

Comparatismi 7 2022

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20222036>

Il disorientamento della ragione e della coscienza occidentali di fronte alle statue

Cărtărescu, Roth, DeLillo, Bolaño, Houellebecq

Fabio M. Rocchi

Abstract • L'articolo si suddivide in due parti. Nella prima l'analisi si concentra sul finale di *Solenioide* e sulle valenze della statua animata all'interno dell'ultimo romanzo dello scrittore romeno Mircea Cărtărescu. Nella seconda invece, in un'ottica comparatistica, si cerca di dare rilevanza anche formale alla costante del disorientamento avvertito nei confronti del motivo della statua, individuandolo in alcuni dei romanzi più significativi degli ultimi venticinque anni. I traumi che le scene prese in esame permettono di esplicitare raccontano di un disagio razionale e di un senso di angoscia collettivo all'alba di un periodo – appena iniziato – in cui consistenti rivoluzioni (di pensiero prima ancora che climatiche e geo-politiche) tracceranno nuovi sistemi di riferimento.

Parole chiave • Trauma e letteratura; Canone contemporaneo; Romanzo contemporaneo; Tema e motivo; Statue in letteratura.

Abstract • The paper is articulated into two parts. In the first, the analysis focuses on the ending of *Solenoid* and on the values of the animated statue within the last novel of the romanian writer Mircea Cărtărescu. In the second, from a comparative perspective, an attempt is made to give even formal relevance to the constant disorientation felt towards the motif of the statue, analyzed in some of the most significant novels of the last twenty-five years. The traumas that the scenes examined allow us to explain tell of a rational discomfort and a sense of collective anguish at the dawn of a period – just begun – in which substantial revolutions (of thought even before climatic and geo-political) will trace new systems of reference.

Keywords • Literature and trauma; Contemporary canon; Contemporary novel; Theme and motif; Statues in literature.

Il disorientamento della ragione e della coscienza occidentali di fronte alle statue

Cărtărescu, Roth, DeLillo, Bolaño, Houellebecq

Fabio M. Rocchi

I. Una colossale statua di ossidiana si erge al centro della sala. La parola di Cărtărescu tra trasfigurazione e iper-mondo

In *Solenoid*, ultima fluviale visione romanzesca di Mircea Cărtărescu uscita in Italia grazie alla traduzione di Bruno Mazzoni,¹ una allegoria² attraversa l'intero romanzo: quella di una abnorme statua di ossidiana che a un certo punto si anima e si rivela in tutta la sua imponenza di fronte al protagonista della vicenda. I traumi della coscienza allucinata del mediocre professore di romeno – io narrante nello scenario di una Bucarest in preda alla trasfigurazione messa in scena soprattutto nel finale – sembrano trovare dunque in questa immagine una efficace rappresentazione.

L'ultima parte di questo romanzo, debordante sotto ogni profilo, contiene alcune verità che possono svelare il pensiero di riferimento dispiegato da Cărtărescu per decodificare il mondo e per darne una originale interpretazione. Negli ultimi tre capitoli – quelli che per intenderci vanno dalla nascita della piccola Irina alla scena conclusiva³ – il ritmo subisce un'accelerazione. È infatti impossibile non avvertire, nel corso della lettura, il progressivo precipitare degli eventi verso un centro di gravità. Bucarest viene descritta, in alcune memorabili sequenze, come una metropoli soggiogata da una incredibile forza soprannaturale. Letteralmente, la città comincia a fluttuare nell'aria, ad essere divelta dal terreno a causa di spinte ipogee che la sospendono al di sopra di una voragine.⁴ La popolazione vive con angoscia l'approssimarsi di un evento inesorabile e comincia a mettersi misteriosamente in viaggio, dando luogo ad una processione che ricorda gli inquietanti spostamenti dei dannati danteschi.⁵

Senza dubbio, in presenza di intertestualità ripetute e precise, l'intero epilogo non può che essere inquadrato in un'ottica dantesca. Almeno cinque, nelle ultime venticinque pagine, sono i richiami alla cantica dell'*Inferno*: si va dalla «buca infernale»⁶ sopra la quale Bucarest rimane sospesa a Virgil,⁷ il personaggio che è già comparso nel romanzo – proprio come Virgilio con una funzione di guida – nell'episodio della contestazione presso l'obitorio e che è stato schiacciato dal piede della stessa statua di ossidiana.⁸ Cărtărescu ricorre

¹ Mircea Cărtărescu, *Solenoid*, 2015; *Solenoid*, trad. it. Bruno Mazzoni, Milano, Il Saggiatore, 2021.

² Sull'impiego del realismo allegorico in Cărtărescu si veda Romanita Constantinescu, *Une porte dans le mur. Du réalisme magique au réalisme allégorique chez Mircea Cărtărescu*, in *Au-delà de la littérature fantastique et du réalisme magique*, eds. Sarah Burnautzki, Daniela Kuschel, Cornelia Ruhe, Berlin, Peter Lang, 2022, pp. 235-251.

³ Mircea Cărtărescu, *Solenoid*, cit., pp. 896-937.

⁴ Ivi, pp. 912-913.

⁵ Ivi, p. 913.

⁶ Ivi, p. 914.

⁷ Ivi, p. 921.

⁸ Ivi, pp. 398-445.

poi a un sintagma, «Piango e scrivo»,⁹ che ricorda il celebre zeugma dantesco del nono verso del canto del Conte Ugolino, «parlar' e lagrimar vedrai insieme» (XXXIII, 9), a testimonianza di una sensibilità narrante partecipe e sconvolta come quella del Dante personaggio. In occasione della descrizione della processione dei cittadini di Bucarest, che si sono messi in moto verso qualcosa comandati da un istinto superiore, si fa esplicito riferimento ad un effetto di bagliore che evoca la situazione ambientale in cui sono immersi i dannati: «...come creazioni dantesche di ombre e luci, camminavano i manifestanti».¹⁰ Il romanzo, significativamente, enuncia infine la sua ultima frase rielaborando attraverso una ripresa eufonica la ritmica del verso 139, l'ultimo endecasillabo della cantica, in un calco in cui si possono rinvenire ancora una volta elementi di continuità, seppur antifrastica, con la celebre chiusa dantesca: «Resteremo lì per sempre, al riparo dalle agghiaccianti stelle».¹¹

