile 1945 –, ma sempre con delle associazioni verticali che hanno la forma dei flashback, dei rimandi al mito, dei rimandi ad altri libri, ecc. Questi multipli

---

<sup>482</sup> G. Mazzoni, *Il libro in questione: "Le benevole"*, cit., p. 236

referenziali che si accumulano a tutti i livelli formano la struttura verticale, la struttura armonica [del romanzo]. Così che in ogni momento, anche se siamo nel mezzo di una storia narrativa che procede [in avanti], un mucchio d'associazioni le sovrappone molte altre dimensioni, così da *aprire* in qualche modo il racconto.<sup>483</sup>

Aue, di suo, è diviso tra un lato razionale e uno irrazionale, tra cosciente e inconscio. Abbiamo già visto che è la mancanza di chiarezza del programma “Soluzione finale” a indisporre Aue, il fatto che «nessuno coordinava niente».<sup>484</sup> Per una persona come lui, dall'intelligenza acuta e regolata da una logica ferrea, l'agire caotico delle strutture decisionali dello stato nazista è qualcosa d'inconcepibile. È per questo orrore della confusione che un protagonista tanto portato al ragionamento, quando è posto di fronte alle espressioni del suo inconscio (proiezioni onirico-allucinatorie, pulsioni sessuali o di morte, fecalità, oralità, ecc.) si limita a registrarle, senza commento né approfondimento. La brutale semplificazione della psiche del protagonista (Aue sarebbe un perfetto *case study* per un corso di psichiatria) ci mostra con una chiarezza impensabile in rappresentazioni più raffinate la contrapposizione tra lucida razionalità dell'io cosciente e vivacità di un inconscio continuamente ignorato durante la veglia. Quando Mendelsohn si stupisce della rimozione operata da Aue durante il duplice omicidio<sup>485</sup> non coglie che un uomo attaccato alla sua logica come Aue («ciò che ho fatto [lo sterminio degli ebrei e delle minoranze] l'ho fatto con piena cognizione di causa, pensando che si trattasse del mio dovere e che dovesse essere fatto, per quanto sgradevole e increscioso fosse»)<sup>486</sup> non potrebbe mai accettare consciamente l'assurdità del delitto compiuto contro la madre e il suo nuovo marito, un assassinio che sfugge alla logica per rintanarsi negli spazi reconditi del suo io oscuro:<sup>487</sup> in questa tensione riscontriamo la tensione tra procedere ordinato e disorganizzazione già osservata nell'idea di storia mostrata dal romanzo; l'inconscio agisce su di noi in maniera indiretta, imprecisa, difficilmente

---

<sup>483</sup> J. Littell, R. Millet, *Conversation à Beyrouth*, cit., p. 10

<sup>484</sup> *Le benevole*, p. 753

<sup>485</sup> D. Mendelsohn, “Trasgressione”, in Id., *Bellezza e fragilità*, cit., p. 143

<sup>486</sup> *Le benevole*, p. 19

<sup>487</sup> Non a caso nel finale Clemens, uno dei due poliziotti che indagano sull'omicidio della madre e del patrigno di Aue, convinto della colpevolezza di questi, inizia la sua ricostruzione del delitto con le parole: «on te va reconter comment ça s'est passé», p. [p. 886]: le stesse parole con cui Aue si rivolge ai lettori all'inizio del romanzo.

quantificabile e sempre incerta, così come microsistemi autonomi, ognuno con i propri interessi e le proprie priorità, imprimono alla storia spinte inimmaginabili.

Ritroviamo infine la stessa suddivisione di compiti nella relazione tra Max e la sorella gemella Una: lui fedele ai suoi adolescenziali giuramenti d'amore, lei consapevole che il mondo va avanti e il passato è appunto passato, ci mostrano come i due aspetti della vita (ordine e caos, spinte superegotiche e pulsioni, consapevolezza sincronica e diacronica, ecc.) non sono risolvibili in un tutto unico, ma nondimeno formano un insieme dotato di una sua peculiare coerenza basata sulla complementarità delle parti. Se osserviamo il ruolo del «terzo occhio» di Max possiamo notare come la sua funzione sia di permettere ad Aue di osservare il suo io, similmente a quanto afferma Bataille in *L'œil pineal* (e talvolta Max parla proprio di «occhio pineale»), ma, più in generale, sia una maniera di esplorare l'alterità: alterità interiore, ma anche esteriore. Il «terzo occhio» getta un ponte tra le due facce della medaglia, stabilendo un legame tra io e mondo, nel cui *continuum* ogni io è immerso.

Dunque spinte opposte, centripete e centrifughe, nella costruzione della trama come nel protagonista. Aue è l'elemento cardine del romanzo, e dunque la compresenza di spinte centripete e centrifughe al suo interno è di estrema rilevanza. *Il protagonista catalizza le contraddizioni del romanzo intero, della sua forma, delle sue strutture di senso*, sottolineando così la centralità dell'individuo nella società contemporanea: non più masse, né popoli, soltanto un insieme di individui organizzati tutt'al più in microcosmi monadici, e Aue, che li osserva. Ma tra questi aspetti differenti dell'esistenza, tra queste contraddizioni, è possibile stabilire un legame (a livello narrativo i legami motivati tra i vari materiali). Quella sintesi che la burocrazia (o la storiografia) non possono dare, è possibile tramite la *fiction*: il mondo frammentario si ricompone nella forma-romanzo grazie ai dispositivi narrativi tratti dal realismo ottocentesco. Il risultato è una macchina narrativa antica e nuova allo stesso tempo che vuole raffigurare le grandi contraddizioni del nostro tempo, le problematiche che soggiacciono alla nostra vita quotidiana, insomma la «condizione umana» degli occidentali all'inizio del XXI secolo.

### **L'esperienza, i testimoni, i documenti**

Sarebbe sbagliato, oltre che riduttivo, considerare *Le benevole* parte della letteratura sull'olocausto (ammesso che quest'etichetta possa avere una valenza critica, oltre a quella meramente descrittiva). Il romanzo ci mostra innanzitutto

un uso del documento assolutamente *letterario*, antistoriografico e anti-documentale, per così dire. Per capire meglio queste affermazioni dobbiamo osservare un romanzo spagnolo uscito pochi anni prima di *Le benevole* tratta temi simili a quelli del romanzo di Littell: si confronta con l'esperienza fascista sullo sfondo di una guerra (quella spagnola del 1936) e si propone di destabilizzare i confini tra bene e male, tra giusto e sbagliato, prendendo in esame un caso particolare rappresentato tramite un'azione decisiva. Si tratta di *Soldati di Salamina* di Javier Cercas (2001). La forma è però affatto diversa, al punto che anche i temi finiscono per rivelarsi, ad un'analisi approfondita, somiglianti solo negli aspetti più superficiali. Il romanzo si compone di due storie appartenenti a due piani temporali diversi: la prima è ambientata durante la guerra civile spagnola e racconta di come Rafael Sánchez Mazas, intellettuale ed esponente della *Falange Española* (un'organizzazione paramilitare d'ispirazione fascista), sfuggito ad un plotone di esecuzione repubblicano e nascosto in un bosco, venga trovato da un soldato nemico e di come quest'ultimo gli salvi la vita evitando di chiamare i compagni; la seconda storia riguarda il narratore, Cercas stesso, che indaga sull'avventura di Sánchez Mazas cercando di scoprire l'identità del soldato caritatevole. Il finale è aperto e non viene detto se il vecchio repubblicano incontrato da Cercas in una casa di riposo, Antoni Miralles, sia o meno il responsabile di quell'atto di pietà.

*Soldati di Salamina* fa un uso esteso di dispositivi veridici: identità di autore, narratore e protagonista; inserimenti di ampie porzioni di realtà, non mediata né modificata in alcun modo; effetti di vero eccetera. Il dispositivo principe, quello incaricato di catturare l'attenzione del lettore, ciò che rende significativo il narrato, è il *topos* veridico per eccellenza, il fatto che tutto nasce da una *storia vera*, di cui l'autore-protagonista è il garante e il narratore. Logico dunque che *Soldati di Salamina* prenda a prestito, per autenticare la storia, i dispositivi narrativi dell'autofiction già osservati nei capitoli precedenti. Le somiglianze contenutistiche tra i romanzi di Littell e di Cercas sono puramente superficiali; un'indagine più approfondita, che vada a toccare gli aspetti formali dei due testi, li separa nettamente. Lo scopo di *Soldati di Salamina* è quello di riesaminare criticamente la versione ufficiale di un evento fondante,<sup>488</sup> per decostruire il passato e produrre rappresentazioni culturali al di fuori della *doxa*.<sup>489</sup> Il risultato finale è un revisionismo storico in salsa postmodernista e

---

<sup>488</sup> Funzione tipica del romanzo storico, cfr. G. Lukács, *Il romanzo storico*

<sup>489</sup> Cfr. L. Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, 2nd ed., Routledge, London-New York 2002, pp. 3-14

non per colpa della scarsa abilità di Cercas narratore, quanto piuttosto delle strutture di senso che giacciono nella forma scelta dallo spagnolo.

Il romanzo di Cercas, è indubbio, in molti punti è costruito in modo rozzo; l'intento revisionista, celato sotto l'ambigua intenzione di mostrare tutti i lati della medaglia, inquina la possibilità d'illustrare i chiaroscuri dell'animo umano in maniera convincente; la scena bellica è trasmutata dalla ricerca di poeticità a buon mercato; il libro risulta meccanico nella relazione tra i due piani narrativi, e tra questi ultimi e le tesi ideologiche sostenute dall'autore. Proprio per questi suoi difetti *Soldati di Salamina* rappresenta chiaramente, in una maniera che romanzi scritti meglio o più raffinati non potrebbero mostrare, i tratti della concezione storiografico-memoriale del romanzo andatasi affermando negli ultimi decenni. Tale concezione si basa su una dilatazione della *funzione testimoniale* della letteratura, in piena coerenza con quelle correnti di pensiero che giudicano un testo importante nella misura in cui riesce a riflettere direttamente le circostanze storiche, economiche e culturali che l'hanno prodotto: un'idea che trasforma il testo letterario in mero documento capace di esprimere soltanto le tensioni della particolare cultura che l'ha prodotto, la stessa che orienta gli attori dell'industria culturale (più industria che altro) verso la creazione di romanzi-*lonely planet*, taccuini senza Chatwin in cui i dispositivi narrativi classici (trama, personaggio ecc.) sono meri catalizzatori dell'attenzione privi di ogni valore di senso.<sup>490</sup>

Secondo la poetica testimoniale un testo è importante nella misura in cui riesce a darci una visione diretta del mondo, non mediata da strutture ideologiche o sovrapersonali. Il risultato del testo prodotto secondo queste coordinate può (ma forse *deve*) essere alterato soltanto dalle percezioni dell'individuo, le quali donano alla storia raccontata un taglio personale, de-mediatizzato e de-simulacrizzato (quindi situato al di fuori del circuito mediatico della società dello spettacolo), in grado di riconnetterci a un'esperienza personale, unica porta d'accesso per una realtà lacanianamente oltre la nostra portata. Questi due imperativi operano con coerenza rispetto alle dinamiche espressiviste che governano il nostro agire sociale. Sembra ormai introiettata nel nostro senso comune la regola secondo cui a disegnare lo spazio letterario di un autore, a compiere il primo, fondamentale discrimine tra

