

Comparatismi 6 2021

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20211848>

«This is what I long for»

Trame e desiderio in Philip Roth e Don DeLillo

Simone Carati

Abstract • L'articolo indaga la relazione tra la messa in intreccio e una particolare forma di desiderio (*longing*) in due classici della narrativa contemporanea: *American Pastoral* di Philip Roth e *Underworld* di Don DeLillo, entrambi pubblicati nel 1997. Dopo un'iniziale contestualizzazione, in cui vengono delineati alcuni paradossi della svolta narrativa, l'analisi si concentra sulla costruzione formale dei due testi. Un'attenzione particolare viene rivolta al modo in cui il rapporto tra trama e desiderio illumina alcuni aspetti cruciali del contesto storico intercettato dai due romanzi.

Parole chiave • Trame; Desiderio; Narrazione; Philip Roth; Don DeLillo

Abstract • The essay aims at exploring the relation between plotting and longing in two classics of contemporary literature: Philip Roth's *American Pastoral* and Don DeLillo's *Underworld*, both published in 1997. After an opening contextualization, referring on some paradoxes of the narrative turn, the analysis focuses on the formal aspects of the two novels. A specific attention, then, is paid to some pivotal questions of the historical context the novels deal with.

Keywords • Plots; Longing; Narrative; Philip Roth; Don DeLillo

Ledizioni 

«This is what I long for» Trame e desiderio in Philip Roth e Don DeLillo

Simone Carati

I. Paradossi

Il primo paradosso è di ordine generale e riguarda la situazione contraddittoria in cui si trova la letteratura (e più nello specifico la critica letteraria) oggi. Da un lato, la presa d'atto della definitiva marginalizzazione di un sapere che, persa la primogenitura di cui ha goduto fino agli ultimi decenni del Novecento, sopravvive in forma inevitabilmente residuale. Dall'altro, l'attenzione trasversale e sempre più diffusa che, come rilevava Remo Ceserani nel capitolo introduttivo di *Convergenze*, viene calamitata da alcuni strumenti del discorso letterario, fuoriusciti dal proprio ambito di pertinenza tradizionale per irradiarsi in una serie di territori, in certi casi limitrofi, come alcuni rami delle scienze umane, in altri anche molto distanti (biologia, medicina, ecc.).¹ La narrazione è indubbiamente al centro di questo paradosso, come testimonia, tra le altre cose, il successo e il consenso senza precedenti che ha ottenuto a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso, rendendola protagonista di uno dei numerosi *turn* registrati dalla critica al volgere del millennio. Non si può certo rendere conto in questa sede di una bibliografia ormai sterminata, che testimonia un vero e proprio mutamento di paradigma, segnato dalla pervasività del modo narrativo in ogni ambito del sapere e dell'esperienza, dalla divulgazione scientifica alla pubblicità, dalla comunicazione politica alla costruzione identitaria, un quadro in cui in particolare le neuroscienze giocano un ruolo di primo piano.² In altre parole, come ha osservato uno dei critici più tempestivi del fenomeno, Peter Lamarque, ormai «tutti [...] sono d'accordo sul fatto che le narrazioni sono assai rilevanti nelle scienze umane, non solo in ambiti ovvi come la letteratura, la storiografia e la biografia, ma potenzialmente in ogni forma di riflessione cognitiva, dall'educazione dei bambini all'immagine di sé degli adulti».³

Il secondo paradosso riguarda più specificamente la sfera della critica letteraria, e può essere letto almeno in parte come una manifestazione particolare del primo. Alla straordinaria attenzione calamitata dalla parola *narrazione* sembra corrispondere, in modo inversamente proporzionale, un progressivo disinteresse per uno degli aspetti cardine di numerose formulazioni teoriche novecentesche proprio su narrazione e narratività. Il *plot*, infatti,

¹ Cfr. Remo Ceserani, *Convergenze. Gli strumenti letterari e le altre discipline*, Milano, Bruno Mondadori, 2010.

² Cfr. soprattutto, tra i contributi italiani, Michele Cometa, *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Milano, Cortina, 2017 e la sua ampissima bibliografia. In un dibattito molto vivace all'estero (e in particolare in ambito anglofono) si segnalano alcuni saggi esemplari di riferimento, ovviamente senza alcuna pretesa di esaustività: Bryan Boyd, *On the Origin of Stories. Evolution, Cognition, and Fiction*, Cambridge-London, Harvard University Press, 2009; David Herman, *Storytelling and the Sciences of Mind*, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology Press, 2013, oltre all'ormai classico Id., *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2002; Edward O. Wilson, *The Origins of Creativity*, New York, Liveright Publishing Corporation, 2017.

³ Peter Lamarque, *On Not Expecting Too Much from Narrative*, «Mind and Language», 19, 4, 2004, p. 393.

viene spesso relegato al ruolo di comprimario, a compagine indagabile soltanto se innestata e ricompresa all'interno di categorie diverse. In sostanza, «il *plot* in quanto tale» sembra oggetto di «un inequivocabile declino teorico», come ha rilevato qualche anno fa Donata Meneghelli: «Dopo gli studi dei formalisti e di Propp, dopo le tipologie degli intrecci di Frye, dopo le analisi di Barthes e Genette, e soprattutto dopo la grande sistematizzazione di Ricoeur, poco di nuovo è stato introdotto, nonostante alcune eccezioni significative». ⁴ D'altra parte, una certa prudenza nello scegliere quello che a buon diritto è stato definito «l'ambito più controverso della teorizzazione narrativa» ⁵ come oggetto di indagine non dovrebbe sorprendere più di tanto, dal momento che intorno al concetto di trama si è stratificata, da Aristotele in poi, una matassa di nomenclature, opzioni terminologiche, «ripetuti tentativi di definire i parametri [di un] termine» che, come ha ribadito Hilary Dannenberg, costituisce senza dubbio «uno dei concetti più elusivi nella teoria narrativa». ⁶