Queste intertestualità, esibite, ansiose di trasferire alla narrazione degli eventi anche una intonazione sapienziale, ci conducono sulla strada percorsa dallo stesso Cărtărescu. Le scelte stilistiche riprendono le modalità epico-ineluttabili del verso di Dante. L'atto della processione accomuna in un solo gesto i cittadini di Bucarest e li costringe a dirigersi, in un silenzio irreal, verso un luogo in cui, si intuisce, accadrà qualcosa di definitivo. Cărtărescu, ripercorrendo da vicino le movenze diegetiche del giudizio apocalittico, crea uno spostamento che converge verso il divino. Nella figura ieratica della statua di ossidiana sono pertanto sintetizzati i valori della trascendenza e dell'ineffabile ultraterreno. La statua, antropomorfa e gigantesca, prima siede su una mastodontica poltrona dentistica¹² e poi si solleva, allungandosi verso l'alto all'interno di una stanza di cui si sono intanto dilatati a dismisura il soffitto e i muri, tanto da assumere le sembianze di un colossale tempio in cui una sorta di verticalismo celeste permette di connettere l'individuo alla divinità. Essa è una delle testimonianze più dirette dell'iper-mondo più volte postulato nel romanzo dall'ermeneutica adottata da Cărtărescu. L'impostazione filosofica dello scrittore romeno vuole appunto intuire e disvelare dimensioni parallele alla nostra, dimensioni che finalmente possano essere raccontate, introdotte da particolari momenti di connessione che si intravedono attraverso pertugi e piccole fratture della superficie. Si tratta di fessure che d'un tratto, spesso all'interno di visioni oniriche, riescono a dimostrare la possibilità di esperienze diverse da quelle tridimensionali alle quali l'essere umano è stato fin qui abituato. In uno di questi momenti di eccezionale interscambio tra realtà parallele l'oscuro professore di romeno, che ha vissuto fino a quel punto vicende mortificanti, alternate ad alcuni suoi momenti di allucinazione, si dirige dunque in uno stato d'animo di prostrazione verso la statua, alla ricerca di un confronto che si annuncia cruciale per la sua stessa sopravvivenza.

La figura, come abbiamo visto, era già apparsa nel romanzo, in concomitanza con l'episodio della protesta organizzata da alcuni manifestanti presso l'Obitorio Mina Minovici. Un personaggio, Virgil, si era proposto alla piccola comitiva come guida, per finire poco dopo schiacciato miseramente dal piede implacabile della statua.¹³ Il confronto con il simulacro ultraterreno per questi motivi incute una totale soggezione al professore, che era presente al momento della morte di Virgil. Che quella scena sia accaduta realmente, all'in-

⁹ Ivi, p. 919.

¹⁰ Ivi, p. 923.

¹¹ Ivi, p. 937.

¹² Su questo bizzarro oggetto e sulla sua presenza nel romanzo si veda Fabio M. Rocchi, *L'annullamento della logica temporale e la visione trasfigurata. Su un oggetto ricorrente in Solenoide*, «Nazione Indiana», 19 gennaio 2022, <<https://www.nazioneindiana.com/2022/01/19/su-solenoide-dimircea-cartarescu/>> (ultimo accesso: 22 settembre 2022).

¹³ Cărtărescu, *op. cit.*, pp. 422-445.

terno delle maglie della finzionalità del romanzo, o che essa sia, più plausibilmente, appartenente a quei momenti illogici sui quali si basa l'alternanza tra realismo e visione disturbata dell'io narrante così tipica nella scrittura di Cărtărescu, poco importa. Quando si trova davanti alla statua, il professore non può opporre alla sua superiorità che poche cose: alcune reliquie fisiche¹⁴ della sua crescita, conservate come testimonianza della corporalità umana, sempre in divenire; e i quaderni contenenti le memorie dei propri sogni, quelle confuse intuizioni del mondo parallelo di cui, in stati molto simili alla dissociazione della trance, egli è divenuto testimone. Il momento traumatico assume ben presto le sembianze di un confronto esistenziale, lo spartiacque tra un prima e un dopo.

Accadono sostanzialmente due cose mentre il professore di romeno trema al cospetto della enorme figura scura e trasparente, che fluttua nell'aria sovrastandolo: la statua gli parla. E lo invita a scegliere. Il discorso che lo investe si sostanzia di suoni inintelligibili, provenienti da un alfabeto sconosciuto:

Era un miscuglio fatto di stridii di cicala, di arpeggi di chitarra, di vibrati di sega cantante sfiorata con l'archetto, di acuti di bella di notte.¹⁵

In tutto l'episodio del confronto troviamo un riferimento piuttosto esplicito al tramonto dei cardini del pensiero occidentale, che da soli non bastano più a reggere la sfida interpretativa di un mondo diventato troppo vasto e multiforme per essere letto soltanto alla luce di un sapere tradizionale. Del resto, anche nella scena *pendent*, contenuta alla metà esatta del romanzo e svoltasi nell'Obitorio, il povero Virgil aveva cercato inutilmente di opporre allo strapotere della statua una sorta di summa della civiltà umana, un canone di opere e di autori emblematici dell'ingegno e delle virtù umane più alte.¹⁶ Il rimanere, inerme e indifeso, di fronte alla statua che parla un linguaggio indecifrabile, non reifica esclusivamente le paure e i traumi della coscienza del protagonista, ma permette anche di estrapolare un senso nell'intricata figuralità attraverso la quale Cărtărescu ha deciso di plasmare la sua iper-narrazione. La legge fisica della tridimensionalità, assieme ai caposaldi di un *logos* vetero-culturale, si rivelano inefficaci, soprattutto nel momento in cui si cerca di comprendere il mondo, ovvero le sue leggi, il suo motore primo.

Dopo il metallico discorso fatto di suoni e di vibrazioni, di fronte al quale il professore è rimasto inerme senza poter ribattere, arriva il momento della scelta. La statua cioè, attraverso gesti e parole stavolta comprensibili, invita il protagonista a passare dall'altra parte della barriera ideale che divide il mondo sensibile da quello ulteriore. Si è aperta una voragine dalla quale si allungano fiamme terribili; dal nulla, è comparsa una porta, la via di connessione che permette di varcare la soglia e di accedere ad un'altra dimensione. Adesso il modello letterario si sposta dall'*Inferno* dantesco al primo Seicento spagnolo barocco, con il tema della statua animata e il grande archetipo del Commendatore, che invita Don Giovanni a redimersi.¹⁷ Il professore è dunque scaraventato all'interno di un rituale in cui ogni opzione può rivelarsi esiziale. Dietro di lui, nella processione, ci sono anche la moglie Irina e la figlia, nata da pochi mesi. Cosa lasciare indietro, sé stesso o il piccolo nucleo

¹⁴ Sul valore della corporalità nell'opera di Cărtărescu, a partire dalla trilogia *Abbacinante*, si veda Raffaele Donnarumma, *Il corpo di Mircea Cărtărescu*, «Le parole e le cose», 12 luglio 2015, <<https://www.leparoleelecose.it/?p=19687>> (ultimo accesso: 10 settembre 2022).