---

<sup>490</sup> Sulla diffusione della letteratura testimoniale negli ultimi vent'anni in Italia, anche se non viene chiamata così e l'analisi si concentra sulla «valenza conoscitiva» della corporeità, cfr. A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, cit., pp. 89-95; pp. 96-102 sulla relazione tra poliziesco e denuncia.

ciò di cui è possibile scrivere e ciò che, se fosse scritto, verrebbe giudicato innaturale, libresco o falso, ci sono le esperienze dirette — un punto di vista riassunto icasticamente dalla figura di Ernest Hemingway, in cui tra esperienza e scrittura si crea un nesso inscindibile:

Debbo pensare che imparare a scrivere bene in prosa può occupare tutta una vita [...]. E se hai consumato così la tua vita forse non hai nulla su cui scrivere. L'ideale sarebbe vivere, e dopo scrivere, o vivere e scrivere allo stesso tempo.<sup>491</sup>

Per contro Littell *non ha* costruito il suo romanzo intorno alla sua esperienza diretta. Egli quando ha scelto di scrivere del trauma centrale della modernità, ha deciso di parlare di qualcosa che non ha visto, qualcosa di cui non ha esperienza. Si potrebbe obiettare che molto del macabro iperrealismo del romanzo sia dovuto a quanto l'autore ha visto, come volontario in associazioni umanitarie, sui campi di battaglia delle peggiori guerre degli ultimi vent'anni: Bosnia, Cecenia, Congo e molti altri. Forse è vero; c'è comunque un'ipotesi alternativa, ovvero che tale iperrealismo sia un riflesso di una cultura *pop* digerita e riciclata: schizzi di sangue, soldati in precario equilibrio sopra pile di cadaveri, neonati sbattuti per terra finché la testa non si spacca, spasmi degli impiccati — il campionario delle atrocità forse rimanda, più che alle guerre appena concluse o ancora in corso, a Sade, ai film *splatter* e *gore* e alla *Nazi-exploitation* (*Cannibal Holocaust*, *Venerdì 13*, *Nightmare on Elm Street*, *La bestia in calore*, *Ilsa la belva delle SS* eccetera), serbatoio analogo a quello cui attinge Quentin Tarantino, e la scena del soldato che incespica tra i corpi di una fossa comune può benissimo essere una riproposizione di una scena di *Kill Bill volume 1* in cui Uma Thurman, dopo avere fatto a pezzi un'intera banda di Yakuza, perde l'equilibrio su una pista da ballo resa scivolosa da un lago di sangue.

È comunque un dato di fatto che l'eventuale ricorso al serbatoio della propria esperienza è confinato da Littell all'avantesto, alle fasi preparatorie del romanzo e semmai ad alcune immagini isolate. Egli ha rifiutato la regola hemingwayana di una necessaria correlazione tra letteratura da un lato e esperienza dall'altro. Al valore testimoniale del testo si sostituisce un *valore documentale*, basato sulla ricerca, sull'indagine, sui documenti che funzionano come materiali per il romanzo. Si ricordi che l'idea del libro nasce quando Littell osserva una fotografia di una partigiana russa impiccata dai nazisti<sup>492</sup> e dalla visione del documentario *Sboab* di Lanzmann. «Fratelli umani, lasciate che

---

<sup>491</sup> In J. K. Piercy, *Modern Writers at Work*, MacMillan, New York 1930, pp. 488-90

<sup>492</sup> Intervista a «Le Figaro», 29 dicembre 2006. La donna ritratta è Zoïa Kosmodemianskaïa.

vi racconti com'è andata»: quando Littell sceglie di far pronunciare queste parole ad Aue egli le allontana da noi, le sottomette alle regole della finzione e così situa la sua opera in contrasto con le opere puramente testimoniali (io so perché ho *visto*), ma anche da quelle puramente documentali.

Il discorso sui documenti merita un breve approfondimento. La documentalità, al pari della valenza testimoniale, di un testo nei confronti di un fenomeno, di un'epoca storica o di una porzione di società, è un attributo proprio di tutti i testi letterari. Il filologo che ritrovasse un'oscura poesia del Duecento, anche dal basso o nullo valore artistico o conoscitivo, potrebbe leggerla in chiave storiografica come testimonianza di una usanza o una tendenza particolare di quell'epoca. Lo stesso si può dire di opere il cui valore è fuor di dubbio, come la *Commedia* dantesca. In questo senso (ma *solo* in questo) non è possibile parlare di un'opposizione tra “documento”, un'opera fruibile in funzione di un dato frammento di spaziotempo, e “monumento”, un'opera che invece rimane fruibile al di là e al di fuori del suo contesto di origine, del pubblico originale e delle condizioni nelle quali (e per le quali) il testo ha visto la luce. Più in generale potremmo anche dire che *ogni* testo ha degli attributi documentali:<sup>493</sup> ma, nelle opere di finzione, questi sono normalmente subordinati allo spazio inventivo dell'autore: storia, intreccio, narrazione, stile e tutto quello che interessa chi si occupa di letteratura. L'opposizione documento/monumento, dunque, se vogliamo considerare la letteratura nei suoi elementi specifici, è oltremodo utile e andrebbe sempre tenuta a mente. Gli aspetti documentali sono pertinenti nell'analisi letteraria *solo in subordine* ad altri aspetti (volendo riprendere la terminologia formalista, gli aspetti della «letterarietà») e non possono in alcun modo essere presi in considerazione *al di fuori della costruzione letteraria di un testo*, almeno se si vuole parlare di letteratura.

Se però un testo si fa *testo documentale*, ovvero laddove la documentalità arriva a funzionare come modificatore del genere (reportage, non romanzo) o almeno come suo perturbatore (reportage o romanzo?), entriamo in una modalità interpretativa ben diversa che non ha più bisogno di un'interpretazione ma, al più, di semplice commento. Il testo *dice soltanto quel che dice*, si esaurisce sulla sua superficie (cfr. capp. 3 e 4), i punti salienti sono quelli messi più in mostra. Tutto il resto - stile, composizione eccetera - è semplice *ornatus*. La lettura documentale è antica quanto la scrittura; tuttavia nel corso

---

<sup>493</sup> Cfr. anche M. Ferraris, *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Laterza, Roma-Bari 2009, pp. 153-195, 277-317

dei secoli essa è rimasta codificata entro determinate forme (il discorso storico, quello cronachistico) e abbiamo già visto che la modernità ha messo in discussione la validità di un simile approccio al testo anche all'interno di tali forme.<sup>494</sup> Nell'epoca moderna solo pochissime categorie di testo potevano essere lette seriamente in chiave documentale (il reportage, le scritture giornalistiche o, in senso lato, «d'informazione», alcuni storici sfuggiti all'era del sospetto, i divulgatori scientifici). Considerare la narrativa come fosse un documento, per contro, nella modernità è sempre stato considerato un atteggiamento sanzionabile: leggere il finto come fosse vero è l'errore di Don Chisciotte e di Emma Bovary.

La produzione di numerosi testi a funzione testimoniale ha attivato un meccanismo di *feedback* che ha amplificato la possibilità di una lettura documentale della *fiction* (si ricordi il caso di *Gomorra* cui ho accennato nell'introduzione), al punto che in molti casi oggi la lettura documentale *non è più erronea*, essendo forse addirittura l'unica lettura possibile. Essa non viola alcun patto con l'autore dal momento che l'opera viene progettata *affinché ciò accada* e il testo si legga come documento. L'abbiamo osservato anche in un testo come *Troppi paradisi*, sebbene lì il meccanismo fosse utilizzato consapevolmente per svelare la natura di «sistema di potere» del realismo. Il meccanismo, secondo una logica tipica della procedura giudiziaria, risulta amplificato dal *topos* esperienziale, per cui la testimonianza è utilizzata (o prodotta) documentalmente, come accade nel romanzo di Cercas. L'esperienza porta con forza sulla scena l'individuo, il quale funziona come «epicentro di senso» monadico: si è già osservato come a questa configurazione narrativa faccia seguito una relativizzazione totale, un prospettivismo radicale che blocca ogni possibilità di giudizio. È la strategia discorsiva di *Soldati di salamina* che impedisce una comprensione più ampia del fenomeno come quella che riscontriamo in *Le benevole*, un romanzo in grado di tener conto di istanze molteplici e contraddittorie.

Nella sua recensione a *Le benevole* Sergio Luzzatto ha osservato che «esaurita [con il romanzo *Gli scomparsi* di Daniel Mendehlson] l'arte della memoria, il romanziere può lavorare sulla storia» dell'Olocausto.<sup>495</sup> *Le benevole* si oppone pervicacemente all'«era del testimone»,<sup>496</sup> un'epoca inaugurata proprio

---

<sup>494</sup> Cfr. *Introduzione*.

<sup>495</sup> Sergio Luzzatto, *Il libro in questione: "Le benevole"*, «Allegoria» n. 58 (luglio-dicembre 2008, pp. 222-226, p. 222

<sup>496</sup> Cfr. Annette Wieviorka, *L'era del testimone* (1999), Raffaello Cortina, Milano 1999

dai sopravvissuti ai *Lager*, muovendo verso un'epoca in cui il documento assume nuovamente un valore in quanto elemento oggettivo, un appiglio concreto in contrasto con le forme dominanti di marca più evidentemente espressivistica, connesse piuttosto ai modi veridici incentrati sulla soggettività dell'io narrante.

## Il realismo e la biblioteca

In un suo saggio famoso Michel Foucault, parlando della *Tentazione di sant'Antonio* di Gustave Flaubert, ha coniato la definizione di “fantastico da biblioteca” per indicare un'opera la cui dimensione onirica, grottesca e appunto fantastica è «un monumento di sapere meticoloso»<sup>497</sup> costruito con cura su ciò che si è letto. Insomma «per sognare, non bisogna [più] chiudere gli occhi, bisogna leggere».<sup>498</sup> Il più grande continuatore di questa linea è stato certamente Jorge Lu s Borges, capace di scrivere racconti che sembravano saggi e saggi sotto forma di racconto, traendo i suoi racconti dai volumi dell'*Encyclopaedia Britannica*. Vorrei ora seguire qui un percorso radicalmente diverso, forse spericolato ma – credo – in grado di illuminare con precisione un elemento centrale alla proposta convenzionalista. Come nella *Tentazione* per attivare il fantastico si sostituisce il sogno con i libri, cos  anche per Emma Bovary i suoi sogni e le stesse parole attraverso cui sogna sono quelle dei libri.<sup>499</sup> Si pensi poi alla Rouen della descrizione iniziale, cos  simile a un dipinto:<sup>500</sup> tutti questi riferimenti a parole e segni altrui hanno molto di pi  in comune con i racconti borgesiani che con la saga dei Rougon-Macquart. Sono sempre altri libri a fare da punto di riferimento, a formare l'ossatura per l'invenzione, a essere usati in fase di progettazione come documenti da elaborare in una *fiction*.