Eppure, riportare al centro lo studio della trama, e in particolare la dinamica dell'*emplotment*, ⁷ è indispensabile proprio per indagare l'incoercibile esigenza di narrazioni e la sua intima relazione con il desiderio. Non è un caso che un pioniere delle teorie narrative come Ricoeur abbia dedicato molte energie allo studio della dinamica della messa in intreccio, e che Peter Brooks abbia individuato proprio nelle trame i veri «motori del desiderio», di quell'«impulso primario che sperimentiamo leggendo». ⁸ È proprio a partire da questa situazione paradossale e contraddittoria che si delinea la vera posta in gioco dell'indagine: ripartire dalla costruzione del *plot* in quanto principale vettore del desiderio narrativo, e, al contempo, intervenire criticamente in un dibattito in cui l'insistenza sulle dinamiche adattive e sul radicamento biologico della narrazione, spesso additata come strumento di *problem solving* e costruzione identitaria, rischia in alcuni casi di occultare la problematicità del rapporto tra narrazione ed esperienza, tra quelli che Calvino chiamava il mondo scritto e il mondo non scritto. Il tentativo, in altre parole, è quello di riportare al centro del discorso sulla narrazione quella particolarissima forma del linguaggio che chiamiamo letteratura attraverso l'analisi di due veri e propri classici della narrativa contemporanea. *American Pastoral* e *Underworld*, infatti, sono due testi che permettono di riflettere in modo esemplare sul rapporto tra narrazione e desiderio (specialmente, lo vedremo, un particolare tipo di desiderio) proprio a partire dalla costruzione della trama e in generale dalle «qualità più specificamente critiche e sovversive» del discorso letterario, «legate soprattutto all'elaborazione formale». ⁹ Proviamo allora ad aprirli, per vedere cosa possono insegnarci.

⁴ Donata Meneghelli, *Storie proprio così. Il racconto nell'era della narrativa totale*, Milano, Morellini, 2013, pp. 131-132. L'affermazione è perentoria, e la stessa Meneghelli sfuma i termini del discorso scrivendo appunto che il *plot* «non è più una categoria cruciale nel senso che non viene tematizzata o indagata in quanto tale, ma ricompresa "sotto" altre categorie: la causalità, o [...] il mondo della storia (*storyworld*)» (*ibid.*, alla nota 3). In ogni caso esistono, appunto, alcune eccezioni. Cfr. in particolare Hilary P. Dannenberg, *Coincidence and Counterfactuality. Plotting Time and Space in Narrative Fiction*, Lincoln-London, University of Nebraska Press, 2008; Raphaël Baroni, *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, 2007, oltre al recente Id., *I meccanismi dell'intreccio. Introduzione alla narratologia funzionale*, trad. di Andrea Amoroso e Alessandro Leiduan, Grosseto, Effigi, 2020.

⁵ Brian Richardson, *Introduction*, in *Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*, ed. by Id., Columbus, Ohio State University Press, 2002, p. 1.

⁶ Dannenberg, *op. cit.*, p. 6.

⁷ Usiamo il termine *plot* (e trama) sostanzialmente inteso secondo questa accezione, che, come hanno rilevato tra gli altri Brooks e Ricoeur, sottolinea il processo dinamico della messa in intreccio.

⁸ Peter Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo* [1984], trad. di Daniela Fink, 2ª ed., Torino, Einaudi, 2004, p. 66.

⁹ Federico Bertoni, *Letteratura. Teorie, metodi, strumenti*, Roma, Carocci, 2018, p. 22.

2. Strutture

Basta sfogliare *Underworld*, osservarne il paratesto, soffermarsi sull'indice di questo libro ponderoso e intricato, ricchissimo di personaggi e situazioni narrative, per sottoscrivere la cura minuziosa per l'organizzazione strutturale che DeLillo ribadisce a più riprese, in particolare in un'intervista con Kim Echlin: «La struttura è qualcosa che mi dà grande piacere». ¹⁰ È soprattutto nella calibrata inversione temporale, nello straniamento percettivo suscitato dall'opposizione tra tempo della storia e tempo del racconto che si può individuare la cifra macroscopica di un'architettura scrupolosamente studiata. «In questo libro – ribadisce DeLillo – la cosa interessante è quanta parte [...] si muove all'indietro», dagli anni Cinquanta della parte sesta agli anni Novanta della prima. Ma in opposizione alla direzione principale «c'è un conflitto strutturale nei capitoli Manx Martin», le pagine dal bordo nero che fungono da cerniera e che si uniscono alla corrente principale del romanzo solo all'inizio della parte sesta, quella conclusiva, secondo una corrispondenza attentamente predisposta in cui DeLillo stesso riconosce le motivazioni profonde del proprio lavoro: «È per questo che scrivo. Per provare a fare cose come questa». ¹¹

D'altro canto, una simile attenzione per l'organizzazione strutturale trova il proprio corrispettivo nell'insistenza quasi ossessiva con cui, all'interno del testo, il narratore rimarca le corrispondenze, i collegamenti, le connessioni che lo attraversano, ribadite da una serie di riferimenti metanarrativi, vere e proprie indicazioni di regia sul funzionamento della trama. ¹² «Everything is connected», è la constatazione che sembra condensare il senso ultimo del libro nelle pagine finali, e che si sfrangia in una serie di varianti che costellano il romanzo: «laboriously linked», «the whole linked system», «all human knowledge [...] linked, hyperlinked». ¹³ Non è un caso che, tra le molteplici teorizzazioni sulla costruzione della trama, si possa individuare un denominatore comune proprio nell'idea di connessione, di legame tra elementi eterogenei, pena la fatale mancanza di una coesione interna. Lo rilevava a suo tempo già Tomaševskij chiamando in causa il concetto di «motivazione compositiva», garante dell'«unità estetica» del testo letterario:

Se i motivi o i complessi di motivi non sono sufficientemente «aggiustati» all'opera, se il lettore prova un senso di insoddisfazione nei confronti dei collegamenti che uniscono al resto tale complesso di motivi, possiamo dire che questo «cade» dal contesto. Se tutte le parti di una opera sono malamente aggiustate l'una all'altra, questa si sfascia. ¹⁴

La struttura di *American Pastoral* non è meno sofisticata, frutto di una costruzione ingegneristica che imprime al romanzo un profilo ordinato, simmetrico, apparentemente compiuto: suddivisione tripartita, con esplicito rimando a Milton e al racconto edenico; ulteriore organizzazione dei capitoli interni alle parti secondo moduli ternari, ancora più emblematica in un libro che, parola dello stesso Roth, si configura come la prima parte di

¹⁰ Kim Echlin, *Baseball and the Cold War* [1997], in *Conversations with Don DeLillo*, ed. by Thomas DePietro, Jackson, University Press of Mississippi, 2005, p. 149.

¹¹ *Ibid.*

¹² Su questo aspetto cfr. in particolare Peter Knight, “Everything is connected”. *Underworld's Secret History of Paranoia*, «Modern Fiction Studies», 45, 3, 1999, pp. 811-836 e Philip Nel, “A small incisive shock”. *Modern Forms, Postmodern Politics and the Role of the Avant-Garde in Underworld*, «Modern Fiction Studies», 45, 3, pp. 724-752.

