

Comparatismi 10 2025

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20253113>

Restringere lo spazio/semiotizzare il pianeta. Per una *macro-teoria del genere* e verso una tassonomia della *spy story*

Gianni Crippa

Abstract • Una macro-teoria della *spy story* permette di mettere in luce che il genere si caratterizza per 1) il coinvolgimento nelle trame del mondo intero, che tuttavia subisce un restringimento secondo dinamiche contenutistiche o cronotopiche; 2) un'ipercodificazione degli elementi della realtà; una conseguente 3) paranoia come forma di timore costante e generalizzato. È alla luce di ciò che si può elaborare una tassonomia della *spy story* e mettere in luce, infine, il ruolo decisivo della letteratura di Thomas Pynchon.

Parole chiave • Spia; Spazio; Grahame Greene; John Le Carré; Thomas Pynchon

Abstract • A macro-theory of the *spy story* highlights the genre's characteristics: 1) involvement in the plots of the entire world, which, however, undergoes a narrowing according to content-related or chronotopic dynamics; 2) a hyper-coding of elements of reality; and a consequent 3) paranoia as a form of constant and widespread fear. It is in light of this that we can develop a taxonomy of the *spy story* and, ultimately, highlight the decisive role of Thomas Pynchon's literature.

Keywords • Spy; Space; Grahame Greene; John Le Carré; Thomas Pynchon

Ledizioni 

Restringere lo spazio/semiotizzare il pianeta. Per una *macro-teoria del genere* e verso una tassonomia della *spy story*

Gianni Crippa

I. Premessa. Metateoria: quale teoria per una teoria del genere?

Non è per un semplice gioco di parole che si può affermare che una riflessione teorica sui generi può essere sviluppata lungo tre percorsi: 1) una teoria dei generi, 2) una teoria dei macro-generi, 3) una macro-teoria dei generi.

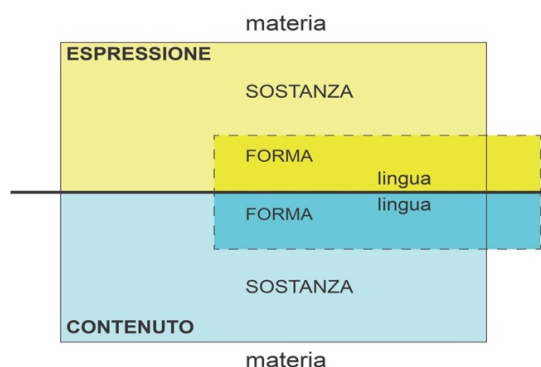
Per ciò che concerne la prima ipotesi di lavoro, bisogna rivolgersi alle riflessioni più frequenti e più frequentate nel corso del Novecento, ovvero dal momento in cui ha prevalso con la modernità letteraria l'idea dell'unicità del singolo testo. In quest'ottica ogni genere viene concepito come una famiglia aperta e flessibile connotata tanto in termini storici quanto in termini fruitivi (Jauss 1989, p. 223). È di fronte a una simile situazione che Paul Hernadi ha potuto affermare che: "Le più apprezzabili classificazioni contemporanee di generi [...] mettono a fuoco *l'ordine della letteratura*, non *i confini tra i generi letterari*" (Hernadi 1972, p. 184; cfr. anche Bagni 1997, p. 40 e p. 42).

La seconda possibilità impone la necessità di intendersi intorno al concetto di *macro-genere*. Innanzitutto, a tale categoria possono essere assegnati i generi letterari tradizionali che per secoli hanno svolto la funzione di organizzare in maniera statica e normativa il sistema letterario (Pyrrhonen 2007, p. 111). È in questa prospettiva che nella sua celebre e fortunata *Anatomia della critica* (1957), Northrop Frye ha potuto rimandare i generi tradizionali – da lui definiti *mythoi* – alle diverse stagioni dell'anno, con le note coppie *primavera-commedia*, *estate-romance*, *autunno-tragedia*, *inverno-ironia*.

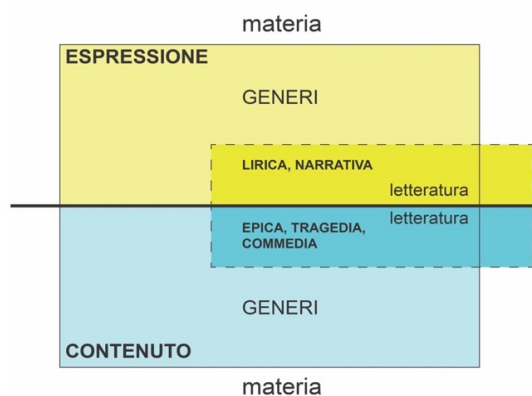
Ora, come abbiamo visto, una simile visione del sistema letterario è stata superata dalla modernità; tuttavia, non per questo è venuta del tutto meno la possibilità di concepire l'esistenza di generi più stabili rispetto ai quali i testi siano necessariamente subordinati. In modo particolare, si è imposta una riflessione di matrice antropologica che indaga alcuni generi in una prospettiva meno storicamente connotata e più universalistica. Ciò avviene sia per la poesia lirica (Dyssanayake 2015) sia, in modo ancora più rilevante, per la narrazione. In proposito si segnala come "raccontare storie di finzione sia un universale umano" (Boyd 2009, p. 189; cfr. anche Cometa 2019, p. 15) decisivo per l'adattamento e l'evoluzione. Ciò ha comportato la consapevolezza che, per quanto un testo possa muoversi tra differenti possibilità generiche e stilistiche, qualora si configuri come un testo narrativo risponde a delle esigenze e quindi anche a dei principi che si sono definiti con la nascita dell'uomo e quindi possiedono un carattere piuttosto stabile e inaggirabile.