C'  qualcosa di simile a quello che abbiamo visto in *Il mal di Montano*, a quelle tre finzioni che traggono origine tutte dalla “realt ” di Girondo e che sono modellate su altri generi. Certo, la relazione con il passato   molto pi  complessa, come abbiamo visto, pi  meditata, e alla fine *meno realista*. Ma il rapporto tra documentazione e finzione, al di l  dello statuto che assume l'opera “in uscita”,   molto simile “in entrata”. Da un lato rappresentazione

---

<sup>497</sup> M. Foucault, “Un fantastico da biblioteca”, in Id., *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano 1971, pp. 135-154, citazione a p. 136

<sup>498</sup> Ivi, p. 138

<sup>499</sup> F. Moretti, *Il secolo serio*, cit.

<sup>500</sup> Cfr R. Barthes, *L'eff t de réel*, cit.

della realtà, dall'altro un mondo fantastico-erudito, *ma sempre per tramite dei documenti*. Avviene lo stesso in *Guerra e pace*: le minuzie descrittive di Tolstoj, nella grandiosa architettura del romanzo, non compongono tanto un manuale sulla campagna di Russia, quanto un romanzo, e lo stesso discorso vale per gli inserti saggistici che non sono solo saggi, per i frammenti di costume che non sono solo notazione sociologica. Risulta chiaro, in questa prospettiva, che anche Littell s'inserisce su questa linea, che non vuole tanto «trasmettere gli orrori dell'olocausto»,<sup>501</sup> ricamare su un evento sacralizzato, (come indicano i due termini con cui vi si riferisce: “*sboab*”, letteralmente ‘disastro’ ma talvolta usata nella bibbia per indicare un giudizio divino, al solito poco conciliante, e appunto “olocausto”, termine greco che indica un sacrificio in cui la vittima veniva bruciata) mitico o tragico ma comunque unico e sciolto dai legami con il quotidiano («il Male assoluto»).<sup>502</sup>

L'autore sembra intenzionato piuttosto a trasmettere gli orrori del *genocidio*, un fenomeno molteplice e ricorsivo, condiviso da tutto l'Occidente (e esportato in tutto il mondo) non solo novecentesco: questo il motivo per cui Aue ci tiene a ricordare lo sterminio dei nativi americani da parte dei coloni. La chiamata in correità ci unisce in un unico vincolo, ma lo scopo non mi pare tanto quello di farsi assolvere “diluendo” la colpa, quanto piuttosto di istituire una continuità tra vari fenomeni dell'era moderna. Anche in *Le Benevole* si appoggia su una mole enorme di documentazione (e a volte si limita addirittura a trascriverla) ma *non è riducibile ad essa*: tutti questi testi sembrano formare un'unica linea romanzesca che, parafrasano Foucault, potremmo chiamare realismo da biblioteca, o d'archivio. Quell'archivio che il narratore di *Soldati di Salamina* non conosce: non sa nulla della guerra civile spagnola, e nemmeno sa se l'episodio che racconta sia vero o inventato («non saprei se coincide con la verità dei fatti; la racconto come me l'ha raccontata lui»):<sup>503</sup> l'intera storia oppone il registro documentale alla memoria soggettiva (del narratore, di Roberto Bolaño, di Sánchez Mazas, di Antoni Miralles) come strategia per far presa sul reale. E questa presa è raggiunta proprio attraverso i libri d'altri.

---

<sup>501</sup> M. Kakutani, *Unrepentant and Telling of Horrors Untellable*, cit.

<sup>502</sup> Cfr. Jon Petrie, *The secular word HOLOCAUST: scholarly myths, history, and 20th century meanings*, «Journal of Genocide Research», 2:1 (2000), pp. 31-63, URL [http://www.berkeleyinternet.com/holocaust/#N\\_1\\_](http://www.berkeleyinternet.com/holocaust/#N_1_), in particolare p. 71.

<sup>503</sup> J. Cercas, *Soldados de Salamina*, p. 25. Su questo cfr. J. De Piérola, *El emés de la historia*, «Revista de Crítica Literaria Latinoamericana», Año 33, n. 66 (2007), pp. 241-258, p. 253: la copia della lettera scritta da Sánchez Mazas e allegata al romanzo di Cercas «è un oggetto che «a pesar de su presencia física es incapace a validar si mismo».

La mediazione dei libri e dei documenti è centrale per trovare delle continuità nei comportamenti umani (i genocidi che punteggiano la cronologia dell'espansione occidentale). Durante una conversazione con sua sorella Una Max le rivela che il motivo per il quale non parla con lei da otto anni è perché si è sposata, e che non si è mai innamorato perché rispetta una promessa fatta a Una quando erano ragazzi. «“Restare ostinatamente aggrappati a vecchie promesse”», risponde la sorella, «“non è una virtù. Il mondo cambia, bisogna saper cambiare con lui. Tu resti prigioniero del passato”. “Preferisco parlare di lealtà, di fedeltà”. “Il passato è finito, Max”». «Il passato», le risponde Aue, «non è mai finito».<sup>504</sup> Littell si muove all'interno di ciò che Henri Godard chiama il «modello mimetico» del romanzo, l'opera costruita intorno ai pilastri della trama e del personaggio, tenuti insieme da un tempo narrativo organico.<sup>505</sup> Sembrerebbe quello che Girondo rifiutava, quella «specie di realismo del diciannovesimo secolo» che abbiamo chiamato «realismo commerciale», incapace di incidere la scorza del mondo perché ridotto ad automatismo, a tecnica di maniera.

Ma la costruzione narrativa di *Le benevole* rifiuta qualsiasi pretesa di immediatezza e al contrario s'impone in quanto atto ben meditato (anche nella finzione Aue afferma di aver condotto lunghe ricerche prima di darsi alla scrittura) proprio in virtù dell'aderenza a un modello. Se da un lato ciò rimanda al concetto di tradizione (su cui torneremo più avanti), dall'altro è la stessa convenzionalità della forma, delle tecniche e degli stilemi, l'appoggiarsi su meccanismi narrativi preesistenti a permettere di raccontare la realtà. La scelta di Littell postula che determinati codici, *in virtù della loro natura convenzionale* che li rende impercipienti e sclerotizzati, permettano di rappresentare la realtà. È un'operazione simile a quella che compie Qfwfq quando interrompe una conferenza per raccontare le sue avventure cosmicomiche a un pubblico esterrefatto: risatine «come cascate di pulviscolo»,<sup>506</sup> «rocce porose come spugne»,<sup>507</sup> la materia galattica «una specie di ricotta spugnosa»<sup>508</sup> e le

---

<sup>504</sup> *Le benevole*, p. 468

<sup>505</sup> Cfr. H. Godard, *Le roman modes d'emploi*, cit., pp. 13-24

<sup>506</sup> I. Calvino, *Le cosmicomiche*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., pp. 79-221, citazione a p. 98

<sup>507</sup> Ivi, p. 125

<sup>508</sup> Ivi, p. 103

aggregazioni di atomi che sembrano «sudiciume».<sup>509</sup> I paragoni altamente corporei e concreti con i quali descrive il cosmo riconducendolo a una dimensione umana, quindi comprensibile, sono spesso seguiti da parentetiche che attestano la distanza tra le espressioni e le cose e contemporaneamente la volontà di superare la distanza tra individuo e mondo facendo leva sulla prossimità tra gli individui («dico così, tanto per intenderci», ecc.). È una strategia che postula a) *esistenza* di un oggetto; b) distanza dell'oggetto da tutte le sue rappresentazioni; c) esistenza di un *terreno comune* tra narratore e narratario su cui far leva per parlare del mondo; e dunque Qfwfq sviluppa il suo discorso in base alla necessità di *far capire* di quale oggetto si sta parlando, anche se ciò significa paragonare un universo a una frittata.

Poi in Calvino la riflessione prenderà una piega diversa; nondimeno troviamo la stessa idea di usare la letteratura per ordinare il mondo allo scopo di *dirlo agli altri*; per opporsi al caos, allo stato di natura sempre in agguato, in cui ognuno si muove come entità assoluta. Lo abbiamo notato in vari momenti (in fondo, è qui che conduce il discorso sul prospettivismo): tutto il romanzo è costruito intorno all'idea che esista un *terreno comune* su cui gli uomini si muovono. Aue, in missione ad Auschwitz, incontra il medico del campo dottor Wirths, il quale rivela che il lavoro nei campi tende a produrre turbe psichiche e devianze nei soldati. «La mentalità prodotta dallo sterminio dilaga e condiziona tutto il resto» (p 602). «La rabbia» del soldato, ipotizza il dottore, «aumenta e si trasforma in sadismo quando si accorge che il detenuto, lungi dall'essere una creatura inferiore come gli hanno insegnato, dopotutto è proprio un uomo, come lui in fondo, ed è questa resistenza, vede, che la guardia trova insopportabile, questa persistenza muta dell'altro, e quindi la guardia lo picchia per tentare di far scomparire la loro comune umanità».<sup>510</sup> C'è un nucleo che accomuna carnefice e vittima, per quanto moralmente inquietante, ed è qualcosa di ineliminabile persino nel campo di sterminio, laddove l'uomo non viene più riconosciuto tale. Si tratta di un elemento cardine del progetto umanista: le persistenze sono più forti delle discontinuità, esiste una *tradizione* che trascende le singole vite e i singoli microcosmi con cui è possibile intrattenere un *dialogo* anziché una lotta, com'è successo spesso nel Novecento e come vedremo più da vicino nelle conclusioni.

Qui torna utile riprendere le contraddizioni che stanno alla base del libro. Il percorso di espiazione purgatoriale di Aue nel dopoguerra rimanda alla

---

<sup>509</sup> Ivi, p. 101

<sup>510</sup> *Le benevole*, p. 603

persistenza di una morale antica ma alla quale è interdetta l'azione concreta: essa permane sotto forma di inazione, noia, vuoto, e il purgatorio diviene un limbo; la stitichezza evocata all'inizio raffigura corporalmente questa assenza. Al contempo il protagonista è all'origine tanto delle spinte centripete che di quelle centrifughe che percorrono il romanzo, sebbene le proprietà coesive risultino in ultima analisi più forti, più evidenti. La mia ipotesi è che tali contraddizioni rappresentino in forma romanzesca l'antitesi tra novità e tradizione e cerchino di superarla appoggiandosi a una tradizione *forte* (la più forte degli ultimi due secoli, tanto che si è diffusa ovunque) scommettendo nella capacità di aggiornare tale tradizione, coniugando il «nuovo» all'interno del «vecchio». Perché ciò sia possibile Littell deve guardare al passato, aprire un discorso storico che crei una linea (non più solo artistica) per connetterlo con il presente. Forse, ci dice, non è vero che certi conflitti non ci riguardino più. Se i genocidi sono un tratto comune, nei fatti se non nel nome, dagli Stati Uniti settecenteschi alla Germania nazista, se alla fine l'accumulazione primitiva segue sempre la stessa strada di violenza e sangue,<sup>511</sup> se i conflitti tra capitale e lavoro dei primi anni del Duemila sono gli stessi già visti negli anni Venti — insomma, in un mondo che *non è* andato avanti, inventare parole nuove per cose vecchie è segno di progressismo o di gattopardismo? Qual è la letteratura più *sconcertante*?