¹³ Don DeLillo, *Underworld*, New York, Scribner, 1997, pp. 825, 228, 634, 825.

¹⁴ Boris Tomaševskij, *La costruzione dell'intreccio* [1928], in *I formalisti russi* [1965], trad. di Gian Luigi Bravo et al., a cura di Tzvetan Todorov, Torino, Einaudi, 1968, p. 326.

«una trilogia tematica»;¹⁵ titolo che richiama esplicitamente i motivi fissi e il tema idilliaco della poesia pastorale. Ancora una volta, gli indizi paratestuali sembrano comunicare al lettore un senso di compiutezza, realizzazione, quasi di autosufficienza. Una struttura, in altre parole, in sintonia con l'immagine del protagonista, una «insentient Viking mask»¹⁶ che nelle prime pagine è presentato come un vero e proprio idolo per Zuckerman e in generale per la comunità di cui si fa portavoce, come testimonia l'iniziale dissolversi dell'io narrante in un più ampio «“noi” condiviso».¹⁷ Un personaggio immutabile nella sua straordinarietà, talmente eccezionale da non lasciare spazio ad alcuna possibilità narrativa, ad alcun discorso che non sia esclusivamente celebrativo, a nessuno squilibrio o violazione della norma che, come ci ricordano Todorov e Brooks, è la prerogativa indispensabile perché possa innescarsi qualunque racconto.¹⁸

Il lettore che si inoltra fra le pagine dei due romanzi, tuttavia, si trova a constatare che queste architetture attentamente calibrate fanno da cornice a un *plot* magmatico, disgregante, che sembra espandersi in tutte le direzioni e mette in crisi quelle concatenazioni causali che, secondo Forster, costituiscono il tratto distintivo della trama (*plot*) rispetto alla storia (*story*).¹⁹ In altre parole, è costretto a fare i conti con la dialettica interna di cui ha parlato Stefano Ercolino a proposito del romanzo massimalista, con il sistema di spinte e contospinte su cui si regge un equilibrio interno al testo conflittuale e ambiguo, risultante dalla contrapposizione tra due forze opposte e complementari: una *funzione-caos*, centrifuga e disgregante, e una *funzione-cosmos* centripeta e ordinatrice.²⁰ Ed è proprio a partire da una simile conflittualità, nella tensione tra mancanza e compiutezza che, lo vedremo, si delinea una delle connessioni cruciali tra la trama e il desiderio: tra una «*tensione interna*», dotata di una certa autonomia, che risponde almeno in parte a finalità pragmatiche e che trova «la propria pertinenza in se stessa: crea un'emozione appassionante che può passare in alcuni casi per la sua finalità ultima»,²¹ e una esterna, caotica e incontenibile, eppure determinante proprio per rilanciare la trama, per uscire dai binari del già detto e già scritto e cercare di annettere al mondo scritto nuove porzioni di realtà, pretendendosi instancabilmente verso «ciò che è fuori dal vocabolario».²²

3. «Some sort of form and coherence»

A dispetto di un'organizzazione calibrata al millimetro (e addirittura simmetrica e speculare nel caso di *American Pastoral*) l'intreccio dei due romanzi si configura dunque come una costruzione esuberante, policentrica, capace di mettere sistematicamente in crisi quella

¹⁵ Charles McGrath, *Zuckerman's Alter Brain*, «The New York Times Book Review», 7 maggio 2000, p. 8.

¹⁶ Philip Roth, *American Pastoral* [1997], London, Vintage, 2005, p. 3.

¹⁷ Patrick Hayes, *Philip Roth. Fiction and Power*, Oxford, Oxford University Press, 2014, p. 110.

¹⁸ Cfr. Todorov, *Poetica della prosa* [1971], trad. di Elisabetta Ceciarelli, Milano, Bompiani, 1995, p. 56 e Brooks, *op. cit.*, pp. 26-39.

¹⁹ Cfr. Edward M. Forster, *Aspetti del romanzo* [1927], trad. di Corrado Pavolini, Milano, Garzanti, 1991, pp. 93-94.

²⁰ Cfr. Stefano Ercolino, *Il romanzo massimalista. Da L'arcobaleno della gravità di Thomas Pynchon a 2666 di Roberto Bolaño*, Milano, Bompiani, 2015, pp. 189-195. È vero che Ercolino non annovera *American Pastoral* tra i romanzi massimalisti, ma, al di là della sua particolare classificazione, quello che interessa qui è il fatto che nel libro di Roth si ritrova la dinamica descritta.

²¹ Baroni, *La tension narrative*, cit., p. 34.

²² Italo Calvino, *Cibernetica e fantasmi. (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)*, in Id., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società* [1980], Milano, Mondadori, 2011, p. 213.

predisposizione più o meno sviluppata grazie alla quale, ci dice Brooks, siamo capaci di riconoscere «strutture, funzioni, sequenze, trame», e soprattutto facciamo nostra «la possibilità di seguire una narrazione e di ricavarne un senso».²³ Così, in *Underworld* il lettore è costretto a farsi strada in una continua alternanza tra diversi piani temporali, sequenze frammentate e fortemente anti-narrative, personaggi che scompaiono e riappaiono molte pagine dopo costringendolo a riavvolgere il nastro per recuperarne la parabola. In altre parole, come ha evidenziato David Cowart riprendendo un'intuizione di LeClair, si misura con una serie di elementi ingovernabili, fuori posto, «qualità anarchiche che [...] interrompono costantemente il feedback circolare».²⁴ In questo senso sia il romanzo di DeLillo sia quello di Roth sono indubbiamente radicati nel Novecento, in quella tradizione narrativa che, muovendosi nel cuore di un «sistema di coordinate»²⁵ profondamente sovvertito, ha cercato ostinatamente una nuova grammatica per continuare a raccontare, consapevole di non poterlo più fare seguendo i vecchi paradigmi, di certo non attraverso una trama sviluppata armonicamente in un inizio, un centro e una fine. Non è un caso, d'altro canto, che DeLillo dichiari ripetutamente il proprio debito nei confronti di Faulkner e soprattutto di Joyce, e che in *American Pastoral* l'andamento temporale sia estremamente caotico, altalenante, con il ricordo che, come suggerisce la struttura del libro, anticipa la caduta e la perdita, mentre il corso della trama, procedendo tra slittamenti e intermittenze, porta alla luce uno dei sottotesti fondamentali del romanzo, la *Recherche*.