¹⁵ Cărtărescu, *op. cit.*, p. 935.

¹⁶ Ivi, p. 443.

¹⁷ Su questo vero e proprio mito posto agli inizi della modernità letteraria si veda Giovanni Macchia, *Tra don Giovanni e don Rodrigo: scenari secenteschi*, Milano, Adelphi, 1989 e soprattutto Id., *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Milano, Adelphi, 1991.

familiare grazie al quale lui, fragile essere umano, ha deciso comunque di perpetuare il valore della vita? Il professore rinuncia a mettersi in salvo, si stringe ai suoi affetti e lascia cadere nel fuoco il frutto del suo lavoro intellettuale, i quaderni in cui aveva trascritto, in un misto di prosa diaristica e letteraria, le memorie delle sue esperienze sconvolte:

Ho tirato poi fuori dalla cartella il mio ultimo oggetto, l'ultimo bene, l'ultima mia giustificazione su questa terra. Il mio manoscritto, gli umili quaderni, gonfiati dal peso dell'inchiostro, macchiati con tracce circolari di caffè, in cui avevo scritto per anni cercando di capire le mie anomalie, la mia mente e la mia vita. Sono scoppiato a piangere e ho bagnato la pagina finale di lacrime, com'è giusto spargere del sale sull'offerta sacrificale dinanzi all'altare. Irina, pallida come la morte, mi stava ora accanto, spalla a spalla.¹⁸

Una intima solidarietà interumana si afferma, a prima vista a scapito della letteratura, mentre viene implicitamente ribadito però il valore forse più forte che risiede nel gesto letterario: quello dell'interazione con altri simili, la condivisione delle esperienze a partire da una comunanza. La statua e la porta scompaiono, la terra comincia a tremare e a sollevarsi; la famiglia comincia a correre, nel tentativo di mettersi in salvo. La fuga dal luogo in cui si è svolta una ideale resa dei conti si protrae per ore, fin quando il professore, Irina e la neonata non capiscono di trovarsi in salvo, lontani dalla devastazione che ormai sta sconvolgendo ciò che rimane di quella che un tempo fu Bucarest.

2. *Trauma Studies*: dalla psicoanalisi delle ferite collettive alla creazione di un immaginario letterario nutrito di temi

Se mi sono soffermato a lungo sulle ultime affascinanti scene di *Solenioide* ciò è avvenuto perché quelle pagine mi sono sembrate un ottimo spunto per connettere una delle opere più significative degli ultimi anni con il dibattito culturale dedicato ai temi del trauma. La riflessione, tutt'ora vitale, aperta dagli studi di Cathy Caruth e successivamente ripresa, assieme ad altri, da intellettuali di area anglosassone come Dominick La Capra e Peter Kuon in ambito antropologico-culturale così come testuale e letterario,¹⁹ ha esplicitato con progressiva chiarezza la sondabilità di un consistente legame tra l'evento traumatico e i sostrati psichici dell'individuo, allo stesso tempo legando entrambi a grandi eventi collettivi di indubbio peso epocale, quali i due conflitti mondiali, il dramma della Shoah e l'evento cardine di inizio millennio, ovvero gli attentati del World Trade Center nel settembre 2001.

Pur risultando una leva euristica praticabile, questa prospettiva porta con sé anche un possibile limite, con il quale l'interprete deve imparare a fare i conti: il pericolo cioè di una deriva che conduca a leggere un testo ben al di là del suo significante, trascurando quei meccanismi che ne regolano gli equilibri di composizione. In alcuni casi, gli orizzonti di senso che possono essere rinvenuti adottando questa prospettiva si spingono troppo oltre la lettera del testo, tra l'altro mediante l'ausilio di una prospettiva interdisciplinare che spesso porta a mettere in secondo piano gli strumenti storiografici, narratologici e retorici, basi di

¹⁸ Cărtărescu, *op. cit.*, p. 934.

¹⁹ Si vedano rispettivamente Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1996; Dominick La Capra, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore and London, Johns Hopkins University Press, 2001; Peter Kuon, *Trauma et texte*, Frankfurt, Peter Lang, 2010. Per una ricostruzione esaustiva del dibattito dei *Trauma Studies* rimando all'articolo di Rachele Branchini, *Trauma Studies: prospettive e problemi*, «LEA – Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente», 2, 2013, pp. 389-402.

partenza che al contrario dovrebbero rimanere le vie di accesso privilegiate per l'argomentazione critica.

La questione del trauma rimosso, mutuata dalla psicoanalisi di stampo freudiano ad esempio dalla stessa Caruth in *Unclaimed experience* e molto spesso applicata poi su un versante più ampio, in grado di chiamare in causa ferite e non detti di carattere culturale di lunga durata, è comunque straordinariamente adattabile a molti tipi di contesto letterario, in cui l'investimento figurale sulla singola scena trovi poi una corrispondenza, storica e generazionale, con il reale.²⁰ Non si tratta, a rigor di definizione, di fare ricorso alle precise catalogazioni che sono state edificate da un teorico come Francesco Orlando sulla nozione di ritorno del represso in letteratura.²¹ Ma di quella lezione, unitamente all'investimento figurale di cui può essere sede il macrotema del trauma, possono essere recuperati due aspetti metodologici ancora oggi attuali: la delimitazione di un campo di studio attraverso il rinvenimento di un gruppo di testi omogenei e per questo funzionali all'analisi; e il ritagliamento formale del tema, là dove esso sia rivelatore di alcune tendenze o costanti in grado di restituire significati che vadano al di là della semplice narrazione messa in atto dal testo. Rientra in gioco, in questa modalità di approccio, anche e soprattutto la critica tematica, intesa come via che permetta di tenere in equilibrio, spesso in ottica comparatistica, opere provenienti da letterature e da ambientazioni a prima vista distanti tra loro. In una recente pubblicazione dedicata alle principali teorie letterarie del Novecento, il lungo dibattito sulla critica tematica – aperto in Francia nel 1985 dai contributi contenuti nel numero 64 della rivista «Poétique» – è stato ripreso e glossato con grande chiarezza da Sergio Zatti. In quella riflessione una rigorosa definizione dei temi, concepiti come «il luogo di intersezione del testo con il referente extraletterario, ovvero quei delicati meccanismi che filtrano il rapporto tra letteratura e realtà», designa l'oggetto stesso di una corretta indagine posta a cavallo di più opere, in grado peraltro di «risolvere alcune delle aporie della ricerca tematica» e capace di dimostrare lungo un arco cronologico specifico «la relazione fra un certo tipo di contenuti e certe qualità formali».²²

Se dunque i temi occupano quel particolare spazio posto tra letteratura e realtà, intersecando nel loro aspetto formale alcuni momenti in grado di cogliere aspetti determinanti dell'esperienza collettiva, ve ne rimarranno tracce in opere omogenee per impostazione e identità. Queste tracce saranno rinvenibili attraverso una concatenazione di temi contigui, ovvero temi che si dislocano su più luoghi – del testo così come dei testi – creando un gioco di richiami a distanza e di fatto costituendo una tessitura tra le immagini evocate e le loro forme espressive.