---

<sup>511</sup> *Le benevole*, p. 157



## Conclusioni provvisorie

*Tradizione, innovazione, mediazioni*

### Avanguardia permanente e persistenze di tradizione

Nel primo saggio contenuto in *L'arte del romanzo* (1986) Milan Kundera espone un'idea della storia del romanzo di grande interesse: scrivere romanzi significa tenere a mente che altri ne hanno scritti prima di noi, che certe strade sono già state battute, che dunque la storia del romanzo è una «successione di scoperte» cui ogni scrittore partecipa.<sup>512</sup> Chi se lo dimentica, chi scrive come se non fossero mai stati scritti altri romanzi, è destinato a «cadere fuori della storia del romanzo» e vivere in un presente senza fine, vuoto e privo di senso, con il rischio non trascurabile che il proprio prodotto diventi semplice merce, da impacchettare e vendere — insomma che diventi «kitsch».<sup>513</sup> L'idea comune alla base di idee simili è che nella storia delle forme artistiche la continuità è sempre meno significativa della rottura.<sup>514</sup>

Al contempo, per Kundera, lo scrittore che volesse “entrare” nella storia del romanzo non potrebbe mai dimenticare di avere alle spalle un insieme di opere, di idee, di tentativi, che compongono la storia in cui egli cerca il proprio posto — di avere insomma alle spalle una *tradizione* che deve per forza prendere in considerazione:

Lo spirito del romanzo è lo spirito di continuità: ogni opera è la risposta alle opere che l'hanno preceduta, ogni opera contiene tutta l'esperienza anteriore del romanzo. Ma lo spirito del nostro tempo è concentrato sull'attualità, che è così espansiva, così ampia, da escludere il passato dal nostro orizzonte e ridurre il tempo al solo attimo presente. Preso in questo sistema, il romanzo non è più *opera* (cosa destinata a durare, a congiungere il passato all'avvenire), ma un avvenimento di attualità come tanti altri, un gesto senza domani.<sup>515</sup>

Come si sarà capito, la «continuità» di cui parla lo scrittore ceco è una continuità spirituale, un 'tenere conto' del passato letterario ricordando che i

---

<sup>512</sup> M. Kundera, *L'arte del romanzo*, cit., p. 30

<sup>513</sup> M. Calinescu, *Five Faces of Modernity*, 2nd ed., Duke University Press, Durham, NC 1987, pp. 225-262

<sup>514</sup> Cfr. H. Godard, *Le roman modes d'emploi*, cit., pp. 15- 29, 489-501

<sup>515</sup> M. Kundera, *L'arte del romanzo*, cit., p. 36

tempi sono cambiati e, secondo una logica storicista, i nuovi tempi hanno bisogno di nuove forme che li descrivano. In tal senso, nella dialettica tra tradizione e innovazione, la prima è visibile principalmente in negativo, nelle ombre e nei non detti del testo, nelle strade abbandonate dall'opera.

Le differenze tra modernismo e avanguardia sono molteplici e non è mia intenzione esaminarle tutte. Ritengo che in sede di analisi storico-critica non sia possibile confondere i due fenomeni; è altresì vero che osservando ciò non di meno vorrei porre l'accento su una somiglianza di fondo. L'obiettivo di Kundera («sbarazzare il romanzo dall'automatismo della tecnica romanzesca, dal verbalismo romanzesco») <sup>516</sup> esprime chiaramente il legame tra il modernista e il gesto artistico basilare dell'avanguardia: svecchiare la letteratura, eliminare gli automatismi percettivi e della rappresentazione, è ciò che per i formalisti (si ricordi l'interdipendenza tra formalismo e futurismo) <sup>517</sup> sta alla base della «letterarietà». Entrambe le posizioni, quella modernista e quella d'avanguardia, privilegiano, ognuna a suo modo, le opere in grado di *innovare* — sia a livello contenutistico che, molto più spesso, formale.

Se la nostra visione è offuscata dal successo del romanzo, che produce una proliferazione enorme di opere fatte in serie, che influiscono a loro volta sull'immaginario collettivo e dunque sulla produzione di altre opere, in un sistema di feedback che, per usare la nota metafora che paragona la letteratura a una città, tende a «normalizzare» il centro, il fenomeno della ricerca di novità a tutti i costi è chiaramente visibile in una forma espressiva il cui successo negli ultimi decenni è andato calando: l'arte contemporanea. Qui l'assottigliamento nel numero di fruitori e le numerose sovvenzioni permettono all'artista di svolgere il suo lavoro in maniera decisamente più “libera”: non bisogna vendere almeno diecimila copie di un quadro a diciannove euro l'una, basta vendere l'originale a un fondo sovrano per un centinaio di migliaia di euro, dunque basta che una persona giudichi interessante o conveniente quella determinata opera per farne un prodotto di successo. Così non si deve necessariamente venire incontro a un pubblico, rendere la propria opera fruibile, e si può sperimentare in piena libertà. Dai cessi di Duchamp alle vacche sotto formaldeide di Damien Hirst, al di là delle motivazioni specifiche

---

<sup>516</sup> Ivi, p. 108

<sup>517</sup> Cfr. V. Erlich, *Il formalismo russo* (1954), Bompiani, Milano 1966, pp. 52-98 *passim*; P. Steiner, *Il formalismo russo* (1984), Il Mulino, Bologna 1991, pp. 161-276 *passim*; B. Jangfeldt, *L'avanguardia e il potere: il futurismo russo dal 1917 al 1919*, in E. Etkind et al., *Storia della letteratura russa. Il Novecento*, vol. II, Einaudi, Torino 1990, pp. 35-48; A. Hansen-Love, *Il formalismo russo*, in E. Etkind et al., *Storia della letteratura russa. Il Novecento*, cit., pp. 701-748

e delle singole poetiche la storia dell'arte contemporanea dell'ultimo secolo è stata dominata dall'idea che fosse necessario aggiornare continuamente per poter sempre più sorprendere il pubblico: da circa cento anni viviamo in uno stato di avanguardia permanente.

Le poetiche postmoderniste sembrano muoversi in tutt'altra direzione: esse rifiutano l'idea di innovazione radicale in favore di un rinnovamento decisamente "morbido", il costante riciclo di forme antiche, l'interrelazione di momenti storici e culturali distanti (quando non apertamente in contrasto tra loro), l'idea che non esiste un'ordine nella tradizione e che non esiste più nemmeno *una* tradizione ma una molteplicità di tradizioni sovrapposte; quando si scrive, insomma, lo si fa sempre con parole d'altri. Queste convinzioni non impediscono allo scrittore postmodernista d'inventare forme nuove: semplicemente, esse nascono dal riciclo delle forme vecchie, da una rivisitazione di queste ultime in chiave ironica o problematica o metanarrativa. Il fatto che la letteratura si componga, come il *Conte di montecristo* calviniano, di iper-romanzi, di discorsi «al secondo grado» non le impedisce di essere *nuova*. L'idea di fondo, da questo punto di vista, non è troppo lontana da quella modernista o avanguardista: poiché questo è un nuovo momento storico, in cui si è verificata una mutazione sociale, c'è bisogno di una nuova forma che sia in grado di esplorare questo nuovo mondo, di dar conto della mutazione. Ci sono delle continuità innegabili tra gli atteggiamenti di queste poetiche, al punto che già Matei Calinescu ha ritenuto possibile identificare avanguardia, modernismo e postmodernismo come diversi volti di una stessa modernità.<sup>518</sup> Ognuna di queste poetiche è consapevole dell'esistenza di un «canone proibito» di forme e tecniche interdette allo scrittore contemporaneo che voglia essere all'altezza dei tempi.<sup>519</sup>

Non si tratta solo del Novecento, come Calinescu ci ricorda: le forme riproposte dai romanzi convenzionalisti, e che noi oggi vediamo come «vecchie», sono state anch'esse giovani e sono state prodotte con la stessa logica sopra descritta. Ma già agli albori della sua espressione moderna in *novel* inglese veniva fieramente opposto al «vecchio» *romance*. Eppure mi sembra evidente che ci sia stato un cambio di passo, un'accelerazione nel consumo delle forme rispetto al Sette o Ottocento, dovuto alla perdita di un senso di tradizione come serbatoio *attivo* per l'immaginazione artistica, in grado di proporre non solo immagini in negativo, di ciò che è meglio non fare, ma

<sup>518</sup> Calinescu considera anche il Decadentismo e il Kitsch come ulteriori «volti».

<sup>519</sup> Cfr. Th. Adorno, *Parva aesthetica* (1968), Feltrinelli, Milano 1979, p. 15

anche immagini in positivo, di strategie e modalità espressive cui è possibile aderire in maniera seria e convinta. È questo l'aspetto cardine che separa l'avanguardia permanente del Novecento dalla spinta alla novità che ha caratterizzato l'intero arco temporale della modernità. Oggi questa idea, l'idea che certe cose (certe tipologie di rappresentazione, certi linguaggi, certi modi di produrre opere) non dovrebbero più interessarci, appare infine messa in discussione.<sup>520</sup>

Jameson, *Una modernità singolare* sul ritorno di forme neomoderne (ma cfr. Luperini *fine del postmoderno*)

La linea veridica sembrerebbe inserirsi perfettamente in questo contesto: è necessario innovare la forma se si vuole rappresentare il mondo. Si tratta di un'innovazione che tocca i vari patti con il narratore, i cambi di strategia narrativa, le focalizzazioni e tutti quei meccanismi che ho chiamato prossemica della narrativa per metterne in luce l'obliquità rispetto ai dispositivi "visibili" all'opera in un romanzo. Al contempo, però, non si rinuncia proprio a quei meccanismi visibili: la trama è chiaramente identificabile in *Troppi paradisi*, così come il personaggio rimane un'entità ben definita e la «freccia del tempo» scorre inesorabilmente in una sola direzione (molto più nei testi veridici che in quelli convenzionalisti, a dirla tutta) e analessi o prolessi sono fenomeni che possiamo ritenere plausibili e ben motivati. I dispositivi chiave sono quelli soliti, ben codificati in una *tradizione*. E del resto anche il votarsi al dio della Veridicità inserisce, perlomeno nello spirito, i tentativi di fare una letteratura "più vera" in un codice di lunga durata, che recupera la vocazione del *novel* a "dire la verità".

*Le particelle elementari* o *Le benevole*, al contrario, sono del tutto estranee a ogni ricerca di novità. O meglio: essi s'inseriscono senza far troppo rumore nell'alveo di una tradizione utilizzata nuovamente «al primo grado», una *tradizione* tornata a essere parte integrante della macchina narrativa, e innovano silenziosamente, lasciando intatte quasi tutte le strutture formali, che vengono toccate solo dove è necessario per rendere la macchina più funzionale allo scopo. La maggior pressione è esercitata sul contenuto. *Underworld*, a differenza di questi romanzi, utilizza codici già a disposizione in una complessa architettura formale in grado di spingerli al loro limite di funzionamento per poi risolverli in una versione radicalmente aggiornata, rimandando così più esplicitamente alla natura convenzionale dell'atto della scrittura e meno a quella

---

<sup>520</sup> Sul ritorno di forme neomoderne, cfr. F. Jameson, *Una modernità singolare*, cit.

tradizionale: due varianti di un medesimo fenomeno che però ci danno entrambe la sensazione di essere di fronte a un *artefatto*.