Eppure, allo stesso tempo, i due autori non rinunciano affatto al piacere e alla forza dell'affabulazione, a quella facoltà primaria e insostituibile che è il racconto e alla quale Zuckerman, nonostante i ripetuti fallimenti in cui incorre quando si mette sulle tracce dell'interiorità dello Svedese («I was wrong» è una delle frasi che ricorrono più frequentemente nella prima parte del romanzo),²⁶ non può assolutamente rinunciare. Troviamo una rappresentazione esemplare di questo richiamo irresistibile all'inizio del secondo capitolo di *American Pastoral*: Zuckerman è completamente sveglio, alle tre del mattino, la testa «vibrant with the static of unelaborated thought», pronto a scendere dal letto per mettersi a scrivere:

I wound up working there until six [...]. Only after I had built to the emotional peroration culminating in the word “astonishing” was I at last sufficiently unastonished by the force of my feelings to be able to put together a couple of hours of sleep – or something resembling

²³ Brooks, *op. cit.*, p. 20. Brooks insiste ripetutamente su questo aspetto, individuando una profonda connessione proprio tra la dimensione cognitiva della narrazione (legata al conferimento di senso) e la dinamica del desiderio. Una connessione che Brooks ritiene eminentemente positiva, a differenza di un altro teorico di narrazione e desiderio come Leo Bersani, che, pur riconoscendola, la giudica invece in modo diametralmente opposto. Su questo aspetto cfr. Jay Clayton, *Narrative and Theories of Desire*, «Critical Inquiry», 16, 1, 1989, pp. 33-53.

²⁴ David Cowart, *Don DeLillo. The Physics of Language*, Athens, University of Georgia Press, 2002, p. 10. Anche Stefania Consonni, soffermandosi sul modo in cui *Underworld* illustra alcune leggi narratologiche cruciali, insiste sulla compresenza, nel romanzo di DeLillo, di un'«estetica dell'indeterminatezza, del frammento, del legame spezzato» e di una profonda coerenza morfologica della trama che lo sorregge. Cfr. Id., «The Shot Heard 'Round the World». *Baseball e cospirazioni narrative in Underworld di DeLillo*, «Nuova Corrente», 51, 2004, pp. 319-341 (e in particolare a p. 328). Cfr. anche, su questo aspetto, la premessa del recente volume di Nicola Turi, *A partire da Underworld. Don DeLillo e il romanzo del terzo Novecento*, Firenze, Firenze University Press, 2020, in particolare a p. 9.

²⁵ Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento* [1971], Milano, Garzanti, 1987, p. 4.

²⁶ Cfr. Carlo Tirinanzi De Medici, *Il vero e il convenzionale*, Torino, Utet, 2002, p. 50.

sleep, for, even half out of it, I was a biography in perpetual motion, memory to the marrow of my bones.²⁷

Non è un caso che il testo che sta scrivendo, il discorso che non ha mai tenuto alla quarantacinquesima riunione degli ex allievi del liceo, ruoti intorno a un «ocean of details», «the immensity of the detail, the force of the detail, the weight of the detail – the rich endlessness of detail surrounding you in your young life». È proprio la forza dei dettagli, infatti, che Zuckerman si prefiggerà di inseguire per tutto il romanzo, nel tentativo di dare una risposta alla più sfuggente ed enigmatica delle domande: «why are things the way they are»?²⁸ E ancora: chi è realmente lo Svedese? Cosa si nasconde dietro quella superficie impenetrabile, compatta, apparentemente priva di punti di rottura? Non è l'unica volta, d'altra parte, che vediamo Nathan ricorrere alla scrittura, alla costruzione di un intreccio attraverso cui tentare di dare una forma all'accumularsi caotico dei pensieri notturni, alle storie che brulicano nella sua testa e che esigono di essere trasformate in una sequenza di righe ordinate. Un'esigenza quasi atavica di raccontare lo investirà con forza anche quando, in *The Human Stain*, tenterà di ricomporre in una trama i molteplici fili della vita di Coleman Silk, rituffandosi nell'esistenza da cui si era illuso di potersi mettere definitivamente al riparo: «And made his disguise my subject. And made the proper presentation of his secret my problem to solve. That was how I ceased being able to live apart from the turbulence and intensity that I had felt».²⁹ È come se Zuckerman (e Roth alle sue spalle) intuisse le straordinarie potenzialità di configurazione della messa in intreccio su cui ha tanto insistito Ricoeur,³⁰ una strategia che, come ha suggerito Mario Lavagetto, può trasformarsi in un efficacissimo strumento di spiegazione. Lo conferma un garante d'eccezione:

Dati due fatti, x e y, soltanto una idea errata di scientificità può suggerire, secondo Freud, di arrestarsi alla semplice constatazione della loro esistenza; prenderne atto e rinunciare a cercare le connessioni, anche non evidenti, che li inseriscono all'interno di una medesima serie significativa, equivale a dimettere qualsiasi pretesa di «spiegare il mondo» e a ridurre il lavoro dello scienziato a una piatta registrazione. Freud, nella sua attività di psicoterapeuta, adotta dalle origini – e in modo deciso – le tecniche della letteratura: ricorre all'employment, alla messa in intreccio.³¹

DeLillo, da parte sua, oltre a intessere *Underworld*, come abbiamo visto, di riferimenti espliciti al suo sofisticato sistema di connessioni, nel romanzo dà la parola a una serie di personaggi che a vario titolo assumono il ruolo di alter ego finzionali del narratore, controfigure dello scrittore a cui vengono demandati commenti e riflessioni proprio sullo sviluppo dell'intreccio. È altamente sintomatico, ad esempio, che Brian Glassic, nel terzo capitolo della seconda parte, mentre prende coscienza della sovrabbondanza incontenibile dei rifiuti, che si accumulano inesorabilmente nonostante gli sforzi fatti per racchiuderli in uno spazio sempre più ridotto, si trovi ad attraversare un paesaggio fatto di ponti, chiatte, rimorchi e sistemi di collegamento, quasi a rimarcare implicitamente il modo in cui il *plot* opera nel romanzo.³² E cosa dire di Nick Shay, protagonista e narratore omodiegetico di

²⁷ Roth, *American Pastoral*, cit., p. 45.

²⁸ Ivi, pp. 42-43, 70.

²⁹ Id., *The Human Stain* [2000], London, Vintage, 2005, p. 45.

³⁰ Cfr. in particolare Paul Ricoeur, *Tempo e racconto I* [1983], trad. di Giuseppe Grampa, Milano, Jaca Book, 1988, pp. 108-117. Usiamo alla nozione di messa in intreccio in senso ampio, anche se Ricoeur, come è noto, utilizza un termine più connotato, *intrigo*.