Alla luce di ciò, con Tzvetan Todorov, possiamo affermare che il modo migliore per intendere il genere sia come un "un luogo d'incontro della poetica generale e della storia evenemenziale" (Todorov 1993, p. 52) e quindi ammettere al contempo la presenza di principi universali che ogni testo deve rispettare pur nella grande e problematica varietà delle differenti dinamiche contestuali, che siano storiche, sociali, individuali o strettamente letterarie.

È probabilmente opportuno ripensare a questa relazione alla luce del modello del segno linguistico elaborato da Louis T. Hjelmslev, operando ovviamente le necessarie sostituzioni. Se questo è lo schema di partenza:



Sostituendo al termine 'lingua' il termine 'letteratura', ne deriva un modello che mette in rilievo il rapporto tra gli universali antropologici che sottendono all'elaborazione letteraria e tutte le dinamiche contingenti che influiscono sull'esito testuale conclusivo.



In quest'ottica, i *generi* si fanno pensare come la componente mobile, ma necessaria, che consente l'incontro tra le forme originarie – i *macro-generi* – e la materia, da intendersi come tutti gli elementi accidentali che richiedono di volta in volta una rielaborazione differente, dalla prospettiva strettamente autoriale o fruitiva. Una simile situazione può peraltro essere riletta in un'ottica evoluzionista rintracciando nelle dinamiche che presiedono i mutamenti dei generi letterari delle similarità rispetto ai processi individuati da Darwin. È in quest'ottica che Franco Moretti ha spiegato i generi come “un ampio campo di scelte divergenti” (Moretti 2013, p. 90; cfr. Hart 2004, p. 89 e Spolsky 2010).

Moretti, tuttavia, sembra non cogliere la necessità di ancorare l'elaborazione di un particolare genere, oltre che a esigenze storiche specifiche, a una dimensione letteraria pregressa e determinante. Ugualmente, quando Beebee scrive che “i discorsi si relazionano ai loro generi come le costellazioni si relazionano alle loro stelle” (Beebee 1994, p. 283), sembra non considerare – per rimanere nella metafora – che esiste uno spazio celeste che fa da sfondo al gioco immaginario delle costellazioni e lo consente secondo certi vincoli.

In verità, se ci limitiamo alla narrativa, l'idea è che tutte le dinamiche illustrate dipendano in maniera necessaria dai principi attorno a cui la narrazione si struttura in virtù della sua portata universale. In un'altra occasione abbiamo avuto modo di rimandare tali principi a tre processi fondamentali: abitare, temere e decodificare (Crippa 2024). Detto in maniera estremamente sintetica, l'essere umano ha fatto ricorso alla narrazione perché non può prescindere dall'abitare (Heidegger 1954, pp. 96-108) ma, in relazione alle sue caratteristiche fisiche deficitarie rispetto alle altre specie viventi (Gehlen 1983), per farlo non può che passare attraverso l'esperienza emotiva primaria della paura (Cometa 2017; Zolo, 2010) e, proprio per ciò, dedica un'attenzione profonda alla decifrazione delle tracce e dei segnali ambientali (Ginzburg 1986) che traduce in un'informazione (Scalise Sugiyama 2018) che la narrazione rende al contempo interessante e allenante (Calabrese 2020).

Se è possibile affermare che ogni testo narrativo viene elaborato giocoforza a partire da questi tre principi fondamentali della narrazione, allora ogni genere può essere considerato come una modalità differente, storicamente e sociologicamente connotata, di elaborazione di ognuno di questi tre principi e del rapporto che intercorre tra loro. Ha dunque certamente ragione Moretti ad affermare che: "i generi letterari sono dispositivi di risoluzione dei problemi, che affrontano una contraddizione del loro ambiente, offrendo un'organizzazione immaginaria attraverso la loro organizzazione formale" (Moretti 2013, p. 162; Jameson 1990), tuttavia, per ciò che concerne i generi narrativi, c'è un orizzonte entro cui le possibilità generiche e quindi anche quelle ideologiche si devono muovere e tale orizzonte è segnato dalle dinamiche abitative, ansiogene e decodificative da cui la narrazione non può prescindere e che ogni genere riorganizza.

Alla luce di ciò, l'intenzione è quella di indagare la *spy story* per 1) chiarire ulteriormente il rapporto tra il singolo genere storicamente connotato e il macro-genere della narrativa; 2) illustrare in un'ottica storica le caratteristiche formali della *spy story*; 3) elaborare una tassonomia che faccia emergere delle discontinuità storiche nel genere e il loro valore ideologico e filosofico.