### **Poli non polarizzati e resistenze**

Vero e convenzionale: molto comodo, viene da pensare, due poli hegelianamente antitetici. Comodo, ma errato, perché emerge dall'indagine qui presentata una persistenza di elementi veridici in testi «convenzionalisti» e viceversa: l'ipertrofia nominativa, per esempio, di cui fa bella mostra Erica Deming in *Underworld* come l'uso di parole straniere senza traduzione in *Le benevole* (che dunque giungono sulla pagina come concrezioni, alla lettera, insignificanti), sono strategie che apparterebbero al polo veridico. Aue, in particolar modo, con la sua attenzione alla «pesantezza specifica dei corpi»<sup>521</sup> e il rifiutare che «le cose siano false»<sup>522</sup> apparirebbe perfettamente a suo agio in un romanzo meno romanzesco di quello in cui si è trovato a vivere. Allo stesso modo gli elementi formali che danno l'«effetto di vero» agiscono in un contesto dominato da dispositivi come trama, personaggio e temporalità che a rigore dovrebbero comparire sul versante convenzionalista. Ciò può accadere perché i due poli di cui si è parlato non sono polarizzati.

Se per un attimo riducessimo il discorso su vero e convenzionale a un problema di linguaggio, potremmo dire, semplificando all'estremo, che il romanzo veridico sembra puntare tutto sul referente (grazie a strategie testuali che fanno credere il codice trasparente) mentre quello convenzionalista lavora essenzialmente sul codice (un codice già dato che io aggiorno, come DeLillo, o utilizzo più o meno pedissequamente, come Littell). Anche in questo caso così lineare all'apparenza bisogna rendersi conto che isolare l'uno o l'altro dei due poli è un gesto provvisorio, che ha senso solo in sede critica e soltanto per il tempo necessario a evidenziare l'oggetto dello studio. Fuori del laboratorio, all'interno dei romanzi, è un'azione nel migliore dei casi illusoria. I casi «puri» non esistono o sono una grande rarità. A proposito di linguaggio possiamo osservare su questo piano un risultato paradossale: i romanzi veridici, che mirano a costruire un'opera il cui codice sia del tutto trasparente, in grado di lasciar filtrare *direttamente* la realtà ben oltre i più sfrenati sogni del naturalismo,

---

<sup>521</sup> *Le benevole*, p. 874

<sup>522</sup> Ivi, p. 736

finiscono per *opacizzare* quel codice così trasparente e concentrare l'attenzione su di esso. Per contro i romanzi che puntano tutto su un codice la cui natura fittizia e convenzionale è chiara a tutti riescono a *far dimenticare* che c'è un codice: e le «sacche di realtà» trovano strada in opere che dichiarano stentoree «noi non siamo la realtà».

La compenetrazione di elementi veridici e convenzionali nei romanzi qui presentati si può spiegare attraverso la proposta di un realismo a più livelli data da Bertoni: egli riesce a far confluire in essa gli aspetti del realismo, per così dire, sui quali la critica si è di volta in volta concentrata (come la prospettiva lukácsana e barthesiana di un realismo formale, legato ad aspetti principalmente testuali, e quella auerbachiana di un realismo stilistico e contenutistico, fino a quella semiotica di Goodman e a quella semantica di Ricœur), delimitando il campo senza però chiuderlo in gerarchie, prospettive o griglie rigide. In tal senso ogni macchina narrativa funziona con gli stessi ingranaggi, disposti e assemblati in modo diverso (e in diversa quantità), per giungere ognuna a una diversa rappresentazione del mondo. Per usare una metafora genetica: ogni opera esprime una *dominante*, ma possiede anche elementi *recessivi* che emergono a tratti, soltanto per brevi sprazzi. Come se la rappresentazione della realtà fosse vincolata essa stessa *contemporaneamente* a due modalità, oscillando tra di esse come un pendolo.

Credo che questa compresenza possa essere spiegata tramite due ipotesi. La prima parte da una constatazione: tutti i romanzi di cui si è trattato in queste pagine fanno estensivamente leva su un terreno comune che è essenziale alla ricezione dell'opera: sia essa la tradizione del romanzo dell'Ottocento, il *pop-masscult* (*Flamingo* di Sergio Caputo), dati storico-geografici (la guerra in Vietnam, *Lower Central Avenue*). In questo senso si potrebbe parlare di espressioni diverse, a diversi livelli, di una stessa volontà di mediazione propria del romanzo, e del romanzo realista in particolare. Il romanzo si configura come uno dei principali luoghi di mediazione tra istanze diverse e contrastanti: lettore e autore, vita pubblica e privata, individualità e collettività dell'esistenza, *io* e *tu*. A partire dall'Ottocento al centro del panorama c'è stato il romanzo realista, per sua stessa natura in posizione mediana rispetto a forme contigue (ad esempio da un lato il romanzo *fantasy* e dall'altro le scritture d'informazione giornalistica), in grado di mediare tra loro. Così può accogliere al suo interno meglio di altre forme spinte contrastanti, può assorbirle senza disintegrarsi.

In questo senso sarebbe possibile identificare alcune costanti nell'oscillazione tra spinte opposte a livello formale entro cui il realismo può muoversi (realtà e finzione, individuazione e generalizzazione): presenza di un «principio epico» nella trama che le impedisce di esplodere in mille rivoli di eventi; personaggi sulla scena che si muovono in ambienti quotidiani; consapevolezza di una temporalità che può essere sovvertita (*Underworld*) o resa sfuggente (*Pastorale americana*, *Il mal di Montano*), ma che non mette in discussione l'esistenza di una «freccia del tempo»; «prestiti» dal mondo reale (nomi, luoghi, eventi). Ciò formerebbe una vera e propria «base» di lunga durata, frutto di una ricerca durata secoli di cui l'Ottocento realista è il punto d'arrivo,<sup>523</sup> nello stile della rappresentazione della realtà, e contribuirebbe a spiegare la diffusione di romanzi di consumo, basati in larga parte su questi elementi, un fenomeno che mi sembra riduttivo condurre esclusivamente alla pigrizia intellettuale del pubblico di massa. L'ipotesi alternativa è che sia in corso un mutamento nel nostro sistema di rappresentazione, che si sta progressivamente disamorando della novità e guarda con sempre maggior sospetto allo stato di avanguardia permanente dell'arte. È un'ipotesi molto interessante e che forse non esclude l'altra.

Al di là delle profezie tengo a sottolineare quello che c'è, più di quello che (forse) ci sarà. In tutti i testi che ho analizzato c'è la volontà esplicita di costruire un'*opera* che, attraverso uno *stile* comprenda qualcosa che, a rigore linguistico, nell'*opera* non c'è: il fuori-testo, senza che ciò implichi la riproposizione di interpretazioni più o meno rigidamente legate a una sorta di determinismo referenziale (dal realismo ingenuo al rispecchiamento «ortodosso», passando per tutti gli elementi intermedi). O, anche laddove le forme ritornano, non accade per una volontà passatista, ma per aggiornare un meccanismo che nelle sue linee fondamentali viene ritenuto da alcuni scrittori efficace nel raccontare il mondo. Si tratta, insomma, di realismo. Se il termine suscita disagio o imbarazzo, diciamo pure di «modalità di rappresentazione della realtà»; se non avesse troppo esplicite connotazioni d'impegno politico io suggerirei, per le opere qui trattate, la definizione di «letteratura di resistenza», ma una resistenza da manuale di elettrotecnica — un filo che, attraversato dalla corrente, si scalda fino a illuminarsi e a rischiare una stanza, una piazza o una città, svelando che ciò che una notte senza luna rendeva cupo e misterioso non era altro che una tiepida sera d'estate. Si viene al libro per tendere l'orecchio al

---

<sup>523</sup> Cfr. H. Godard, *Le roman modes d'emploi*, cit., il quale deve riconoscere che «il modello narrativo ereditato [dall'Ottocento] era di tale efficacia che ad alcuni è venuto naturale riprenderlo per parlare di realtà o problemi nuovi», p. 15

di là, per ascoltare ciò che non è scritto: i libri sono davvero i gradini della soglia. Non credo, in coscienza, che sia possibile dire più di questo: il castello sulla sabbia che si è venuto costruendo in queste pagine ha raggiunto il suo massimo sviluppo; potremo proseguire soltanto se, una volta salita e discesa la marea, esso sarà ancora in piedi.

## Bibliografia

### Narrativa

- Calvino, Italo, *Il sentiero dei nidi di ragno* (1946), ora in Id., *Romanzi e racconti*, vol. I, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, Mondadori, Milano 1992, pp. 5-147
- Id., *Le cosmicomiche* (1965), ora in Id., *Romanzi e racconti*, vol. II, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, Mondadori, Milano 1992, pp. 79-221
- Id., *Ti con zero* (1967), ora in Id., *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., pp. 223-356
- Id., *Le città invisibili* (1972), ora in Id., *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., pp. 357-498
- Id., *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), ora in Id., *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., pp. 611-870
- Cercas, Javier, *Soldados de Salamina*, Tusquets, Barcelona 2001
- Coover, Robert, *Noir*, Seuil, Paris 2008 (ed. in lingua orig. *Noir. A Novel*, Overlook Press, New York 2010)
- DeLillo, Don, *Great Jones Street*, Houghton Mifflin, New York 1973 (trad. it. *Great Jones Street*, Einaudi, Torino 2009)
- Id., *The Names*, Knopf, New York 1982 (trad. it. *I nomi*, Einaudi, Torino 2004)
- Id., *White Noise*, Viking, New York 1985 (trad. it. *Rumore bianco*, Einaudi, Torino 2005)
- Id., *Libra*, Viking, New York 1988 (trad. it. *Libra*, Torino, Einaudi 2000)
- Id., *Mao II*, Scribner, New York 1991 (trad. it. *Mao II*, Torino, Einaudi 2003)
- Id., *Underworld*, Scribner, New York 1997 (trad. it. *Underworld*, Torino, Einaudi 1999)

Doubrovsky, Serge, *Fils*, Galilée 1977

Houellebecq, Michel, *Extension du domaine de la lutte*, Maurice Nadeau, Paris 1994 (trad. it. *Estensione del dominio della lotta*, Bompiani, Milano 2001)

Id., *Les particules élémentaires*, J'ai lu, Paris 2007 (ed. orig. Flammarion, Paris 1998, trad. it. *Le particelle elementari*, Bompiani, Milano 1999)

Id., *C'est ainsi que je fabrique mes livres*, entretien avec Frédéric Martel, «La nouvelle revue française», n. 548 (janvier 1999)

Littell, Jonathan, *Les bienveillantes*, Gallimard, Paris 2006 (trad. it. *Le benevole*, Einaudi, Torino 2007)

Nove, Aldo, *Mi chiamo Roberta, ho 40 anni, guadagno 250 euro al mese*, Einaudi, Torino 2006

Roth, Philip, *The Ghost Writer*, Farrar, Straus & Giroux, New York 1979 (ora in *Zuckerman Bound. A trilogy & Epilogue*, Farrar, Straus & Giroux, New York 1985; trad. it. *Lo scrittore fantasma*, in Id., *Zuckerman*, Einaudi, Torino 2010)

Id., *Zuckerman Unbound*, Farrar, Straus & Giroux, New York 1981 (ora in *Zuckerman Bound. A trilogy & Epilogue*, Farrar, Straus & Giroux, New York 1985; trad. it. *Zuckerman scatenato*, in Id., *Zuckerman*, Einaudi, Torino 2010)

Id., *The Anatomy Lesson*, Farrar, Straus & Giroux, New York 1984 (ora in *Zuckerman Bound. A trilogy & Epilogue*, Farrar, Straus & Giroux, New York 1985; trad. it. *La lezione di anatomia*, in Id., *Zuckerman*, Einaudi, Torino 2010)