Prendiamo a questo proposito un tema, quello del rapporto tra individuo e rappresentazione artistica, che mi sembra basilare ai fini della comprensione di alcune dinamiche contemporanee. Le arti figurative in particolare, dal tardo Novecento in avanti, non sembrano più in grado di fornire adeguati strumenti di interpretazione della realtà, venendo meno ad una delle loro funzioni principali. Soprattutto, non sembrano corrispondere alla sfera sensoriale dell'individuo, che di fronte ad esse avverte la propria incapacità di sintesi e intra-

²⁰ Cfr. Chiara Conterno, Daniele Darra, Gabriella Pelloni, Marika Piva e Marco Prandoni, *Il trauma nella letteratura contemporanea. Percorsi possibili*, «LEA – Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente», 2, 2013, pp. 219-230.

²¹ Su questo concetto, e sull'ortodossia del suo impiego all'interno della teoria della letteratura orlandiana, si veda Stefano Brugnolo, *Desiderio e ritorno del represso nella teoria di Francesco Orlando*, «Between», 5, 2013, pp. 1-20.

²² Stefano Brugnolo, Davide Colussi, Sergio Zatti, Emanuele Zinato, *La scrittura e il mondo*, Roma, Carocci, 2017, pp. 259-282, nello specifico rispettivamente p. 262 e p. 277.

vede un destino segnato dalla frammentarietà, piuttosto che da una rassicurante ricomposizione del senso. Non si tratta soltanto di quella che potrebbe definirsi con una espressione generica arte moderna. Anche l'arte antica, classica, sia essa sacra o profana, perde terreno, relegata alla mera funzione di citazione di un passato ritenuto tramontato e irrecuperabile. Questo tema, articolato e complesso, può ovviamente essere segmentato in differenti motivi, unità di significato più circoscritte che ne avvalorano la presenza, contribuendo a formare una costellazione di riferimento fatta di momenti e immagini sovrapponibili. Vorrei per queste ragioni provare a isolare due motivi narrativi, contigui anche se segnati da più di una differenza, in cui la ragione e le coscienze dei protagonisti reagiscono con disagio o terrore di fronte alle statue, mostrando i segni di un evidente cortocircuito venutosi a creare tra vecchi e nuovi modelli di interpretazione del mondo. Nel primo la repulsione che si manifesta è di tipo razionale, con un forte giudizio critico che si oppone alla scena rappresentata. Nel secondo il disagio – e dunque gli effetti di un vero e proprio trauma – si fanno più insistenti, fino a sfociare in un sentimento di paura. I due motivi chiamano in causa una serie di opere dal carattere omogeneo, con evidenti tratti comuni sia nella morfologia che nella simbologia. Dalla fine del secolo precedente, andando avanti nei primi due decenni del nuovo millennio, la scena letteraria è stata infatti segnata dalla ricorrenza di narrazioni ipertrofiche, in cui l'ambizione di riassumere in sintesi totalizzanti²³ il senso della storia recente si è scontrata, per vincere, con le derive manieristiche e paradossali del postmodernismo. Roth, DeLillo, Bolaño, Houellebecq, fino ad arrivare all'ultimo Cărtărescu (ed anche Pynchon, Franzen, Littel e Vanni Santoni in Italia) hanno materializzato questa sfida in narrazioni romanzesche attraverso le quali cercare una ricomposizione, seppur problematica, tra soggetto e ricerca del significato del mondo, attraverso vicende che potessero per questo motivo diventare esemplari.

Senza dubbio il riferirsi alla presunta compattezza di un canone occidentale in nome di una ideale unità di intenti e di stili tradisce un tipo di astrazione logico-culturale che era apparsa problematica già al tempo ormai lontano delle riflessioni postulate in *The Western Canon* da parte di Harold Bloom.²⁴ Quel libro del 1994, che ha avuto comunque il pregio di dare il via ad una serie di sistematizzazioni maturate successivamente nell'ambito della storiografia letteraria, venne subito, e da più parti, additato come il simbolo di una teorizzazione divenuta intollerabile e soprattutto inadatta nel reggere l'urto di tempi globali. Nel corso dei decenni successivi una sensibilità più aggiornata rispetto alle istanze del contemporaneo e una maggiore profondità di sguardo hanno senz'altro contribuito ad ampliare il sistema delle opere più rappresentative di un'epoca, alle quali fare riferimento perché portatrici di valori emblematici. Da un'altra angolazione però, le testimonianze letterarie – e dunque fino a questo momento quasi sempre i romanzi – che si sono proposte all'attenzione internazionale con caratteristiche nodali hanno mostrato una sorta di contraddizione in termini rispetto a questa precisazione: la loro tendenza nel fare costantemente ritorno ad una tipologia di narrazione realista prima ancora che modernista, caratterizzata da un notevole investimento sulla struttura – e dunque su costanti testuali tanto riconoscibili quanto sistemiche – e soprattutto animata da quella ambizione conoscitiva che era stata paradigmatica nella lunga stagione del romanzo europeo moderno.

Non ci si deve del resto stupire di questa apparente regressione. Guido Mazzoni, nel suo centrale *Teoria del romanzo*, identifica in maniera chiara nel «declino del nuovo» uno dei

²³ Posto al crocevia tra stagione modernista e postmodernità è il tentativo di Stefano Ercolino che – nel solco di una riflessione sulle opere-mondo già aperta da Franco Moretti – intende categorizzare in questo senso una serie di romanzi in grado di delineare il genere della narrazione definita massimalista. Cfr. Stefano Ercolino, *Il romanzo massimalista*, Milano, Bompiani, 2015, pp. 9-40.