³¹ Mario Lavagetto, *Freud, la letteratura e altro*, Torino, Einaudi, 1985, p. 214.

³² Cfr. DeLillo, *Underworld*, cit., p. 184.

alcune parti, che costruisce la propria vita «come una finzione, una narrazione»,³³ e che afferma la necessità di seguire «a single narrative sweep, not ten thousands wisps of disinformation», ostinandosi, soprattutto da adulto, a costruire un racconto, una trama che possa offrire una risposta e una coerenza agli eventi più enigmatici (e traumatici) della sua esistenza? Oppure di Marvin Lundy, collezionista compulsivo di cimeli del baseball, impegnato in un lavoro di «Talmudic refinement», in una puntigliosa azione di regia, «zooming in and fading out», attraverso cui cerca di ricostruire i movimenti della palla del fuoricampo per chiarire l'identità del primo, misterioso possessore? Eppure, queste e altre figure (Klara Sax, suor Edgar, Bronzini) che cercano di riportare il caos brulicante e inafferrabile dell'esperienza all'interno di un compiuto ordine narrativo sono sistematicamente destinate allo scacco. I rifiuti riaffiorano costantemente; Marvin Lundy non riesce a delineare il profilo di Cotter Martin, a risalire a «the actual physical thing»; Bronzini non è in grado di ricondurre il gioco dei bambini a una storia, a una forma narrativa («no history, no future»).³⁴ Per non parlare di Nick, quando, nella parte quinta del romanzo (emblematicamente organizzata in forma di frammenti), ha una serie di colloqui con la dottoressa Lindblad, una psicologa che lo invita a fare i conti con la propria storia, a prestarle attenzione, a sforzarsi di dare un senso allo sparo con cui ha ucciso George Manza nel seminterrato di un'abitazione nel Bronx, mettendolo in relazione con la scomparsa del padre avvenuta diversi anni prima. Ma, per quanto si applichi, Nick non riesce a collocare un evento destinato a rimanere una scheggia fuori posto nel puzzle compiuto di una narrazione coerente:

But I didn't know if I accepted the idea that I had a history. She used that word a lot and it was hard for me to imagine all the scuffle and boredom of those years, the crisscross boredom and good times and flare-ups and sameshit nights – I didn't understand how the streaky blur in my nighttime mind could have some sort of form and coherence.³⁵

In altre parole, se è vero, come afferma Bruner, che «gli esseri umani danno un significato al mondo raccontando storie su di esso», che ricorrono alla narrazione per «capire il senso delle proprie esperienze»,³⁶ Roth e DeLillo ci mostrano che quando si prova a tradurre l'esperienza in scrittura o a ricostruire un'identità attraverso un racconto rimane sempre un'eccedenza, qualcosa di non riconducibile nel perimetro ordinato della pagina. Non per questo, lo dicevamo, rinunciano a raccontare, a costruire due grandi romanzi americani che tematizzano, tra le altre cose, proprio l'urgenza di raccontare, di tradurre in parole la complessità stessa dell'esperienza. Perché ci sono storie, ci ricorda ancora una volta Zuckerman, che vanificano le difese, si fanno beffe degli equilibri, spazzano via «all the comforting delusions about the serenity achieved through enlightened resignation», hanno lo straordinario potere di trascinare chi le ascolta nell'«entanglement with life». ³⁷ Forse è per questo motivo che, come ha sottolineato Pia Masiero, *American Pastoral* è un romanzo che testimonia «il sottile, ma incontrovertibile slittamento di possibilità esistenziali in necessità

³³ Kathleen Fitzpatrick, *The Unmaking of History. Baseball, Cold War and Underworld*, in *Underworlds. Perspectives on DeLillo's Underworld*, ed. by Joseph Dewey, Steven G. Kellman, Irving Malin, Newark-London, University of Delaware Press, 2002, p. 157.

³⁴ DeLillo, *Underworld*, cit., pp. 82, 177, 175, 666.

³⁵ Ivi, p. 511.

³⁶ Jerome Bruner, *La cultura dell'educazione. Nuovi orizzonti per la scuola* [1996], trad. di Lucia Cornalba, Milano, Feltrinelli, 2001, p. 145.

³⁷ Roth, *The Human Stain*, cit., pp. 37, 44.

narrative», e nel farlo trascina «il lettore così vicino al processo creativo».³⁸ Ma se la facoltà narrativa è una prerogativa insostituibile dell'uomo, «un fenomeno che serve il bios e presumibilmente continuerà a servirlo nonostante ogni trasformazione»,³⁹ è anche vero che, come ha rimarcato Lavagetto raccogliendo un suggerimento di Hayden White, «coerenza, integrità, pienezza della narrazione», le caratteristiche di cui andiamo in cerca seguendo le trame dei racconti, «non sono di questo mondo». In altre parole, «la realtà non è in alcun modo un racconto ben fatto e qualsiasi impegno preliminare con la realtà [...] non può che farsi dettare le strutture di una narrazione possibile da qualcosa che non è un racconto ben fatto».⁴⁰ Rimane sempre, lo dicevamo, un *surplus*, qualcosa d'altro: forse proprio quella forza misteriosa e inafferrabile che «dà vita al racconto»,⁴¹ che lo innesca e lo rilancia.

4. «This is what I long for»

È proprio qui che entra in gioco l'altro polo dell'indagine, il desiderio. Come ha scritto Guido Cusinato, infatti, l'etimologia stessa della parola rimanda a un delicato equilibrio tra una forza decostruttiva e disgregante e la necessità di una forma, di una costellazione in grado di orientarla nuovamente:

Il verbo latino «desiderare» deriva dal composto latino della particella «de» – che può indicare una mancanza oppure un'azione distruttiva – con il termine *sidus, sideris* (plurale *sidera*), che significa «stella». Ora è risaputo che fin dall'antichità per decifrare il cielo stellato, le stelle («sidera») venivano raggruppate in *costellazioni* e queste servivano ad orientarsi ad es. nella navigazione nel mare. De-siderare esprime pertanto due significati diversi a seconda di come viene interpretata la particella «de»: 1) Sentimento di una «mancanza di costellazioni», cioè di punti di orientamento. In questo caso il desiderio esprimerebbe la nostalgia verso i punti di riferimento che sono venuti a mancare. 2) «De-costellare» nel senso del tentativo di distruggere («de» come nel caso di «de-costruire») la costellazione che imprigiona, come un destino, la mia esistenza attuale. In questo secondo caso [...] provo una profonda insoddisfazione nei confronti della costellazione che mi orienta e questa insoddisfazione mi spinge ad allontanarmi da essa per cercare una nuova costellazione che ancora non vedo.⁴²

Non è casuale che Lacan abbia insistito proprio sul carattere indicibile del desiderio, sul suo essere «niente di nominabile», «una misura incommensurabile» e «infinita»⁴³ che rimanda a una mancanza incolmabile. Ed è una particolare manifestazione del desiderio quella che prende forma in *Underworld* e in *American Pastoral*, un *longing* difficilmente traducibile ma che in nessun caso, avverte DeLillo, va confuso con la nostalgia di una

³⁸ Pia Masiero, *Philip Roth and the Zuckerman Books. The Making of a Storyworld*, Amherst-New York, Cambria Press, 2011, pp. 150-151.