Id., *The Prague Orgy*, in Id., *Zuckerman Bound. A trilogy & Epilogue*, Farrar, Straus & Giroux, New York 1985 (trad. it. *L'orgia di Praga*, in Id., *Zuckerman*, Einaudi, Torino 2010)

Id., *The Counterlife*, Farrar, Straus & Giroux, New York 1986 (trad. it. *La controvita*, Einaudi, Torino 2010)

## Bibliografia

- Id., *The Facts. A Novelist's Autobiography*, Farrar, Straus & Giroux, New York 1988 (ora in Id., *Novels and Others Narratives, 1986-1991*, The Library of America, New York 2008 pp. 305-462)
- Id., *Deception*, Farrar, Straus & Giroux, New York 1990 (trad. it. *Inganno*, Einaudi, Torino 2006)
- Id., *Patrimony. A True Story*, Farrar, Straus & Giroux, New York 1991 (trad. it. *Patrimonio. Una storia vera*, Einaudi, Torino 2007)
- Id., *Operation Shylock. A Confession*, Farrar, Straus & Giroux, New York 1993 (trad. it. *Operazione Shylock. Una confessione*, Einaudi, Torino 1998)
- Id., *American Pastoral*, Houghton Mifflin, Boston, MA 1997 (trad. it. *Pastorale americana*, Einaudi, Torino 2005, I ed. it. ivi 1998)
- Id., *I Married a Communist*, Houghton Mifflin, Boston, MA 1998 (trad. it. *Ho sposato un comunista*, Einaudi, Torino 2000)
- Id., *The Human Stain*, Houghton Mifflin, Boston, MA 2001 (trad. it. *La macchia umana*, Einaudi, Torino 2001)
- Saviano, Roberto, *Gomorra*, Mondadori, Milano 2006
- Siti, Walter, *Scuola di nudo*, Einaudi, Torino 1994
- Id., *La magnifica merce*, Einaudi, Torino 2004
- Id., *Troppi paradisi*, Einaudi, Torino 2006
- Vila-Matas, Enrique, *Bartleby y compañía*, Anagrama, Barcelona 2001 (trad. it. *Bartleby e compagnia*, Feltrinelli, Milano 2002)
- Id., *El mal de Montano*, Anagrama, Barcelona 2002 (trad. it. *Il mal di Montano*, Feltrinelli, Milano 2005)

Id., *Doctor Pasavento*, Anagrama, Barcelona 2005 (trad. it. *Dottor Pasavento*, Feltrinelli, Milano 2008)

## Critica

Abecassis, Jack I., *The Eclipse of Desire: L’Affaire Houellebecq*, «Modern Language Notes» vol- 115, n. 4, French Issue (September 2000), pp. 801-826

Adorno, *Parva aesthetica. Saggi 1958-1967* (1968), Feltrinelli, Milano 1979

Allen, Glen Scott, “The End of Pynchon's Rainbow: Postmodern Terror and Paranoia in DeLillo's *Ratner's Star*”, in Ruppensburg et al., pp. 115-134

Arrabal, Fernando, *Houellebecq*, Le cherche midi, Paris 2005

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths e Helen Tiffin, *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Postcolonial Literatures*, 2nd ed., Routledge, London-New York 2002

Auerbach, Erich, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* (1946), Einaudi, Torino 1956

Id., *Prolegomena a mimesis* (1955), in Id., *Da Montaigne a Proust*

Bachtin, Mihail, *Estetica e romanzo*,

Id., *L'autore e l'eroe*,

Barthes, Roland, *Introduction à l'analyse structurale du récit* (1966), in Id., *Œuvres complètes*, tomo 2, édition établie et présentée par Éric Marty, Seuil, Paris 1994, pp. 74-103

Id., *Écrire, verb intransitif* (1966, ma pubbl. 1970) Id., *Œuvres complètes*, tomo 2, édition établie et présentée par Éric Marty, Seuil, Paris 1994, pp. 973-980

Id., *Le discours de l'histoire* (1967), in Id., *Œuvres complètes*, tomo 2, édition établie et présentée par Éric Marty, Seuil, Paris 1994, pp. 417-428

Id., *L'effet de réel* (1968), in *Œuvres complètes*, tomo 2, édition établie et présentée par Éric Marty, Seuil, Paris 1994, pp. 479–484

Id., *S/Z* (1970), Einaudi, Torino 1973

Id., *La preparazione del romanzo (1 e 2). Corsi e seminari al Collège de France (1978-1979 e 1979-1980)* (2003), Mimesis, Udine 2010

Berman, Jeffrey, *Revisiting Roth's Psychoanalysts*, in T. Parrish, *The Cambridge Companion to Philip Roth*, pp. 94-110

Berryman, Charles, *Philip Roth and Nathan Zuckerman: A Portrait of the Artist as a Young Prometheus*, «Contemporary Literature», vol. 31, n. 2 (Summer 1990), pp. 177-190

Bertoni, Federico, *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, La nuova Italia, Firenze 1996

Id., *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino 2007

Bloom, Harold, *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia* (1973), Feltrinelli, Milano 1983

Id. (ed.), *Don DeLillo*, 2nd ed., Chelsea House Publishers, Broomall, PA 2003

Id. (ed.), *Philip Roth*, Chelsea House Publishers, Broomall, PA 2003

Bormeau, Sylvain, *Bête à Goncourt*, «Les Inrockuptibles» n. 569 24 octobre 2006, p. 69

Bougnoux, Daniel, *Max Aue, personnage de roman*, «Le débat» n. 144 (mars-avril 2007), pp. 66-69

Boxall, Peter, "Should these bones live?", in Dewey et al., *Underwords*, **pagina**

Id., *Don DeLillo. The Possibility of Fiction*, Routledge, London-New York 2006

- Brogi, Daniela, *Il libro in questione: "Troppi paradisi" di Walter Siti*, «Allegoria» n. 55, gennaio-giugno 2007, pp. 211-215
- Buchan, James, recensione a A. Ghosh, *Sea of Poppies*, «The Guardian», 7 giugno 2008
- Calabrese, Stefano, *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, Einaudi, Torino 2005
- Calinescu, Matei, *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, 2nd ed., Duke University Press, Durham, NC 1987
- Calvino, Italo, *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Mondadori, Milano 1995
- Id., *Lezioni americane*, Garzanti, Milano 1986 (ora in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, tomo I, pp. 627-753)
- Cancellieri, Natalia, *La literatura o la vida. El mal de Montano de Enrique Vila-Matas como declaración de poética*, in Antonio César Morón Espinosa e José Manuel Ruiz Martínez (coordinadores), *En teoría hablamos de literatura. Actas del III Congreso Internacional de Aleph (Granada, 3-7 de Abril de 2006)*, Dauro, Granada 2007, pp. 76-82
- Casadei, Alberto, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Il Mulino, Bologna 2007
- Cases, Cesare, *Su Lukács. Vicende di un'interpretazione*, Einaudi, Torino 1985
- Cepollaro, Biagio, *Relazione introduttiva al 1° incontro del Gruppo 93*, «Baldus» anno 1, n. 0 (1990), pp. 10-11
- Id., *La conoscenza del poeta: metamorfosi del realismo*, «Baldus» anno 2, n. 1 (1991), pp. 6-13

- Chodat, Robert, *Fictions Public and Private: On Philip Roth*, «Contemporary Literature», vol. 46, n. 4 (Winter 2005), pp. 688-719
- Chvatik, Kvetoslav, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera* (1994), Editrice Università degli Studi di Trento, coll. «Labirinti» n. 72, Trento 2004
- Clément, Murielle Lucie, *Houellebecq, sperme et sang*, L'Harmattan, Paris 2003
- Cohen, Josh, *Roth's Doubles*, in T. Parrish, *The Cambridge Companion to Philip Roth*, pp. 82-93
- Connor, Steven, *The Cambridge Companion to Postmodernism*, Cambridge University Press, Cambridge 2004
- Cortellessa, Andrea (acd), *Lo stato delle cose. Lo sguardo degli autori italiani di nuova generazione sul mondo e su se stessi. Tra scrittura di genere, esempi di non-fiction, reportage e memoriali*, in «Specchio+ - Lo specchio de La Stampa» n. 576, 28 ottobre 2008, pp. 136-148
- Id., *Reale, troppo reale*, in «Specchio+ - Lo specchio de La Stampa» n. 576, 28 ottobre 2008, pp. 137-138
- Id., *La rivincita dell'inatteso*, in «Specchio+ - Lo specchio de La Stampa» n. 576, 28 ottobre 2008, pp. 139-140
- Dal Lago, Alessandro, *Eroi di carta. Il caso "Gomorra" e altre epopee*, Manifestolibri, Roma 2010
- de Man, Paul, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Oxford University Press, New York 1971 (trad. it. *Cecità e visione. Linguaggio letterario e critica letteraria*, Liguori, Napoli 1975)
- de Piérola, José, *El envés de la historia. (Re)construcción de la historia en "Estrella distante" de Roberto Bolaño y "Soldados de Salamina" de Javier Cercas*, «Revista de Crítica Literaria Latinoamericana», año 33, n. 65 (2007), pp. 241-258

Decock, Pablo, *Juegos intertextuales y poética del sinsentido en los proyectos narrativos de Enrique Vila-Matas (El mal de Montano) y César Aira (La guerra de los gimnasios)*, Centre des Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains - Université de Paris IV - Sorbonne, *Le texte et ses liens II*, Atelier du Séminaire Amérique Latine de l'Université Paris-Sorbonne, 2005-2006, <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/tl2/decock.pdf>, consultato il 17 maggio 2010

Deleuze, Gilles e Félix Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore* (1975), Quodlibet, Macerata 2010

Id., *Rizoma* (1976), Pratiche, Parma 1977

DeLillo, Don, *The Power of History*, «New York Times Magazine», September, 7, 1997

Derrida, Jacques, *Della grammatologia* (1967), Jaca Book, Milano 1969

Dewey, Joseph, Steven G. Kellman, Irving Malin (eds), *Underwords. Perspectives on Don DeLillo's Underworld*, University of Delaware Press, Newark-London 2002

Dewey, Joseph, *Beyond Grief and Nothing. A reading of Don DeLillo*, University of South Carolina Press, Columbia, SC 2006

Diaz Navarro, Epicteto, *El cuento español a finales del siglo XX: Antonio Muñoz Molina y Enrique Vila-Matas*, in «Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos», n. 14 (dicembre 2007), <http://www.um.es/tonosdigital/znum14/secciones/estudios-7-cuento.htm> consultato il 17 maggio 2010

Dodds, Eric R., *I greci e l'irrazionale* (1951), Rizzoli, Milano 2008

Donnarumma, Raffaele, *Il libro in questione: "Troppi paradisi" di Walter Siti*, «Allegoria» n. 55, gennaio-giugno 2007, pp. 215-221

Donnarumma, Raffaele, *Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi*, «Allegoria» n. 57, gennaio-giugno 2008, pp. 26-54