²⁴ Harold Bloom, *Il canone occidentale*, trad. it. Francesco Saba Sardi, Milano, Rizzoli, 1999.

tratti maggiormente distintivi della narrativa contemporanea. Dopo gli anni Quaranta del Novecento – per la prima volta nella storia della letteratura – un corpus compatto di opere ha continuato ad esprimere un crescente disinteresse nei confronti del valore dell'innovazione formale, concentrando al contrario il focus conoscitivo in direzione della «serietà del quotidiano» e dei suoi annessi significati antropologici. Di questo «realismo esistenziale»²⁵ rimane traccia in romanzi ad oggi considerati fondamentali per comprendere la natura delle società occidentali nella delicata fase di passaggio coincisa con l'avvicinarsi di millennio. Non solo dunque, in loro presenza, sono state confutate una volta per tutte le affermazioni apparentemente lapidarie di Lyotard sulla delegittimazione delle grandi narrazioni;²⁶ sono state anche silenziate, all'interno di una parentesi apparsa alla luce dei fatti di breve durata storica, le istanze postmoderniste sulla sfiducia dell'ermeneutica da parte dell'enunciato narrativo.

3. Statue che disorientano: memorie culturali negate o sostituite

Chiarito dunque questo scenario di riferimento, diventa più evidente il valore gnoseologico che risiede in romanzi quali *American Pastoral* di Roth e *Underworld* di DeLillo, entrambi del 1997; quello di *2666* di Bolaño del 2004, assieme a *Soumission* di Houellebecq del 2015, lo stesso anno di *Solenoid* di Cărtărescu. Troviamo rappresentati, in un ventennio letterario ben identificabile e sufficiente per offrire spunti alla sintesi, alcuni dei romanzi che più di altri hanno saputo condensare in trama il senso di una transizione storica. Non solo. La distribuzione geografica delle opere in questione e la vastità dei loro scenari di ambientazione ci permette di fare valutazioni straordinariamente ricche, perché dislocate in sostanza su una porzione di globo davvero estesa: le due Americhe; la vecchia Europa; e l'Est europeo, evocato grazie ad un paese, la Romania, che ha risentito fortemente delle influenze dell'ideologia sovietica fino al momento della sua disfatta.

Si tratta di un corpus ristretto e al tempo stesso potente, in cui le consanguineità di impostazione e di voce, assieme alle ambizioni conoscitive, si uniscono a costanti ed espedienti formali simili, perché afferenti ad una stagione letteraria precedente e però fortemente ripristinata. In questo quadro, la coscienza dei protagonisti viene messa a dura prova, nel momento in cui alcuni strumenti di riferimento e alcuni retaggi del passato non funzionano più per leggere il mondo. E non solo. Non risulta più consolatorio il ricorso ad essi. Anche per questo, il motivo dell'individuo posto di fronte alla statua, seppur estrapolato da un contesto tematico più ampio, ovvero quello del rapporto tra soggetto e rappresentazione artistica dell'esperienza, diventa una chiave di lettura importante. La sua connessione con la ricerca del sentimento del divino, e la conseguente constatazione del suo ormai tramontato potere di assicurare sul destino che attende l'essere umano, sembra forte a tal punto da dare luogo a costanti romanzesche trasversali, indipendenti dagli immaginari dei singoli autori. La memoria culturale perde senza dubbio terreno, mentre già si fanno avanti nuove modalità di approccio esegetico.

La serie dei passi testuali che testimoniano la presenza del doppio motivo della statua comincia con il capolavoro di Philip Roth, *Pastorale Americana*.²⁷ Seymour Levov – soprannominato the Swede per rimarcarne prestantza fisica e bellezza – è la vittima sacrificale

²⁵ Guido Mazzoni, *Sulla narrativa contemporanea*, in Id., *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011, pp. 355-364.

²⁶ Jean François Lyotard, *La condizione postmoderna*, trad. it. Jean François Formenti, Milano, Feltrinelli, 2004, pp. 69-76.

²⁷ Philip Roth, *American Pastoral*, 1997; *Pastorale Americana*, trad. it. Vincenzo Mantovani, Torino, Einaudi, 1998.

di una crudele progressione che si sposta dalla pienezza di certezze esistenziali granitiche al più totale sconforto, passando attraverso la desolazione di un doppio fallimento. Seymour, attraverso un'autoanalisi continua resa da Roth attraverso indiretti liberi grazie ai quali ascoltiamo il personaggio pensare, si scoprirà ben presto marito tradito e padre ripudiato. Il suo universo – edificato sulle conquiste sociali ed economiche che provengono dalla generazione precedente alla sua e che lui avverte il dovere morale di difendere e di tramandare – si sgretola in pagine via via stringenti, in cui la sicurezza lascia il posto alla sopraffazione.

Uno degli emisferi simbolici in cui questa perdita di fiducia può essere osservata è senza dubbio il campo dell'arte, sia essa votiva o astratta. Nell'estrazione sociale dei protagonisti questo ambito non sembra ricoprire un ruolo centrale: né la famiglia Levov, produttrice di guanti in pelle in New Jersey, né quella di sua moglie Dawn Dwyer, ex avvenente miss e poi compagna infedele di Seymour, hanno particolari ambizioni o competenze in questa direzione. È però un fatto che la rimozione di una statuetta sia alla base di alcune memorie di Seymour che, nel tentativo di ripercorrere a ritroso i motivi della sua disgrazia, trova tra i suoi ricordi la presenza sempre più negativa di effigi e manufatti dedicati alla figura della Vergine Maria. Accade nell'incontro tra il patriarca Lou e la giovane Dawn, che viene presentata per la prima volta ai Levov e alla quale Seymour consiglia, a causa della religione ebraica della sua famiglia, di sminuire al massimo la devozione mariana che in casa Dwyer vede al contrario protagonista la Blessed Mother.²⁸

– Se ti chiede se in casa ci sono delle croci, di' no [...] e non è il caso di accennare all'altra roba. – Quale altra roba? – La Vergine Maria. – Quella non è roba. – Le statue. Okay? Lasciale perdere. Se ti chiede: "Avete delle statue?", digli di no, digli semplicemente: "Non abbiamo statue, non abbiamo immagini, solo una croce e basta".²⁹