2. Metodologia

Ciò che certamente si può affermare è che la *spy story* è un genere pienamente novecentesco. Più significativamente si può sostenere che, nonostante i precedenti del genere (Hepburn 2005, p. 19; Bertinetti 2015 p. 12), soltanto nel Novecento tutte le caratteristiche associabili alla *spy story* si fanno interpretare in collegamento con una situazione e un progetto ideologicamente connotati, ciò che Luc Boltanski spiega scrivendo che soltanto nel XX secolo "Politica ed economia delineano il rapporto problematico e anche conflittuale tra Stato e Mondo" (Boltanski 2012, pp. 58-59). Ciò permette di affermare che la contraddizione – di cui parlano Moretti e Jameson – cui la *spy story* intende offrire una soluzione immaginaria ha dunque un radicamento storico specifico e una natura prevalentemente spaziale – diremmo: *abitativa* –, e più ampiamente consiste nella possibilità di conciliare esigenze internazionali con esigenze dal carattere più ristretto, nazionale ma persino locale e domestico. È in questa prospettiva che, nella nostra ottica teorica, la questione va intesa in termini *abitativi*.

2.1 Abitare

Affermare che ogni narrazione impone una particolare dinamica *abitativa* significa, in sintesi, sottolineare la necessità di analizzare lo spazio in cui viene ambientata la vicenda nella sua interezza, soffermandosi sull'organizzazione e sul cambiamento che subisce da parte

del narratore e/o del personaggio in vista di una riconfigurazione e passando per dei momenti critici che possono essere definiti di *frattura abitativa*.

In relazione a tutto ciò, la prima caratteristica che si impone nella *spy story* consiste nel fatto che le sue vicende sono ambientate in tutto il pianeta (o, comunque, coinvolgendo di frequente aree differenti e lontane del mondo). Se anche in questo caso è possibile rimandare il genere a un suo predecessore, (Bertinetti 2015, p. 31; Hepburn 2005, p. 25), tuttavia ad assegnare una singolarità significativa alla *spy story* è proprio il nuovo trattamento cui va incontro il pianeta; detto altrimenti: la differente *dinamica abitativa* che lo investe. Precisamente le caratteristiche del pianeta della narrativa di spionaggio rimandano alla nuova configurazione dello spazio-mondo che consiste nel prevalere, in particolare nella seconda metà del Novecento, della componente temporale su quella spaziale per quanto concerne le dinamiche geografiche. Virilio spiega:

Nell'ambito dello sfruttamento del territorio, il "tempo" prevale ormai sullo "spazio", ma non si tratta più come fino a poco fa di un tempo locale e cronologico, bensì di un tempo mondiale, universale, che si oppone non soltanto allo spazio locale dell'organizzazione fondiaria di una regione, ma allo spazio mondiale di un pianeta in via di omogeneizzazione (Virilio 1997, p. 83).

Si impone, dunque, una "prossimità crono-strategica" (Virilio 1997, p. 83), alla luce della quale prevale un pianeta che si percorre in grande velocità o che, comunque e più genericamente, genera vicinanze sorprendenti, costanti e spesso inevitabili. È dunque possibile comprendere, in virtù della riflessione di Virilio, anche la messa in scena abbondante della tecnologia e il ruolo decisamente determinante che riveste nelle trame delle *spy story*. (Cawelti, Rosenberg 1987, p. 22). Accanto ai mezzi di trasporto, che con la loro velocità crescente in termini esponenziali nel corso dell'intero Novecento hanno consentito la riduzione delle distanze e quindi quello che possiamo definire un vero e proprio *restringimento del pianeta*, è ancor più la diffusione dei mezzi di comunicazione ad aver determinato una riconfigurazione delle distanze del pianeta e il loro pressoché totale azzeramento.

Piuttosto che dilungarsi intorno ai molteplici spostamenti in aereo o in treno che caratterizzano tante narrazioni di spionaggio e che fanno passare con estrema rapidità da un punto all'altro del pianeta, è preferibile concentrarsi su quelle vicende capaci di illustrare lo spirito profondo che anima le deformazioni *abitative* della *spy story*. Un esempio interessante proviene da Jean Echenoz e dalla soluzione allegoricamente efficace cui ricorre in *Lac* (1989) per mostrare l'effetto deformante che le pratiche tecnologiche hanno rispetto alla natura. La singolare spia del romanzo, Frank Chopin, di mestiere fa l'entomologo, precisamente studia le mosche, ed è proprio addosso a queste ultime che il protagonista si occupa di "istallare un microfono" (Echenoz 1989, p. 62). La tecnologia necessaria ad annullare le distanze, ovviamente evitando il rischio di essere scoperti, è indossata dagli insetti che tuttavia non sempre sono robuste a sufficienza per questo compito e soccombono (Echenoz 1989, p. 62). Echenoz mette ironicamente di fronte alla consapevolezza che una delle operazioni caratteristiche della *spy story*, istallare microspie per intercettare le parole di un individuo, è in verità un modo per deformare delle dinamiche naturali e la loro configurazione cronotopica tradizionale.