- O'Donnell, Patrick e Philip Roth, *The Disappearing Text: Philip Roth's "The Ghost Writer"*, «Contemporary Literature», vol. 24, n. 3 (Autumn 1983), pp. 365-378
- Doubrovsky, Serge, *Autobiographiques*, P.U.F., Paris 1988
- Doubrovsky, Serge, Jacques Lecarme e Philippe Lejeune (dir.), *Autofictions & Cie. Colloque de Nanterre*, 1992, «RITM» n°6
- Duvall, John, *Underworld. A Reader's Guide*, Continuum, New York-London 2002
- Eco, Umberto, *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1962
- Id., *Lector in fabula*, Bompiani, Milano 1979
- Id., *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano 1990
- Id., *Interpretazione e sovrainterpretazione. Un dibattito con Richard Rorty, Jonathan Culler e Christine Brooke-Rose*, a cura di Stefan Collini, Bompiani, Milano 1995
- Erlich, Victor, *Il formalismo russo* (1954), Bompiani, Milano 1966
- Ferraris, Maurizio, *Documentalità. Perché è necessario lasciare tracce*, Laterza, Roma-Bari 2009
- Flory, Elizabeth, *L'écrivain et ses doubles*, in «La femelle du requin» n. 25 (été 2005) [http://lafemelledurequin.free.fr/intervenants/flory/ecrivain/ecrivain\\_et\\_ses\\_doubles.htm](http://lafemelledurequin.free.fr/intervenants/flory/ecrivain/ecrivain_et_ses_doubles.htm), consultato il 19 maggio 2010
- Forster, Edward M., *Aspetti del romanzo* (1927), Il Saggiatore, Milano 1968 (nuova ed. Garzanti, Milano 1991)
- Foucault, Michel, *L'archeologia del sapere* (1969), Rizzoli, Milano 1971

- Id., *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano 1971
- Id., *Archivio Foucault 3: 1978-1985. Estetica dell'esistenza, etica, politica*, a cura di Alessandro Pandolfi, Feltrinelli, Milano 1998
- Fubini, Enrico, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*. Nuova edizione ampliata, Torino, Einaudi 1987
- Fusillo, Massimo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, La Nuova Italia, Firenze 1998
- Gasparini, Philippe, *Autofiction: une aventure du langage*, Seuil, Paris 2008
- Gastaldi, Silvia, *Paideia/ mythologia*, in Platone, *Repubblica*, vol. II, a cura di Mario Vegetti, Bibliopolis, Napoli 1998, pp. 333-392
- Id., *De quoi l'autofiction est-elle le nom? Conférence prononcée à l'Université de Lausanne, le 9 octobre 2009*, «Autofiction.org», 2 gennaio 2010 [<http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini>], pagina consultata il 18 gennaio 2010
- Genette, Gérard, *Figure II. La parola letteraria* (1969), Einaudi, Torino 1972
- Id., *Figure III. Discorso del racconto* (1972), Einaudi, Torino 1976
- Id., *Introduzione all'architetto* (1979), Pratiche, Parma 1981
- Id., *Palinsesti. La letteratura al secondo grado* (1982), Einaudi, Torino 1997
- Id., *Nouveau discours du récit*, Seuil, Paris 1983 (trad. it. *Nuovo discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1987)
- Id., *Soglie. I dintorni del testo* (1987), Einaudi, Torino 1989
- Id., *Fiction et diction*, Seuil, Paris 1991 (trad. it. *Finzione e dizione*, Pratiche, Parma 1993)

- Ginzburg, Carlo, *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Feltrinelli, Milano 2000
- Id., *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Feltrinelli, Milano 2006
- Girard, René, *Menzogna romantica e verità romanzesca* (1961), Bompiani, Milano 1965
- Id., *Mimesis and Theory. Essays on Literature, 1953-2005*, edited by Robert Doran, Stanford University Press, Stanford, CA 2008
- Gleason, Paul, “Don DeLillo, T. S. Eliot, and the Redemption of America’s Atomic Waste Land”, in Dewey et al., *Underwords*, pp. 130-143
- Godard, Henri, *Le roman modes d’emploi*, Gallimard, Paris 2006
- Goodman, Nelson, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Bobbs-Merrill, Indianapolis, IN 1968 (trad. it. *I linguaggi dell’arte*, Il Saggiatore, Milano 1976; nuova ed. Net, Milano 2003)
- Gray, Paul, *The Varnished Truths of Philip Roth* (1987), in George R. Searles (ed), *Conversations with Philip Roth*, University Press of Mississippi, Jackson-London 1992, pp. 202-208
- Greenberg, Robert M., *Transgression in the Fiction of Philip Roth*, «Twentieth Century Literature», vol. 43, n. 4 (Winter 1997), pp. 487-506
- Greiner, Donald J., “Don DeLillo, John Updike, and the Sustaining Power of Myth”, in Dewey et al., *Underwords*, pp. 103-113
- Haansen-Löve, Aage, *Il formalismo russo*, in E. Etkind, Georges Nivat, Il’ja Serman e Vittorio Strada, *Storia della letteratura russa. Il Novecento*, Einaudi, Torino 1990, pp. 701-748
- Hamburger, Käte, *The Logic of Literature* (1956), Indiana University Press, Bloomington, IN 1993

- Hantke Steffen, *Conspiracy and Paranoia in Contemporary American Fiction: The Works of Don DeLillo and Joseph McElroy*, Peter Lang, Frankfurt 1994
- Halio, Jay L. e Ben Siegel (eds), *Turning Up the Flame: Philip Roth's Later Novels*, University of Delaware Press, Newark, DE 2005
- Happe, François, *Don DeLillo. La fiction contre les systèmes*, Belin, Paris 2000
- Heiss, Anita M., *Dhuuluu-Yala - To Talk Straight*, Aboriginal Studies Press, Canberra 2003
- Hollier, Denis, *La prise de la Concorde, suivi de Les dimanches de la vie. Essais sur Georges Bataille*, Gallimard, Paris 1974
- Holquist, Michael e Katerina Clark, *Michail Bakhtin* (1984), Il Mulino, Bologna 1991
- Holquist, Michael, *Introduction* in Michail Bakhtin, *The Dialogic Imagination. Four Essays on Theory of the Novel and the Philosophy of Language*, edited by Michael Holquist and Caryl Emerson, University of Texas Press, Austin, TX 1981
- Id., *Dialogism: Bakhtin and his World*, Routledge, London 1990 (2nd ed. 2002)
- Huyssen, Andreas, *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Indiana University Press, Bloomington IN 1986
- Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Routledge, London 1988
- Id., *The Politics of Postmodernism*, 2nd ed. (1st ed. 1989), Routledge: London 2002
- Id., *Historiographic Metafiction. Parody and the Intertextuality of History*, in Patrick O'Donnell e Robert Con Davis, *Intertextuality and Contemporary American Fiction*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, MD 1989, pp. 3-32

- Introvigne, Massimo, *La stirpe di Dracula. Indagine sul vampirismo dall'antichità ai giorni nostri*, Mondadori, Milano 1997
- Jacomard, Hélène, *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine*, Droz, Genève 1993
- Jakobson, Roman, e Claude Lévi-Strauss, "Les chats" de Charles Baudelaire, «L'Homme», 2 (1962)
- Jameson, Fredric, *Political Unconscious*, Cornell University Press, Ithaca, NY 1981 (trad. it. *Inconscio politico*, Garzanti, Milano 1990)
- Id., *Postmodernismo ovvero la logica culturale del tardo capitalismo* (1991), Fazi, Roma 2008
- Jangfeldt, Bengt, *L'avanguardia e il potere: il futurismo russo dal 1917 al 1919*, in E. Etkind et al., *Storia della letteratura russa. Il Novecento*, cit., pp. 35-48
- Jones, Ernest, *On the Nightmare*, 2nd ed., The Hogarth Press, London 1949
- Jourde, Pierre, *La littérature sans estomac*, L'esprit des péninsules, Paris 2002
- Kartiganer, Donald, *Ghost-Writing: Philip Roth's Portrait of the Artist*, «ASJ Review», vol. 13, n. 1/2 (Spring-Autumn 1988), pp. 153-169
- Id., "Zuckerman Bound": *The Celebrant of Silence*, in Timothy Parrish (ed), *The Cambridge Companion to Philip Roth*, pp. 35-52
- Kauvar, Elaine M. e Philip Roth, *This Doubly Reflected Communication: Philip Roth's "Autobiographies"*, «Contemporary Literature», vol. 36, n. 3 (Autumn 1995), pp. 412-446
- Knight, Peter. "Everything Is Connected: Underworld's Secret History of Paranoia", in Ruppensburg et al., *Critical Essays on Don DeLillo*, pp. 282-301

Kremer, Lillian S., *Philip Roth's Self-Reflexive Fiction*, «Modern Language Studies», vol. 28, n. 3/4 (Autumn, 1998), pp. 57-72

Kundera, Milan, *L'arte del romanzo* (1986), Adelphi, Milano 1988

Id., *I testamenti traditi* (1993), Adelphi, Milano 1994

Lavagetto, Mario, *La cicatrice di Montaigne*, nuova ed. riveduta e accresciuta, Einaudi, Torino 2002

Id., *Lavorare con piccoli indizi*, Bollati Boringhieri, Torino 2003

Lazzarin, Stefano, *Il modo fantastico*, Laterza, Roma-Bari 2000

Lee, Hermione, *The Art of Fiction LXXXIV: Philip Roth*, in George R. Searles (ed), *Conversations with Philip Roth*, University Press of Mississippi, Jackson-London 1992, pp. 162-187

Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris 1975 (trad. it. *Il patto autobiografico*, Il Mulino, Bologna 1986)

Lilla, Mark, *Houellebecq's "Elementary Particles"*, «New Perspectives Quarterly», Winter 2001, pp. 53-60

Littell, Jonathan, e Richard Millet, *Conversation à Beyrouth*, «Le débat» 144 (mars-avril 2007), pp. 4-24

Lukács, György, *Teoria del romanzo* (19), S.E., Milano 2004

Id., *Saggi sul realismo*, Einaudi, Torino 1950

Id., *Il marxismo e la critica letteraria*, Einaudi, Torino 1953

Id., *Scritti sul realismo*, vol. I, Einaudi, Torino 1970

Id., *Estetica* (1963), Einaudi, Torino 1970

- Luperini, Romano, *Postmodernismo critico? Parliamone*, «Baldus» anno 2, n. 1 (1991), pp. 29-31
- Id., *La fine del postmoderno*, Guida, Napoli 2005
- Id., *Letteratura e verità oggi*, Romano Luperini website, 3 giugno 2008, <http://luperini.palumbomultimedia.com/?cmd=blog&id=88>, consultato il 9 dicembre 2010
- Luzzatto, Sergio, *Il libro in questione: "Le benevole"*, «Allegoria» n. 58 (luglio-dicembre 2008), pp. 222-226
- Macdonald, Dwight, *Controamerica* (1962), Bompiani, Milano 1969
- Malin, Irving, Joseph Dewey, "What Beauty, What Power?: Speculations on the Third Edgar", in Dewey et al., *Underwords*, pp. 19-27
- Matte Blanco, Ignacio, *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica* (1975), Einaudi, Torino 1981
- Mazzoni, Guido, *Sulla poesia moderna*, Il Mulino, Bologna 2005
- Id., *Mimesi, narrativa, romanzo*, «Moderna», a. VII, n. 2, 2005, pp. 21-55
- Id., *Narrativa e giochi di verità*, «Società degli individui», n. 3 (2008), pp. 18-37
- McHale, Brian, *Postmodernist Fiction*, Methuen, London-New York 1987
- McMinn, Robert, *Underworld: Sin and Atonement*, in Dewey et al., *Underwords*, pp
- Melley, Timothy, *Empire of Conspiracy: The Culture of Paranoia in Postwar America*, Cornell UP, Ithaca, NY 2000
- Mendelsohn, Daniel, *Trasgressione*, in *Bellezza e fragilità*, Neri Pozza, Vicenza 2009, pp. 125-144
- Mercer, Kobena, *Welcome to the Jungle*, Routledge, London 1994