³⁹ Cometa, *op. cit.*, p. 33.

⁴⁰ Lavagetto, *Lavorare con piccoli indizi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, p. 85.

⁴¹ Brooks, *op. cit.*, p. 53. Nel caso di *American Pastoral*, come ha rilevato Todd Gitlin, è soprattutto il cambiamento del punto di vista, nel terzo capitolo della prima parte, che rilancia la trama e ingenera una forza caotica nel romanzo. Cfr. Id., *Weather Girl*, in *Philip Roth (Bloom's Modern Critical Views)*, ed. by Harold Bloom, Philadelphia, Chelsea House Publishers, 2003, p. 199.

⁴² Guido Cusinato, *Periagoge. Teoria della singolarità e filosofia come esercizio di trasformazione* [2014], 2ª ed., Verona, QuiEdit, 2017, p. 144.

⁴³ Jacques Lacan, *Il seminario. Libro II. L'io nella teoria di Freud e nella tecnica psicoanalitica (1954-1955)* [1978], trad. di Antonio Di Ciaccia et al., Torino, Einaudi, 2006, p. 256 e Id., *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi (1959-1960)* [1986], trad. di Maria Delia Contri, Torino, Einaudi, 1994, pp. 396-397.

purezza, di una presunta innocenza perduta. Se c'è un senso di nostalgia nel libro, al contrario, è «per una colpa perduta», per i giorni in cui Nick Shay, giovane e insofferente verso qualunque 'costellazione', «era capace di agire, con muscoli e sangue. Quando faceva a botte, quando rubò una macchina».⁴⁴ Sono proprio questi i giorni che rimpiange nelle ultime pagine del romanzo, nell'epilogo affidato alla sua voce narrante:

I long for the days of disorder. I want them back, the days when I was alive on the earth, rippling in the quick of my skin, heedless and real. I was dumb-muscled and angry and real. This is what I long for, the breach of peace, the days of disarray when I walked real streets and did things slap-bang and felt angry and ready all the time, a danger to others and a distant mystery to myself.⁴⁵

Una delle particolarità del *longing* di DeLillo e Roth, d'altra parte, è il fatto di funzionare come una sorta di *trait d'union*, permettendo di connettere esistenze singole e avvenimenti collettivi, di mettere in relazione le crisi, il senso di mancanza e la ricerca di un altrove con un particolare contesto storico e con i destini generali di una nazione, di cucire una domanda universale alla realtà particolare che i due scrittori osservano al volgere del millennio, il secondo Novecento con le sue contraddizioni e aporie: guerra fredda, crisi nucleare, instabilità politica, delocalizzazione del capitale, violenza e degrado urbano, conflitti etnici, ecc. È soprattutto l'ideologia del sogno americano e, appunto, della sua presunta innocenza che viene scalfita da due romanzi capaci di mostrare l'altro lato della luna, le zone d'ombra che si celano dietro la facciata di benessere e presunta onnipotenza americana, attraverso il potere corrosivo della scrittura e la loro straordinaria abilità nel creare una «controstoria»,⁴⁶ di fare proprio della trama un mezzo euristico capace di sovvertire, grazie alla specificità e alla potenza della parola scritta, una narrazione imperialista che negli anni Novanta assume particolare vigore. Certo – Roth ce lo mostra con una lucidità spietata – non c'è nulla di rassicurante in questa operazione, nell'azione di sistematica decostruzione delle certezze incrollabili dello Svedese, nel rovesciamento della «longed-for American pastoral into everything that is its antithesis and its enemy, into the fury, the violence and the desperation of the counterpastoral».⁴⁷ Come ha notato David Brauner, «l'utopico mondo da sogno nel quale l'uomo vive in armonia con la natura» viene ribaltato nel suo opposto, quello dell'«anti-pastorale», in cui «l'uomo è soggetto alle forze della storia, forze che lo trascinano nel conflitto con la natura, con i suoi simili [...] e con se stesso».⁴⁸

È altamente sintomatico che uno dei momenti decisivi del *plot*, uno dei punti di tensione culminante che si rivelerà, tuttavia, anche l'ennesimo punto di non svolta nella vita dei

⁴⁴ Maria Moss, "Writing as a Deeper Form of Concentration". *An Interview with Don DeLillo*, in DePietro, *op. cit.*, p. 160.

⁴⁵ DeLillo, *Underworld*, cit., p. 810.

⁴⁶ Id., *The Power of History*, «The New York Times Magazine», 7 settembre 1997, p. 62. Sul tema della controstoria (e della contronarrazione) nella narrativa statunitense contemporanea cfr. almeno Christopher Donovan, *Postmodern Counternarratives. Irony and Audience in the Novels of Paul Auster, Don DeLillo, Charles Johnson, and Tim O'Brien*, New York-London, Routledge, 2005. Emblematiche, a questo proposito, anche le considerazioni di Peter Boxall: «Per tutti gli anni Settanta, Ottanta e Novanta, la narrativa di DeLillo ruota intorno alla possibilità di una controfinzione storica [*historical counterfiction*], una contronarrazione che potrebbe preservare uno spirito rivoluzionario radicale, che potrebbe mantenere viva la possibilità nell'aria flebile della 'fine della storia'». Cfr. Id., *Don DeLillo. The Possibility of Fiction*, London, Routledge, 2006, p. 5.

⁴⁷ Roth, *American Pastoral*, cit., p. 86.