Il giorno dello sciacallo (1971) di Frederick Forsyth si rivela ancor più significativo per comprendere come il genere richiami, più che il valore strumentale della tecnologia, la capacità di quest'ultima di trasformare le dinamiche spaziali – e quindi *abitative* – tradizionali per introdurre una nuova visione del pianeta e delle sue distanze. Lo Sciacallo protagonista della vicenda, infatti, abita gli spazi in cui si trova ad agire secondo una prospettiva in cui si incontrano competenza tecnica, intelligenza scientifica e rigida dedizione

lavorativa, a discapito tuttavia di una relazione più umana con l'ambiente, foss'anche quello storico-artistico parigino (Forsyth 1971, p. 106). Tutto ciò mostra chiaramente come di frequente nella *spy story* la tecnologia si configuri come l'esito più evidente – e certamente il versante strumentale indispensabile – di una più profonda mutazione della relazione tra l'uomo e lo spazio, che poi ricade in maniera più ampia sulla visione delle dinamiche planetarie, le cui distanze sono semplificate e ridotte attraverso quella che si può definire una forma di matematizzazione e di geometrizzazione. È alla luce di un simile approccio che la presenza umana e i mutamenti cronotopici che può introdurre vengono interpretati come interferenze trascurabili: tutto è più vicino perché le distanze si riducono a semplici misure che la tecnologia gestisce in maniera esatta e univoca.

La riduzione delle dinamiche planetarie a mero calcolo nel romanzo di Forsyth trova peraltro un fondamentale e ultimo sostegno nel ruolo assegnato alla tecnologia per eccellenza del mondo capitalistico: il denaro. Scrive Lewis Mumford che con l'imporsi del capitalismo: "Il denaro, come collegamento tra tutte le relazioni umane e come primo stimolo di tutti gli sforzi collettivi, sostituì gli obblighi e i doveri reciproci dei familiari, dei vicini, dei cittadini e degli amici", ciò rese il denaro: "la sola forma di potere che, per la sua stessa astrazione, non conoscesse limiti" (Mumford 2011, p. 385). La sua stessa velocità di circolazione, permette al denaro di rendere il mondo minuscolo, e l'intero funzionamento della missione dello Sciacallo dipende proprio da una simile dinamica (Forsyth 1971, p. 9). Nel romanzo, è perciò il denaro a offrirsi come il primo e determinante strumento di riconfigurazione del pianeta che dunque, in ultima istanza, fa derivare la visione puramente matematica degli spazi da una interpretazione puramente economica delle relazioni.

In proposito un esempio magistrale si trova certamente in *Il terzo uomo* (1950) di Graham Greene. In una delle vicende più celebri del romanzo – e in una delle scene più celebri del suo corrispettivo filmico diretto da Carol Reed nel 1949 –, Harry Lime, il contrabbandiere di penicillina adulterata, incontra il protagonista e suo vecchio amico Rollo Martins sulla ruota panoramica del Prater di Vienna e gli dice:

"Guarda giù" continuò, indicando attraverso il finestrino le persone che si muovevano come mosche nere alla base della Ruota. "Sentiresti davvero compassione per uno di quei puntolini se a un tratto smettesse di agitarsi per sempre? Se ti dicessi che puoi guadagnare ventimila sterline per ogni puntolino che si ferma, davvero mi diresti che mi posso tenere i miei soldi, e senza esitazione? (Greene 1950, p. 1532).

In questa occasione la riduzione delle relazioni umane a mero calcolo economico è decisamente evidente, ma è ancor più interessante come il racconto ricorra a una dinamica di proporzioni spaziali: la vista dall'alto della ruota panoramica riduce la grande piazza a uno luogo più circoscritto e, di conseguenza, anche gli esseri umani diventano, oltre che anonimi, minuscoli. Il denaro chiamato in gioco, dunque, svolge simbolicamente la funzione di ridurre lo spazio e appianare le differenze.

Tuttavia, nel *Terzo uomo* a imporsi è anche la presenza di un ulteriore elemento che svolge un ruolo di sintesi semplificatrice rispetto alle differenti ed eterogenee istanze planetarie e che mostra una chiara portata più universalistica. Ci riferiamo nello specifico al sistema fognario di Vienna in cui è ambientata l'ultima parte del romanzo. Richiamandosi a un immaginario antropologico in cui la fogna e il labirinto, il buio e la puzza si incontrano a rappresentare il "luogo del peccato" (Durand 1972, p. 112), Greene sembra volere spostare a una dimensione più profonda e universale conflitti dalla caratura schiettamente politica. È questa azione che può essere interpretata nell'ottica della *frattura abitativa*, e ciò capita anche con la messa in scena del fiume in *L'americano tranquillo* (1955) o della cantina della casa in *Il fattore umano* (1978). Luoghi simili si configurano, proprio come

le fogne di Vienna, come dimensioni antropologicamente connotate capaci di assorbire le principali dinamiche – di tipo politico e umano – su cui struttura *abitativamente* il mondo della *spy story*, per offrire loro un’elaborazione al di là della contingenza storica o sociale da cui emergono.