La stessa statuetta di gesso della Vergine è poi associata al ricordo delle prime stranezze della figlia Merry, balbuziente e testarda, la cui condotta sarà contraddistinta sempre più da intemperanze e anomalie comportamentali che arriveranno ad abbracciare la scelta del terrorismo dinamitardo. Merry, in una delle sue fasi di dissidenza infantile, complice anche il fanatismo religioso della nonna materna, tappezza la camera di immagini sacre e di fronde di palma, fin quando, proprio di fronte ad una statuetta di gesso della Vergine divenuta d'un tratto destinataria di ferventi preghiere, il padre non le chiede con dolcezza di nascondere tutto quell'armamentario votivo quando si troverà in presenza del nonno Lou.³⁰

La negazione – fisica e simbolica – della statuetta non è però l'unica costante, connessa alla differente estrazione religiosa dei due coniugi Levov, che riesce a raccontare, attraverso la mediazione del tema dell'arte, dell'infelicità e dei presunti errori di Seymour. Nel suo bilancio di vita, il ricordo delle riproduzioni della madre di Gesù va oltre le due occasioni che abbiamo appena visto, e si fonde con un pensiero ancora più imbarazzate e doloroso: quello del tradimento della moglie. Dawn, invaghitasi di Orcutt – architetto e sedicente artista – rinnega la rappresentazione mimetica in favore di una più indefinita interpretazione pittorica delle cose, aumentando senza ritorno le proporzioni del solco che ormai divide irrimediabilmente i due coniugi. L'amante sembra essere infatti un valente interprete dell'astrattismo. Un dipinto di Orcutt, intitolato *Meditazione n. 27*, calligrafico e incapace di trasmettere il benché minimo significato a Seymour, viene esposto nel salone della residenza di campagna a Old Rimrock, esibito come un capolavoro dopo essere stato pagato

²⁸ Ivi, p. 353 e p. 418.

²⁹ Ivi, p. 418.

³⁰ Ivi, pp. 102-103.

ben 5.000 dollari.³¹ Al suo posto, fino a poco tempo prima, era visibile « ... il quadro di Merry che [Seymour] aveva amato, un ritratto scrupolosamente accurato, anche se troppo roseo, della bimba raggiante dalla frangia bionda che sua figlia era stata a sei anni». ³² L'arte che non è in grado di comunicare attraverso un significante chiaro e leggibile è, almeno secondo il sistema di riferimento di Seymour, intimamente sovrapposta alla menzogna e all'usurpazione di una felicità lontana da parte del rivale, ma getta anche ombre negative sulla personalità di Dawn, cresciuta tra le statuette e i rosari e forse davvero – è questa la sintesi di Seymour – troppo lontana dalla morale ebraica per essere in grado di diventare una brava compagna.³³

Proprio in seguito all'ostentazione del goffo dipinto di Orcutt, finisce di andare in frantumi il sogno di felicità di Seymour, che vede il proprio universo familiare definitivamente ridotto in pezzi. L'ambiguità del titolo diventa a questo punto evidente: nella casa in cui Seymour si è sentito solo per qualche anno appagato, nella dimora storica che allude alle stesse fondamenta degli Stati Uniti, termina per sempre quell'utopia *pastorale* – un vocabolo la cui etimologia condurrebbe al contrario all'idillio e alla pace campestre, anche grazie ad una consistente tradizione figurativa e musicale – che al protagonista del racconto di Nathan Zuckerman era sembrata spettare in sorte di diritto.

Dello stesso anno di *Pastorale Americana*, il 1997, è l'altro capolavoro della narrativa romanzesca statunitense di fine millennio: *Underworld* di Don DeLillo. Due sono in quel romanzo gli estremi attorno ai quali si polarizza l'apparizione del tema artistico: quello della mimesi antropomorfa, rappresentata da statue o manichini di scarso valore; e quello dell'installazione concettuale, basata sul recupero di materiali inerti e defunzionalizzati a tal punto da rientrare nella categoria del rifiuto.³⁴ L'intuizione dell'artista Klara Sax è stata, fin dagli anni Sessanta, quella di dipingere e di rielaborare in un'area del deserto residuati bellici, con il fine di stravolgerne la prima destinazione d'uso reinventandone significati e forme.³⁵ Ed è dunque coerente con l'impostazione ideologica del romanzo che sia proprio lei, e non soltanto una volta, a provare disagio e repellenza di fronte a manufatti poco significativi e ostinatamente rivolti a descrivere mimeticamente la figura umana:

La statua nella nicchia di marmo aveva cosce e caviglie maschili e avambracci dalle fasce muscolari virili, ma in realtà era l'Eva biblica, dai seni sodi, con una mela in mano e le spalle spioventi.³⁶

In un piccolo giardino pensile con una copia di pessimo gusto di una statua dell'acropoli, una figura maschile senza braccia, senza testa, con un moncone di gamba, un cazzo devastato e sterco di uccello sul pettorale sinistro [...] fu qui che vide quell'uomo per la terza volta in sette settimane, Carlo Strasser, il collezionista dilettante di arte e chissà cos'altro...³⁷

³¹ Ivi, pp. 346-352.

³² Ivi, p. 349.

³³ Ivi, p. 417.

³⁴ Sul tema del reimpiego dei rifiuti nel romanzo si veda Cecilia Cruccolini, *La resistenza abita ai margini. Il riuso dei rifiuti in Underworld*, «Allegoria», 71-72, 2015, pp. 165-173. Sul paradigma dei rifiuti e sulla figura di Klara Sax si veda anche Nicola Turi, *A partire da Underworld. Don DeLillo e il romanzo del terzo Novecento*, Firenze, Firenze University Press, 2020, pp. 73-86.

³⁵ Don DeLillo, *Underworld*, 1997; *Underworld*, trad. it. Delfina Vezzoli, Torino, Einaudi, 1999, pp. 63-87.

³⁶ Ivi, p. 451.

³⁷ Ivi, p. 509.

Disarmonia, evidenti errori di proporzione, brutte copie di originali inarrivabili, improbabili riproduzioni di anatomie maschili in corpi che vorrebbero essere femminili. Ad emergere in queste descrizioni filtrate dal punto di vista di Klara è il trionfo del *camp*, con la sua banale mediocrità eretta a misura dell'artificio.³⁸ Ma non si tratta solo di questo. La mediazione attraverso la mimesi non racconta più nulla di penetrante. Lo ribadisce, nella sua passeggiata nel Bronx agli inizi degli anni Cinquanta,³⁹ il professor Bronzini, futuro marito della stessa Klara e incline alla riflessione intellettuale. È il suo acume critico a intuire che un pezzo di asfalto segnato dal gesso potrebbe legittimamente diventare arte contemporanea, degna di occupare, con maggiore pregnanza, spazi illuminati posti accanto alle «statue di marmo dell'antichità».⁴⁰ Ogni volta che nel romanzo gli eventi hanno una connessione con il tema dell'arte, il tentativo di comunicare significati attraverso la riproduzione della figura umana è immediatamente demistificato da una opposizione di tipo logico, esercitata dal personaggio che vede. Accade anche in occasione del ricordo dei disordini del 1943 da parte dello squattrinato e sconnesso Manx Martin, nel momento in cui alcuni manichini gettati sul marciapiede con le membra divelte «come statue famose»⁴¹ gli fanno pensare all'assurdità che spinge i bianchi a pagare migliaia di dollari per vedere esposte nei musei quel tipo di cose.