⁴⁸ David Brauner, *Philip Roth*, Manchester-New York, Manchester University Press, 2007, p. 149.

personaggi, avvenga in un luogo «out there on the frontiers of reality», un posto dal rivoltante «smell of no coherence» in cui lo Svedese fa esperienza di una piena alterità, della «nature of reality» a cui si è sforzato ostinatamente di non credere e che si rivela in tutta la sua brutalità nel luogo squallido e mortifero in cui si è rifugiata Merry, sposando le ragioni di un estremismo antitetico e complementare al fanatismo in nome del quale ha scagliato la bomba:

They are crying intensely, the dependable father whose center is the source of all order, who could not overlook or sanction the smallest sign of chaos – for whom keeping chaos far at bay had been intuition’s chosen path to certainty, the rigorous daily given life – and the daughter who is chaos itself.⁴⁹

Nick Shay, poi, si affida allo stesso sintagma per cercare di identificare quella presenza esorbitante, altra, fuori dal mondo ordinato fatto di comfort e consumismo nel quale si è rinchiuso da adulto per ricordare che c’è qualcosa là fuori (*out there*):⁵⁰ forse c’è ancora la violenza incontrollata del Texas Highway Killer, il pluriomicida che spara alle auto di passaggio in autostrada, come lo stesso Nick si domanda nell’epilogo. Ma soprattutto c’è un mondo, un mondo altro, «sconcertante e irriducibilmente de-costellizzante»⁵¹ come il desiderio, che non a caso, ci ricorda ancora Lacan, si presenta «in primo luogo come un disturbo. Esso turba la percezione dell’oggetto».⁵² Si tratta di un’insoddisfazione, come l’ha chiamata Cusinato, almeno in parte analoga a quella dello stesso Nick, quando afferma con vigore la propria nostalgia verso i giorni del disordine, ma anche a quella di Zuckerman quando, un passo dopo l’altro, scava nella vita dello Svedese e nell’ingenuità ideologica del suo sogno americano. Una forza, lo dicevamo, di certo problematica e non rassicurante, ma forse ancora in grado di opporsi alla capacità di assorbimento del mondo tardocapitalistico, che riconduce i desideri, come ha scritto Camille Dumoulié, in rigidi «sistemi di interpretazione, analisi, controllo, che tendono a ridurli e a renderli innocui».⁵³ Non è un caso, d’altro canto, che l’osservazione provenga da un libro pubblicato sullo scorcio del millennio, circa negli stessi anni in cui Nick, sempre nell’epilogo di *Underworld*, si trova a constatare che ogni alternativa all’azione del capitale sembra destinata allo scacco, perché ricompresa all’interno di quelle maglie che eliminano «the nuance in a culture», conducono inesorabilmente alla convergenza «of consumer desire» e condannano tutti alla «same range of choices».⁵⁴ In questo senso il *longing* che prende forma nei romanzi, il desiderio di alterità rispetto allo stato delle cose si carica anche di una possibile connotazione politica, agisce come una forza dialettica e problematica che permette di rileggere criticamente – e in profondità – le dinamiche del nostro tempo intercettate dai due scrittori. Ed è decisamente significativo che, oltre all’*out there* di DeLillo e di Roth, l’altrove inafferrabile e disgregante, il niente di nominabile capace di turbare le certezze ideologiche del sogno americano trovi il proprio corrispettivo grammaticale, in un altro dei grandi romanzi

⁴⁹ Roth, *American Pastoral*, cit., pp. 144, 231.

⁵⁰ Su questo aspetto cfr. Bertoni, *Letteratura*, cit., pp. 56-59 e Id., *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 348-350.

⁵¹ Silvano Petrosino, *Il desiderio. Non siamo figli delle stelle*, Milano, Vita e Pensiero, 2019, p. 49.

⁵² Lacan, *Il seminario. Libro VI. Il desiderio e la sua interpretazione (1958-1959)* [2013], trad. di Antonio di Ciaccia e Lieselotte Longato, Torino, Einaudi, 2016, p. 396.

⁵³ Camille Dumoulié, *Il desiderio. Storia e analisi di un concetto* [1999], trad. di Sergio Arecco, Torino, Einaudi, 2002, p. 293.

⁵⁴ DeLillo, *Underworld*, cit., p. 785.

statunitensi di fine millennio, in una particella opaca e indefinita, un pronome neutro di terza persona:

It is a level of psychic pain wholly incompatible with human life as we know it. It is a sense of radical and thoroughgoing evil not just as a feature but as the essence of conscious existence. It is a sense of poisoning that pervades the self at the self's most elementary levels. It is a nausea of the cells and soul. It is an unnumb intuition in which the world is fully rich and animate and un-map-like and also thoroughly painful and malignant and antagonistic to the self [...]. Its emotional character, the feeling Gompert describes It as, is probably mostly indescribable except as a sort of double bind in which any/all of the alternatives we associate with human agency – sitting or standing, doing or resting, speaking or keeping silent, living or dying – are not just unpleasant but literary horrible.⁵⁵

5. Epilogo

Sembra che, a dispetto delle premesse, le spinte disgreganti, caotiche e distruttive prevalgano sui confini ordinati delle strutture, su quegli elementi dei testi che integrano e controbilanciano la forza magmatica del *plot* e del desiderio. È emblematico a questo proposito il finale di *American Pastoral*, degno suggello di un romanzo spiraliforme e aperto, affidato a una duplice proposizione interrogativa che potrebbe potenzialmente rilanciare le domande di Zuckerman e del lettore (e insieme la trama del romanzo) all'infinito: «And what is wrong with their life? What on heart is less reprehensible than the life of the Levovs?».⁵⁶ Eppure l'esigenza di un ordine narrativo, di ristabilire un nuovo equilibrio, per quanto diverso dal primo, a cui è legata una delle funzioni basilari dell'intreccio reclama il proprio spazio.

Si può leggere in questa prospettiva l'abbondanza di commenti metanarrativi, che proliferano in *Underworld* e in altre opere di DeLillo, proprio sul senso della fine, su quella che in *Libra* viene definita la «deathward-tending logic of a plot».⁵⁷ Come ribadisce Jack Gladney in un famoso passaggio di *White Noise*, infatti, «all plots tend to move deathward. This is the nature of plots. Political plots, terrorist plots, lovers' plots, plots that are part of children's games. We edge nearer death every time we plot».⁵⁸ Ovviamente la morte è la morte della trama, la fine del racconto, ma anche, seguendo la corrispondenza tra forma e contenuto spesso additata da DeLillo, il processo biologico a cui gli esseri umani sono inevitabilmente sottoposti, che non a caso ossessiona diversi dei suoi personaggi e viene tematizzato ripetutamente nei suoi libri. E un procedimento in parte analogo si può individuare nell'opera di Roth, intessuta peraltro di rimandi all'impotenza sessuale, corrispettivo simbolico della fine della pulsione di vita: si pensi, per fare solo uno degli esempi più significativi, alla corrispondenza tra fine del racconto, morte e impotenza su cui è incentrata la struttura narrativa di un romanzo come *The Counterlife*. Non è arbitrario vedere in questa correlazione tra la fine della narrazione e la tensione verso la quiescenza dello stato

⁵⁵ David Foster Wallace, *Infinite Jest* [1996], London, Abacus, 2016, pp. 695-696. Ma, a questo proposito, cfr. anche il primo racconto di Wallace, *The Planet Trillaphon as It Stands in Relation to the Bad Thing*, «The Amherst Review», 12, 1984, pp. 26-33.