2.2 Decodificare

L’organizzazione *abitativa* di ogni spazio umano passa necessariamente attraverso una decifrazione dei segni in cui l’uomo si imbatte, e la narrativa accoglie questa dinamica originaria per rielaborarla in relazione all’epoca storica in cui sorge. In proposito, si può affermare che la conseguenza principale delle nuove dinamiche *abitativo/spaziali* presentate dalla *spy story*, e derivate prevalentemente dal ricorso alla tecnologia, è che ogni elemento presente nel pianeta diventa soggetto ad antropizzazione e quindi alla possibilità – meglio ancora: alla necessità – di una *decodificazione* antropica. Ci troviamo di fronte, dunque, a una semiotizzazione integrale del pianeta, che la narrativa di spionaggio intende accogliere e rendere protagonista, mettendo ossessivamente in scena un mondo che “si presenta come un insieme di segni che esige di essere decodificato” (Boltanski 2012, p. 303; cfr. Hepburn 2005, p. 25).¹

In quest’ottica nelle narrazioni di spionaggio classiche può capitare che sia dedicata un’attenzione peculiare alla stessa dinamica di cifratura e decifrazione con cui la spia organizza le sue comunicazioni. In *Il codice Rebecca* (1980) di Ken Follett, l’importanza delle letture e delle scritture cifrate si trova già nel titolo. La vicenda, infatti, gira attorno ai messaggi cifrati che Alex Wolff, una spia egiziana della Germania nazista, invia a Rommel per agevolarlo nella conquista dell’Egitto. Quando William Vandam, l’ufficiale dei servizi segreti britannici che si mette sulle tracce di Wolff, comprende che la cifratura dei messaggi viene realizzata utilizzando il romanzo *Rebecca* di Daphne Du Maurier, uno dei suoi scopi principali diventa quello di recuperare la “chiave del codice” utilizzato da Wolff e “inviare false informazioni a Rommel” (Follett 1980, p. 273) per piegare l’esito del conflitto a favore degli inglesi. Dunque, nel romanzo viene messo in rilievo non soltanto la presenza di messaggi cifrati e di competenze specifiche per decifrarli, ma anche la necessità di interpretarne l’attendibilità o meno.

Anche nel *Fattore umano* di Greene si ricorre all’espedito della cifratura attraverso un romanzo, in maniera però più elaborata e meno esplicita: evidentemente più funzionale a una riflessione meta-narrativa, anzi più precisamente meta-generica rispetto al ruolo e agli obiettivi della *spy story*. Qui, infatti, il lettore viene a conoscenza della vicenda legata alla cifratura dei messaggi attraverso i romanzi solo molto tardi rispetto all’inizio della vicenda (Parte Terza, Cap VIII). In questa maniera si insedia una distanza tra il protagonista, Maurice Castle, e il lettore molto significativa. Certamente utile anche a sottolineare la solitudine del protagonista, che passa attraverso i limiti comunicativi che gli sono imposti e che egli stesso si impone, tale distanza svolge principalmente la funzione di rimandare ai limiti della comprensione della realtà politica ricorrendo ai limiti della fruizione romanzesca. I segni che circolano nel romanzo sono assimilati a quelli che circolano nel mondo reale, ma il lettore, che è il rappresentante nella dinamica letteraria dell’uomo comune, non solo non riesce a decifrarli, non riesce nemmeno a coglierli. Come la moglie di Maurice, esso è

¹ L’inquadratura sul Monte Rushmore di *Intrigo internazionale* (1959) si fa notare come uno degli emblemi decisivi della cultura occidentale del Novecento, in relazione all’antropizzazione della natura e al tentativo di una sua totale semiotizzazione. Per ragioni di ordine discorsivo e di spazio non ci soffermiamo sul ruolo, comunque fondamentale, che il cinema ha rivestito nell’organizzazione contenutistica e formale della *spy story*. Ci limiteremo ad approfondire in nota alcune questioni rilevanti, sempre in relazione a *Intrigo internazionale*.

coinvolto ma ignaro e, quindi, sempre in ritardo rispetto agli eventi. Significativi in proposito sono gli squilli di telefono – strumento tecnologico a cui viene assegnato un ruolo di rilievo nel romanzo per favorire un restringimento cronotopico – notturni che all’inizio della vicenda spaventano Sarah, la moglie di Maurice, e che soltanto nella Parte Terza al cap. V si rivelano un codice attraverso cui il protagonista comunica con delle spie comuniste.