Conclusa la rassegna dei passi che descrivono la prima tipologia di motivo, in cui prevale una resistenza razionale che viene opposta alla rappresentazione posticcia e fasulla della statua – e più in generale dell'arte figurativa –, con *2666* di Bolaño la manifestazione della seconda tipologia si lascia avvertire in tutta la sua valenza orrifico-simbolica, rendendosi più simile alle scene finali di *Solenoide*, con cui questo discorso ha avuto inizio. Ma c'è un antefatto a renderla ancora più interessante, e stratificata. Poco prima delle scene in cui ritroviamo Pelletier vittima di uno strano sogno, compare infatti ne *La parte dei critici* un contraddittorio episodio che vede protagonisti gli stessi Pelletier ed Espinoza, di fronte ad una allibita Norton.⁴² Dopo una cena londinese in cui la comitiva arcimboldiana ha alzato un po' troppo il gomito, i tre si infilano in un taxi guidato da un conducente pakistano. Ne segue una discussione che ha un esito imponderabile: Pelletier ed Espinoza finiscono per prendere letteralmente a pugni e calci il povero tassista, insultandone la religione e causandogli evidenti ferite, tanto da buttarlo a terra e da lasciarlo esanime sull'asfalto. Uno sfogo insospettabile di rancore represso coglie di sorpresa la Norton, spettatrice impotente dell'accaduto, ma anche il lettore, che nel rovesciamento di uno degli stereotipi più scontati accostabili alla figura dell'intellettuale – ovvero la sua capacità di self control e la sua distanza dall'esercizio della violenza fisica – si ritrova a veder trasformati in poche righe due rispettabili membri della società in teppisti da strada. L'episodio lascia nei tre strascichi interpersonali e vergogna. Espinoza torna a casa tormentato da un doloroso senso di colpa, mentre Pelletier, dopo una cena frugale, sembra poter essere in grado di dimenticare in fretta l'accaduto. Però un sogno tradisce al contrario la presenza di una profonda inquietudine che si fa strada nel suo subconscio. Dopo essersi addormentato apparentemente senza remore, il professore ordinario di letteratura tedesca a Parigi si ritrova di colpo ad abitare in una casa in riva al mare. L'equilibrio di quella insolita situazione è rotto da una sagoma che, in un brusio assordante di api, sembra emergere dalla superficie dell'acqua. Si tratta di ciò che resta di una statua, della quale si riconoscono ancora, nonostante l'azione del tempo, parti del polso e dell'avambraccio. L'azione delle onde ha scavato la pietra ma non

³⁸ Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, pp. 29-53 e pp. 120-124.

³⁹ DeLillo, *op. cit.*, pp. 705-709.

⁴⁰ Ivi, p. 706.

⁴¹ Ivi, pp. 377-378.

⁴² Roberto Bolaño, *2666*, 2004; *2666*, trad. it. Ilide Carmignani, Milano, Adelphi, 2007, pp. 89-96.

ha del tutto cancellato la morfologia del manufatto, che acquista tridimensionalità e si innalza sulla spiaggia in un misto di orrore e di bellezza.⁴³

Questa manifestazione improvvisa del sentimento del sublime – secondo la definizione che ne dette per primo Edmund Burke nel 1757 rispetto alle successive di Kant e Schopenhauer⁴⁴ – seppur confinata nella dimensione onirica, ci svela alcuni significati ultimi del grande affresco contemporaneo tratteggiato dalla fantasia di Bolaño. Come è stato notato, in *2666* la dialettica tra ordine e disordine, e dunque uno spiccato senso della contraddizione esistenziale, minano alla base quel concetto di *Bildung* che sembra essere sotteso al meccanismo picaresco della *quête*, motore primario di tutta la concatenazione narrativa attraverso cui si snodano gli spostamenti dei critici e le loro inchieste di tipo cultural-letterario.⁴⁵ C'è sempre un senso nascosto – tanto degradato quanto terribile – nelle pieghe di eventi apparentemente logici, sorretti cioè da una a prima vista innocua consequenzialità legata alla concretezza del dato di fatto. Ciò che sembrerebbe in grado di essere sublimato da aspirazioni indiscutibilmente alte, prime tra tutte la difesa della cultura e la venerazione comune per la prosa di Benno von Arcimboldi, trova sempre in un secondo momento un corrispettivo mortificante e soprattutto strettamente connesso all'emisfero del male. Si tratta in molti casi di un male che ha cause storiche ben precise e che ha dato origine a manifestazioni di degrado umano inconcepibili e dominate dalla violenza più brutale. Come ha ben sintetizzato Helena Janeczek si instaura una dinamica trasversale e intergenerazionale, in grado di chiudere il cerchio sugli eventi storici che fanno da antefatto al tempo del racconto e in grado di avvicinare, in una prospettiva comune, carnefici vecchi e nuovi, limitando al ruolo di comprimari quella piccola comunità di intellettuali che all'inizio delle vicende poteva tranquillamente essere scambiata per una lega di sodali, portatrice di valori incondizionatamente positivi.⁴⁶

È esattamente quello che accade, alla luce di queste considerazioni, anche nell'episodio che introduce il sogno della statua da parte del Professor Pelletier. Uno scatto di violenza immotivata rivela un sostrato difficile da sondare, insospettabile eppure presente, sopito da un robusto condizionamento sociale ma non ancora vinto, non ancora estirpato. L'emersione dal mare della statua in rovina – magnetica e in alcune sue parti riconoscibile ma al tempo stesso «orribile» – riporta in superficie pulsioni spaventose, tanto da configurarsi come un perfetto esempio di ritorno del represso freudiano, capace anche di raccontare non soltanto alcuni dettagli sull'ethos del personaggio di Pelletier, ma soprattutto di aprire uno squarcio rivelatore sul senso ultimo del romanzo di Bolaño.