⁵⁶ Roth, *American Pastoral*, cit., p. 423.

⁵⁷ DeLillo, *Libra*, New York, Penguin, 1988, p. 366.

⁵⁸ Id., *White Noise*, New York, Penguin, 1984, p. 26.

inorganico il Freud di *Al di là del principio di piacere*, in cui non a caso Brooks ha individuato il modello della propria teoria della messa in intreccio.⁵⁹

D'altra parte, il desiderio, nonostante il carattere incommensurabile e infinito che lo connota, per potere dare vita a un intreccio, a una trama, necessita – lo abbiamo visto ritornando all'etimologia della parola – di una *forma*, pena proprio la mancanza di racconto, la condanna inesorabile di qualunque principio ordinatore.⁶⁰ Per questo la parabola di Nick Shay è altamente sintomatica, e il suo *longing* permette di riflettere sulla dinamica fondamentale del romanzo proprio in quanto creazione formale. Scrive Moretti, a proposito del romanzo di formazione e della sua «determinazione sostanziale», la gioventù:

Se insoddisfazione interiore e mobilità rendono dunque la gioventù romanzesca «simbolica» della modernità, le impongono però anche di condividere la «formlessness», la proteica inafferrabilità della nuova epoca. Per diventare una «forma», dalla gioventù deve emergere una caratteristica diversa, e anzi opposta a quelle appena descritte: l'idea – molto semplice, e anche un po' filisteo – che la gioventù «non dura in eterno». È breve, o comunque ha un termine, e permette così, o meglio costringe a fissare a priori un vincolo formale alla raffigurazione della modernità. Solo imbrigliandone la natura sconfinata e inarrestabile; solo accettando di tradirne in certa misura l'essenza – solo così si potrebbe dire che la modernità possa venire *rappresentata*.⁶¹

Il *longing* espresso da Nick nelle pagine finali di *Underworld*, dunque, è il sintomo più eloquente di questa apertura, di un rilancio verso qualcosa di inafferrabile e sconfinato, proprio come il desiderio; ma è un desiderio, potremmo dire parafrasando Moretti, che per dare vita a una narrazione ha bisogno di essere ricompreso in una serie di procedimenti stilistici e soluzioni retoriche, di venire collocato in un preciso orizzonte storico e culturale grazie all'artificio del romanzo. In questo senso Roth e DeLillo ci mostrano che, anche se la facoltà di narrare storie è una caratteristica universale, presente da sempre nell'uomo e che gli ha permesso di adattarsi e sopravvivere alla selezione della specie, la particolare intelligenza narrativa di uno scrittore sta anzitutto nella capacità di misurarsi con quella che Barthes ha chiamato, appunto, *scrittura*: una «realtà formale» che corrisponde alla «scelta generale di un tono», il punto in cui «l'identità dello scrittore prende realmente corpo» e dove «il testo nella sua interezza dapprima concentrato e racchiuso in una natura linguistica perfettamente innocente, è destinato a diventare finalmente un segno totale, la scelta di un comportamento umano, l'affermazione di un Bene determinato». Quello di Roth e DeLillo è dunque un gesto storicamente situato, che introduce «lo scrittore

⁵⁹«Ci attira – scrive Freud – l'idea di sviluppare fino alle sue ultime conseguenze l'ipotesi che tutte le pulsioni tendano a ripristinare uno stato di cose precedente [...]. Se possiamo considerare come un fatto sperimentale e assolutamente senza eccezioni che ogni essere vivente muore (ritorna allo stato inorganico) per motivi *interni*, ebbene, allora possiamo dire che *la meta di tutto ciò che è vivo è la morte*, e, considerando le cose a ritroso, che gli esseri privi di vita sono esistiti prima di quelli viventi». Sigmund Freud, *Al di là del principio di piacere* [1920], trad. di Anna Maria Marietti e Renata Colorni, in Id., *Opere 1917-1923*, vol. IX, 4ª ed., Torino, Bollati Boringhieri, 1977, pp. 223-224.

⁶⁰ Su questo aspetto, a partire da Lacan, è ritornato più volte Giovanni Bottioli, in particolare in un suo contributo recente. Cfr. Id., *Desiderio di avere, desiderio di essere*, in *Letteratura e altri saperi. Influssi, scambi, contaminazioni*, a cura di Anna Maria Babbi e Alberto Comparini, Roma, Carocci, 2020, pp. 141-171.

⁶¹ Franco Moretti, *Il romanzo di formazione*, Milano, Garzanti, 1986, pp. 10, 14. Non è un caso che Moretti insista proprio sulle differenze di intreccio, e sul diverso modo in cui l'intreccio perviene all'istituzione del senso, come principio classificatore dei diversi romanzi di formazione.

nell'evidenza e nella comunicazione di una felicità o di un malessere», che lega «la forma al tempo stesso normale e particolare della sua parola alla vasta Storia degli altri».⁶²

Forse è proprio questa la lezione che ci consegnano Roth e DeLillo a fine millennio, l'orizzonte verso cui tendono i loro intrecci e la manipolazione temporale delle strutture narrative. Da un lato danno corpo, in modo paradigmatico e con una icasticità che li rende esemplari, all'esigenza incoercibile di raccontare, di tradurre l'esperienza in scrittura e strutture narrative. Dall'altro, ci mostrano che proprio l'esperienza a cui tentiamo di dare una forma attraverso la narrazione è sempre eccedente rispetto a qualunque racconto, per quanto articolato, multiforme e minuzioso questo possa essere, e che è proprio questa eccedenza, la forza irresistibile del desiderio, che spinge i veri scrittori a raccontare ancora, a trovare nuove forme, a protendersi verso qualcosa d'altro, qualcosa che le storie inventate ci suggeriscono, invitandoci a loro modo a imboccare la strada. Magari, anche tornando sui propri passi. D'altra parte, come scrive DeLillo, «la narrativa gira tutta intorno al rivivere le cose. È la nostra seconda occasione».⁶³

⁶² Roland Barthes, *Il grado zero della scrittura* [1953], trad. di Giuseppe Bartolucci *et al.*, Torino, Einaudi, 1982, p. 12.

⁶³ DeLillo, *The Power of History*, cit., p. 63.