Come Maurice non legge *Clarissa* di Richardson o *Guerra e Pace* di Tolstoj per piacere, bensì per elaborare e leggere messaggi cifrati, così il lettore di Greene dovrebbe confrontarsi con la lettura del *Fattore umano* con la capacità di individuare in ogni elemento un significato riposto, dovrebbe cioè essere in grado di leggere il romanzo attraverso una chiave specifica – un cifrario – di cui, tuttavia, non è dotato: è per questa ragione che spesso fallisce nella lettura dei fatti del racconto (e, quindi, dei fatti del mondo). Se nella *spy story* esiste, come scrive Boltanski, una: “metafisica politica soggiacente il racconto – quella di due realtà politiche, una manifesta ma finta, l’altra nascosta ma reale” (Boltanski 2012, p. 270), allora, nella prospettiva di Greene, da un lato il lettore non ha gli strumenti per coglierla dall’altro lato la narrativa di spionaggio tradizionale non lo ha educato in maniera efficace a elaborarne di univoci e funzionali per orientarsi nei segni di una realtà politica complessa.

Se Follett problematizza il rapporto tra decodificazione e interpretazione, Greene delimita quindi la portata fruitiva della semiotizzazione del pianeta. Anche lui non arriva a metterne in dubbio l’univocità o la possibilità di decifrazione, ma si concentra su quanto possa essere angosciante per l’uomo comune essere escluso dal circolo di una comprensione più profonda, autentica e complessa del mondo che lo circonda.

La stessa operazione, cui viene aggiunta una forma di esasperazione, ritorna nei *Sei giorni del condor* (1974) di James Grady. Sin dalle prime pagine del romanzo viene assegnato un rilievo esplicito alla doppia possibilità di decodificazione degli elementi del mondo, mettendo in rilievo come tanti elementi della realtà in cui l’uomo ordinario si trova inserito richiedano una chiave di decodificazione più complessa, a disposizione di pochi (Grady 1974, pp. 9-12). Ma è ancora più interessante notare come il narratore attiri l’attenzione su un’ulteriore dimensione che deve essere oggetto di decodificazione complessa, ovvero quella legata all’aspetto e ai comportamenti degli esseri umani.

Se già all’inizio leggiamo che gli eventuali passanti che osassero entrare nell’edificio della CIA, verrebbero “scrutati dallo sguardo indagatore di Walter” (Grady 1974, p. 9), è perché il narratore intende farci comprendere l’importanza nell’ambito delle vicende spionistiche dell’esercizio del sospetto nei confronti di altri esseri umani, e quindi della necessità di leggerne e interpretarne i segni superficiali per comprenderne le intenzioni profonde. È in quest’ottica che quando Malcom, il Condor, incontra per la prima volta Weatherby, ovvero l’agente che ha tradito e che deve ucciderlo, la vicenda gira tutta intorno alla decifrazione reciproca dell’aspetto e dei gesti dei loro protagonisti:

Malcolm lo riconobbe quando era a venticinque passi dai due uomini [...]. C’era qualcosa che non andava, che non andava proprio. Malcolm si fermò, poi indietreggiò piano piano. Quasi inconsciamente portò la mano alla cintura, dove teneva la pistola.

Anche Weatherby si accorse che qualcosa non andava. La sua preda si era inaspettatamente fermata a pochi passi dalla trappola; stava per fuggire, e forse si preparava a contrattaccare (Grady 1974, p. 46).

In queste occasioni, la *spy story* si rivela uno degli esempi privilegiati del *mind reading*. Si può persino affermare che i testi di spionaggio siano quelli in cui viene, più che in altre situazioni, sollecitata e allenata, come scrive Lisa Zunshine: “La nostra tendenza cognitiva

evoluto a supporre che ci debba essere un atteggiamento mentale dietro ad ogni azione fisica [...] anche quando l'autore ci ha lasciato con gli indizi minimi necessari per costruire tale rappresentazione" (Zunshine 2006, p. 23). È cioè riscontrabile nelle *spy story* un'abitudine a investire con un processo di decodificazione intensificato anche elementi umani – volti e gesti in particolare – che permette al genere di sfruttare le naturali e primitive capacità *meta-rappresentazionali* dell'uomo, secondo specifiche circostanze storiche e culturali (Zunshine 2006; in particolare Parte III cap. 4), in modo da rendere il lettore consapevole non solo della loro esistenza ma anche del loro grande valore con soluzioni che: "forniscono piacere, ma non istruiscono, almeno non nel senso tradizionale del termine" (Zunshine 2006, p. 125).

È tuttavia rilevante sottolineare come a salvare Malcom in molte occasioni, piuttosto che il *mind-reading*, è una velocità d'azione che non passa attraverso l'elaborazione del pensiero (ad esempio, di fronte a un finto postino che intende ucciderlo: "Non perse tempo a pensare, ma buttò il bricco di caffè bollente e la tazza vuota contro il postino" (Grady 1974, p. 81)), ovvero un istinto di sopravvivenza animale, legato a un meccanismo "viscerale" (Hutto 2008, p. 3), che prescinde da una decodificazione complessa dei segni. Ma quindi la spia, anche quella meno allenata all'azione come il Condor di Grady, si distingue dall'uomo comune rappresentato dal lettore per capacità di resistenza e di reazione fisiche che, se dipendono da meccanismi cognitivi di cui il lettore fa esperienza, tanto più rimandano a processi di ordine prevalentemente istintuale.