Di tutt'altro tenore, ma sintonizzato sulla stessa lunghezza d'onda, è il caso offerto da Houellebecq. Il protagonista François, in *Sottomissione*, fugge da Parigi in seguito ad alcuni tumulti causati forse da frange estremiste del Fronte Nazionale di Marine Le Pen, che

⁴³ Bolaño, *op. cit.*, pp. 95-96.

⁴⁴ Il filosofo Franco Rella, ricostruendo la storia del concetto di sublime, sottolinea come Edmund Burke in *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* del 1757, a differenza dei successivi Kant e Schopenhauer, ponga la sua riflessione all'interno di una indagine che riguarda appunto anche oggetti e rovine e non soltanto spettacoli di tipo naturale: «Tutto ciò che può destare idee di dolore e di pericolo, ossia tutto ciò che è in un certo senso terribile, o che riguarda oggetti terribili, o che agisce in modo analogo al terrore, è una fonte del sublime; ossia è ciò che produce la più forte emozione che l'animo sia capace di sentire». Cfr. Franco Rella, *L'estetica del Romanticismo*, Roma, Donzelli, 2006, pp. 24-26.

⁴⁵ Cfr. Mazzoni, *Totalità e frammenti. 2666 e la narrativa di Bolaño*, «Allegoria», 71-72, 2015, pp. 230-237.

⁴⁶ Helena Janeczek, *2666 non è lontano*, «Nazione Indiana», 28 aprile 2013, <<https://www.nazioneindiana.com/2013/04/28/2666-non-e-lontano/>> (ultimo accesso: 10 settembre 2022).

ha appena mancato la chance di salire al potere una volta conclusosi il secondo mandato del Presidente Hollande. Il movimento Fratellanza Musulmana, infatti, sotto la guida di Mohammed Ben Abbas, sta per vincere le elezioni politiche in Francia grazie ad un complicato sistema di alleanze incrociate e non si sono fatte attendere contestazioni di piazza e rivolte con numerosi feriti. François, professore universitario sorbonardo, nichilista e perfetto emblema della perdita di vitalità della tradizione europea, cerca di trovare serenità e nuove spinte esistenziali nei luoghi culto dell'autore al quale ha dedicato anni di studio: quell'Huysmans scrittore di un'opera significativamente decadente e agonizzante come *À rebours*. Dopo una appagante cena preparata dalla perfetta ospite Marie-Françoise, che ha fatto sfoggio di una cucina autoctona dalle intenzioni e dagli ingredienti ineccepibili, il protagonista si reca in uno stanco pellegrinaggio presso la Cappella di Rocamadour, dove è custodita la Vierge Noire. Di fronte alla statua lignea, annerita dal passare dei secoli, François cerca di raccogliersi, per meditare non soltanto sui recenti avvenimenti che stanno sconvolgendo la Francia. L'occasione è utile anche per riflettere sulla propria residua capacità di entrare in empatia con vari tipi di mondo: quello antico, da lui conosciuto fin nella profondità delle radici storico-culturali; e quello che invece sta avanzando e che sembra essere a un passo dal prevalere grazie ad un inevitabile avvicendamento epocale. Nella cappella, attorniato da comitive di turisti scomposti, François rimane totalmente indifferente di fronte alla scena votiva:

Era una statua strana, che testimoniava un universo ormai del tutto scomparso. La Vergine era seduta in posizione eretta; il suo viso a occhi chiusi, così distante da sembrare extraterrestre, era incoronato da un diadema. Gesù bambino – i cui lineamenti, a dire il vero, non erano affatto da bambino, piuttosto da adulto, addirittura da vecchio – era seduto sulle sue ginocchia, anche lui in posizione eretta; era anche lui a occhi chiusi e il suo volto aguzzo, saggio e potente era anch'esso sormontato da una corona. Nel loro contegno non c'era nessuna tenerezza, nessun abbandono materno. Quello non era Gesù Bambino, era già il re del mondo. La sua serenità e la sensazione di potenza spirituale, di forza intangibile che sprigionava, erano quasi spaventose.⁴⁷

Come si vede il senso di incomunicabilità predomina. L'immagine sacra, invece di confondersi di serenità attraverso gesti perenni, rassicuranti proprio perché noti, diventa al contrario causa di smarrimento e in ultima analisi di angoscia. Nella rappresentazione della scena della Maria Vergine con Bambino sembra instaurarsi una iconografia nuova: quella di una sinistra ieraticità che invece di consolare diventa, ancora una volta e in linea con gli altri esempi fin qui discussi, fonte di disagio e di terrore.

La tenuta del doppio motivo del disorientamento razionale e della coscienza del protagonista di fronte alla contemplazione della statua è di lunga durata, e sembra in grado di tenere rispetto al vaglio delle varianti che ogni singola trama romanzesca porta inevitabilmente con sé. Seppur spostandosi da una temperie squisitamente postmoderna in direzione della fase iper-determinata e a tratti soprannaturale del nuovo realismo di inizio millennio,⁴⁸ il ripudio della ragione o il terrore avvertiti in presenza del simulacro – di gesso, di marmo, di pietra o di ossidiana – riescono a contraddistinguere simbologie e ritagliamento formale. Non credo sia un caso che quasi tutti i personaggi di cui abbiamo parlato (Bronzini,

⁴⁷ Michel Houellebecq, *Soumission*, 2015; *Sottomissione*, trad. it. Vincenzo Vega, Milano, Bompiani, 2015, pp. 142-143.

⁴⁸ Sull'indebolimento delle barriere tra realtà e finzione e sulle scritture dell'estremo, proprio in relazione al rizoma del trauma, si veda Daniele Giglioli, *Senza trauma. Scritture dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011, su questo passaggio in particolare pp. 12-15.

Pelletier, Espinoza, la Norton, l'insegnante di romeno, Irina, François) siano professori dediti, a differenti altezze, all'esercizio dell'insegnamento. Proprio in loro, per statuto eroi del capire e del trasmettere, matura in maniera consapevole il disorientamento per delle memorie negate e a forza sostituite, nel momento in cui una nuova mitologia sta faticosamente prendendo terreno. I traumi che le scene prese in esame permettono di esplicitare raccontano molto di un globale senso di angoscia collettivo all'alba di un periodo – appena iniziato – in cui consistenti rivoluzioni (di pensiero prima ancora che climatiche e geopolitiche) tracceranno nuovi sistemi di riferimento. E che siano le statue – emblemi per eccellenza in cui si deposita il passato – a veicolarlo, conferma ancora una volta quanto la letteratura possa lasciar sedimentare in figure e in immagini piene di senso i suoi messaggi più profondi, nascosti tra le pieghe dei significanti.