- Micali, Simona (acd), *Cospirazioni, trame. Quaderni di Synapsis II*, Le Monnier, Firenze 2003
- Miller Budick, Emily, *Performing Jewish Identity in Philip Roth's Counterlife*, in Jack Kugelmass (ed), *Key Texts in Jewish-American Culture*, Rutgers UP, Piscataway, NJ 2003, pp. 75-88
- Id., Emily, *Roth and Israel*, in T. Parrish, *The Cambridge Companion to Philip Roth*, pp. 68-81
- Misurella, Fred, *Le passé comme pastorale*, «L'atelier du roman», n. 24, pp. 50-54
- Mohr, Hans-Ulrich, *De Lillo's Underworld: Cold War History and Systemic Patterns*, «European Journal of English Studies» vol. 5, n. 3 (2001), pp. 349-365
- Moretti, Franco, “Il secolo serio”, in ID (a c. di) *Il romanzo, I. La cultura del romanzo*, Torino: Einaudi 2001, pp. 689-725
- Muray, Philippe, *Et, en tout, apercevoir la fin...*, «L'Atelier du roman» 18 (Juin 1999), pp. 23-32
- Nadel, Ira, “The Baltimore Catechism; or Comedy in *Underworld*”, in Dewey et al., *Underwords*, pp. 176-198
- Neelakantan, G., *Textualizing the Self: Adultery, Blatant Fictions and Jewishness in Philip Roth's Deception*, in J. Halio et al., *Turning Up the Flame*, pp. 68-91
- Nel, Philip, *Avant-Garde and American Postmodernity. Small Incisive Shocks*, University Press of Mississippi, Jackson, MS 2002
- Nivat, Les Bienveillantes *et les classiques russes*, «Le débat» n. 144 (mars-avril 2007), pp. 56-65
- Noguez, Dominique, *Le style de Michel Houellebecq*, «L'Atelier du roman» 18 (Juin 1999), pp. 17-22

Id., *Honellebecq, en fait*, Fayard, Paris 2003

Oleza, Joan, *De la muerte del autor al retorno del demiurgo y otras perplejidades: Posiciones de autor en la sociedad globalizada*, in I° Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, 1 al 3 de octubre de 2008, La Plata. Los siglos XX y XXI. [http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.345/ev.345.pdf](http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.345/ev.345.pdf)  
consultato il 17 maggio 2010

Orlando, Francesco, *Codici letterari e referenti di realtà in Auerbach*, in Riccardo Castellana (acd), *La rappresentazione della realtà. Studi su Erich Auerbach*, Artemide, Roma 2009, pp. 17-62

Parker Royal, Derek, *Roth, Literary Influence, and Postmodernism*, in T. Parrish, *The Cambridge Companion to Philip Roth*, pp. 22-34

Parrish, Timothy L., *Imagining Jews in Philip Roth's "Operation Shylock"*, «Contemporary Literature», vol. 40, n. 4 (Winter 1999), pp. 575-602

Id., *Pynchon and DeLillo*, in Dewey et al., *Underwords*, pp. 68-78

Id. (ed.), *The Cambridge Companion to Philip Roth*, Cambridge University Press, Cambridge 2007

Pavel, Thomas, *Mondi d'invenzione. Realtà e immaginario narrativo* (1986), Einaudi, Torino 1992

Id., *Narrative Tectonics*, «Poetics Today» vol. 11, n. 2 (Summer 1990), pp. 349-364

Id., *La pensée du roman*, Gallimard, Paris 2003

Pedullà, Gabriele, *Il ricatto della vicinanza*, in «Specchio+ - Lo Specchio de La Stampa» n. 576, 28 ottobre 2008, pp. 142-143

Petrie, *The Secular Word HOLOCAUST: Scholarly Myths, History, and 20th Century Meanings*, «Journal of Genocide Research», anno 2, n. 1 (2000), pp. 31-63

Phillips, Brian, *Character in Contemporary Fiction*, «The Hudson Review», vol. 56, n. 4 (Winter 2004), pp. 629-642

Piercy, Josephine K. (ed.), *Modern Writers at Work*, MacMillan, New York 1930

Popper, Karl, *Logica della scoperta scientifica* (1934), Einaudi, Torino 1970

Posnock, Ross, *Philip Roth's Rude Truth: The Art of Immaturity*, Princeton UP, Princeton, NJ 2006

Prete, Antonio, *Trattato della lontananza*, Bollati Boringhieri, Torino 2008

Ricœur, Paul, *Tempo e racconto*, vol. II (1984), Jaca Book, Milano 1987

Rizzante, Massimo, Walter Nardon e Stefano Zangrando (acd), *Finzione e documento nel romanzo*, Editrice Università degli Studi di Trento, coll. «Labirinti» n. 109, Trento 2008

Rizzante, Massimo, *La fame di realtà e l'immaginazione romanzesca*, in Rizzante et al., *Finzione e documento nel romanzo*, pp. 141-150

Id., *Non siamo gli ultimi. La letteratura tra fine dell'opera e rigenerazione umana*, Effigie, Milano 2009

Rodríguez Fischer, Ana, *Las novelas peligrosas de Enrique Vila-Matas*, «Cuadernos hispanoamericanos», n. 635, mayo 2003 pp. 85-92

Rosa, Giovanna, *Il patto narrativo*, Il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2008

Roth, Philip, *Reading Myself and Others*,

Rothstein, Mervyn, *From Philip Roth, "The Facts" as He Remembers Them*, in George R. Searles (ed), *Conversations with Philip Roth*, University Press of Mississippi, Jackson-London 1992, pp. 226-229

- Rubin-Dorsky, Jeffrey, *Philip Roth and American Jewish Identity: The Question of Authenticity*, «American Literary History», vol. 13, n. 1 (Spring 2001), pp. 79-107
- Ruppersburg, Hugh, and Tim Engles (eds.) *Critical Essays on Don DeLillo*, G. K. Hall, New York 2000
- Russel, Bertrand, *Logica e conoscenza*, Longanesi, Milano 1961
- Sanoff, Alvin P., *Facing a Father's Death*, in George R. Searles (ed), *Conversations with Philip Roth*, University Press of Mississippi, Jackson-London 1992, pp. 267-269
- Said, Edward, *Orientalismo* (1978), Bollati Boringhieri, Torino 1991, nuova ed. Feltrinelli, Milano 1999
- Id., *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente* (1993), Gamberetti, Roma 1998
- Id., *Umanesimo e critica democratica* (2004), Il Saggiatore, Milano 2007
- Sarraute, Natalie, *L'ère du soupçon. Essais sur le roman*, Gallimard, Paris 1956 (trad. it. *L'età del sospetto. Saggi sul romanzo*, Rusconi e Paolazzi, Milano 1959)
- Scarano, Emanuella, *Forme della storia e forme della finzione*, «Moderna», VIII, n. 1-2, pp. 35-50
- Segre, Cesare, *Notizie dalla crisi*, Einaudi, Torino 1993
- Shechner, Mark, *Zuckerman's Travels*, «American Literary History», Vol. 1, n. 1 (Spring 1989), pp. 219-230
- Id., *Roth's American Trilogy*, in T. Parrish, *The Cambridge Companion to Philip Roth*, pp. 142-157
- Shostak, Debra, *Philip Roth. Countertexts, Counterlives*, University of South Carolina Press, Columbia, SC 2004

- Sim, Stuart, *The Routledge Companion to Postmodernism*, 2nd ed., Routledge, London-New York 2005
- Siti, Walter, *Il realismo dell'avanguardia*, Einaudi, Torino 1975
- Spitzer, Leo, *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, Einaudi, Torino 1977 (I ed. ivi 1959)
- Steiner, Peter, *Il formalismo russo* (1984), Il Mulino, Bologna 1991
- Tamassia, Paolo, *Documento e finzione nel romanzo: il caso dell'Adversaire di Emmanuel Carrère*, in M. Rizzante et al., *Finzione e documento nel romanzo*, pp. 187-198
- Taylor, Charles, trad. it. *Radici dell'io: la costruzione dell'identità moderna* (1989), Feltrinelli, Milano 1993
- Id., *L'età secolare* (2007), Feltrinelli, Milano 2009
- Todorov, Tzvetan, *La letteratura fantastica* (1970), Garzanti, Milano 1977
- Id., *Michail Bachtin. Il principio dialogico* (1984), Einaudi, Torino 1990
- Van Wesemael, Sabine, *Michel Houellebecq. Le plaisir du texte*, L'Harmattan, Paris 2005
- Varsava, Jerry A., *The Saturated Self: Don DeLillo on the Problem of Rogue Capitalism*, «Contemporary Literature», vol. 46, n. 1 (Spring 2005), pp. 78-107
- Id., *Utopian Yearnings, Dystopian Thoughts: Houellebecq's "The Elementary Particles" and the Problem of Scientific Communitarianism*, «College Literature», vol. 32, n. 4 (Fall 2005), pp. 145-167
- Viart, Dominique, e Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, 2me édition augmentée. Bordas, Paris 2008

- Vila-Matas, Enrique, *Dalla città nervosa* (2000, nuova ed. aumentata 2004), Volland, Roma 2008
- Voce, Lello, *Appunti di dinamica dell'ibrido*, «Baldus» anno 2, n. 1 (1991), pp. 14-21
- Wallace, James D., “*This Nation of Narrators*”: *Transgression, Revenge and Desire in “Zuckerman Bound”*, «Modern Language Studies», vol. 21, n. 3 (Summer 1991), pp. 17-34
- Warren, Michelle R., *Relating Philology, Practicing Humanism*, «PMLA» vol. 125, n. 2 (March 2010), pp. 283-289
- Weinrich, Harald, *Tempus: le funzioni del tempo nel testo* (1964), Il Mulino, Bologna 1978
- Wellek, René e Austin Warren, *Teoria della letteratura* (1949), Il Mulino, Bologna 1956
- White, Hayden, *Figural Realism. Studies in Mimesis Effect*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, MD 1999
- Wieviorka, Annette, *L'era del testimone* (1999), Raffaello Cortina, Milano 1999
- Williams, Richards, *Everything Under the Bomb*, intervista a Don DeLillo, «The Guardian», 10 gennaio 1998
- Wilcox, Leonard, *Don DeLillo's “Underworld” and the Return of the Real*, «Contemporary Literature» vol. 43, n. 1 (Spring 2002), pp. 120-137
- Wimsatt, William K. e Monroe C. Beardsley, *The Intentional Fallacy*, «Sewanee Review», vol. 54 (1946), pp. 468-488
- Woods, Tim, *Beginning Postmodernism*, Manchester University Press, Manchester 1999

Yetter, David, “*Underworld: Sin and Atonement*”, in Dewey et al., *Underwords*,  
pp. 28-36