2.3 Temere

Rispetto ai principi antropologici attorno a cui si struttura la narrativa, e alla luce dei quali stiamo analizzando la *spy story*, il *timore* interviene allorché un fallimento o una crisi in termini di decodificazione apre una *frattura abitativa* e impone una riconfigurazione dello spazio. Tuttavia, in una situazione come quella descritta, in cui l'uomo mostra un totale dominio (tecnologico) dello spazio, tale da comportare una deformazione nelle dinamiche cronotopiche ordinarie della natura, di cui ha peraltro determinato un'antropizzazione e una semiotizzazione integrale, se si può pensare che ci sia spazio per singoli momenti di *timore* (Allan Hepburn dedica un intero capitolo del suo saggio, il 2 della Prima parte, al ruolo della paura nella *spy story*) certamente sembra non esserci per la presenza di *personaggi timorosi*.

La *spy story*, infatti, mette di fronte alla nascita di un nuovo esemplare di essere umano, che si aggira nascosto tra gli uomini ordinari. Pensiamo alle caratteristiche che abbiamo individuato nello Sciacallo di Forsyth, ma anche a tanti personaggi fondamentali della narrativa di Le Carré: Dieter Frey di *Chiamata per il morto* (1961) o Karla presente nella trilogia composta da *La talpa* (1974), *L'onorevole scolaro* (1977) e *Tutti gli uomini di Smiley* (1979). Questi e tanti altri personaggi sono caratterizzati da tratti di superiorità rispetto all'uomo comune che passa spesso attraverso un certo distacco emotivo e talvolta determina persino il superamento delle distinzioni sessuali (in *L'uomo che venne dal freddo* la presidente del tribunale: "era una donna [...] dimostrava una cinquantina d'anni; aveva gli occhi piccoli e scuri, e i capelli tagliati corti come quelli di un uomo" (Le Carré 1963, p. 125)).

Se quelli ricordati sono tutti personaggi negativi, le cose non vanno diversamente per quelli positivi. Costance, ad esempio, la protagonista di *Inviata speciale* (2016) di Jean Echenoz, si rivela pronta per la missione cui è stata destinata quando comincia a mostrare un approccio anaffettivo nei confronti del mondo (Echenoz 2016, p. 153). Tuttavia, più di frequente vengono presentati personaggi che, pur mantenendo tratti evidenti di superiorità, mostrano una profondità psichica e una sensibilità spiccata che li rende emotivamente

coinvolgenti. In proposito è sufficiente pensare a tutti i protagonisti di Greene, di cui Maurice di *Il fattore umano* è probabilmente l'esempio più esplicito (verso la fine del romanzo, è lui stesso a imporsi che "le sue azioni non [siano] dettate né dalla speranza né dalla disperazione" (Greene 1978, p. 1635)), ma rimanendo anche soltanto alla narrativa di Le Carré, è sufficiente pensare al personaggio di Smiley che viene presentato sin da subito a partire dalla sua fragilità intima, legata all'abbandono da parte della moglie (Le Carré 1961, p. 8), e successivamente viene descritto come "piccolo, rotondetto [con] un'andatura tutt'altro che agile" (Le Carré 1974, p. 26), ma si distingue dall'uomo comune per le straordinarie abilità lavorative, soprattutto per l'estrema dedizione (Le Carré 1974, p. 249) e l'acuta capacità di osservazione (Le Carré 1974, p. 161 e p. 194).

Insomma, nonostante tutto, ci troviamo di fronte a personaggi che non si mostrano mai veramente investiti dalla *paura*. C'è tuttavia un'emozione negativa affine che circola per tutte le vicende e quasi senza soluzione di continuità. In proposito, una vicenda cui si può attribuire un valore persino di sintesi allegorica, è quella di Jason Bourne in *Un uomo senza volto* (1980) di Robert Ludlum. Egli, infatti, si configura come un personaggio singolare, la cui identità – e, quindi, la cui stessa umanità – va del tutto ricostruita in virtù dell'amnesia da cui è stato colpito. In quest'ottica, la narrazione si configura come una sorta di percorso di anamnesi alla scoperta della dimensione umana che risiede dietro le doti fisiche e più in generale le capacità straordinarie del personaggio. Peraltro, tutto parte da un codice impiantato sotto la pelle di Bourne, in cui si leggono: "l'intestazione e l'indirizzo della banca, mentre le cifre scritte a mano sostituiscono il nome" (Ludlum 1980, p. 23).

In questa occasione, il codice che la spia deve interpretare è persino quello della propria identità². La decifrazione, che la spia è abituato a rivolgere al mondo e alle persone che lo circondano, ora deve essere indirizzata verso sé stesso e, almeno inizialmente, tale impresa si rivela decisamente complessa. Ad amplificare il carattere problematico della situazione intervengono la capacità di Bourne di parlare lingue disparate e l'estrema efficienza e reattività, di cui egli stesso rimane sorpreso, di fronte a situazioni fisicamente impegnative (Ludlum 1980, p. 30). Bourne, dunque, è un enigma anche per sé stesso: le sue abilità fisiche e linguistiche si configurano come il segno di un discorso sociale talmente rilevante ed efficiente da riuscire a resistere alla cancellazione della sua identità. È in questa prospettiva che si delinea una forma di allegoria rispetto alla spia che deve assumere i tratti dell'automa e, quindi, deve allinearsi all'efficienza tecnologica del mondo in cui è inserito. Tuttavia, ugualmente allegorico rispetto alla *spy story* comune, è anche la necessità di non perdere contatto con la propria umanità, come con un nucleo – di frequente rimosso, nel caso di Bourne del tutto dimenticato – attorno a cui le capacità si sono aggregate in maniera però soffocante.

Ne deriva una situazione paradossale, quella secondo cui l'essere umano si configura come uno dei gangli di un sistema nervoso complesso su cui si struttura l'intera realtà che, tuttavia, ha ormai perso ogni sua caratteristica naturale, investito com'è da una riconfigurazione antropica e tecnologica. Ciò conduce l'uomo a reagire in maniera automatica più che istintiva, nella misura in cui i suoi comportamenti sembrano del tutto privi della naturalezza propria dell'istinto, e la capacità di semiotizzazione e di decodificazione si tramuta da orgoglio distintivo della spia a incubo rispetto a un mondo sociale che ha conquistato definitivamente la propria persona rendendola indecifrabile. È a fronte di questa situazione che si delinea il *timore* tipico della *spy story*, quello della *paranoia*.

² In *Intrigo internazionale*, il fatto che il protagonista del film, Roger Thornhill (Cary Grant), debba farsi carico di vestire i panni di Kaplan, un individuo inventato dalla CIA come esca per impedire un'azione di spionaggio internazionale ai danni degli Stati Uniti, rimanda chiaramente a questa situazione, ma anche all'idea che ogni soggetto deriva la sua identità da un discorso sociale alienante. Cfr. Žižek 1992, p. 48.

Come suggerisce Boltanski, recuperando la prospettiva di Erich Wulff:

L'illusione paranoica è [...] un tentativo compensatorio (un meccanismo di difesa) per ricostruire l'investimento sul mondo, e colmare i buchi nell'esperienza della realtà, svuotata attraverso il proprio ritiro, in modo di permettere a un nuovo investimento soggettivo (Boltanski, 2012, p. 302).

Precisamente, il disinvestimento di Jason si impone a partire dalla sua condizione amnesica e dalla scoperta sconcertante che il suo corpo sembra evidentemente in grado di decifrare dei segni che circolano nella realtà prima ancora della sua coscienza (in proposito, interessante è l'insistenza iniziale di Geoffrey Wahburn, il medico che gli presta le prime cure, intorno alla differenza tra *mente* e *cervello* (Ludlum 1980, p. 24)). È dunque evidente che il mondo ha conservato un senso che il suo corpo accetta e rispetto al quale il suo corpo reagisce, ma che lui non conosce e deve ricostruire, nella misura in cui non si limita al senso proprio delle cose e delle situazioni naturali. Di qui la necessità di sottrarsi all'investimento di significato in cui si trova coinvolto per rielaborare un investimento personale e, quindi, un meccanismo di significazione e decodificazione del tutto proprio.

Ma, anche in questo senso, la vicenda di Jason si configura come la sintesi allegorica – probabilmente è corretto dire anche: iperbolica – delle situazioni in cui si trovano coinvolti tutti i protagonisti delle vicende di spionaggio. La loro opera di costante codificazione e decodificazione, infatti, può essere interpretata come un esercizio continuo di disinvestimento del significato più consueto e talvolta naturale degli eventi a favore di un investimento attraverso un codice del tutto circoscritto, a portata di pochi, che assegna alle cose del mondo un significato differente e politicamente più connotato, ma anche per certi versi più autentico e veritiero.

È in quest'ottica che accade ciò che afferma Fredric Jameson:

La condizione fondamentale risiede nella sparizione della Natura. Una volta assicurata la sua eclisse [...] una volta che le piante sono diventate macchine – e senza che neppure un soffio d'aria abbia smosso il paesaggio identico a sé – ogni oggetto si muta in segno umano (e sconvolge [...] tutte le teorie del linguaggio e dei sistemi di segni) (Jameson 1996, p. 12).

Tra i *timori* che investono i personaggi della *spy story*, l'unico che davvero genera un'incertezza profonda e originaria (Cometa, 2017, cap. IV), anche nella misura in cui è costante e generalizzato, riguarda il processo di continua riconfigurazione semiotica e semantica dei segni della realtà mondiale. Se è vero che: “Abbiamo fatto fronte all'ansia su quello che non sappiamo abbastanza inventando storie” (Boyd, 2011, p. 134), sganciati ormai da un'origine esclusivamente naturale, i segni da decifrare sono al centro di un conflitto interpretativo e possono liberamente costituirsi come fondamento di disparati – anche contraddittori, ma tutti ugualmente credibili – racconti dei fatti del pianeta, che peraltro possono sempre essere rapidamente smentiti e/o modificati. Alla luce di ciò, e in linea coi “processi di progressiva dematerializzazione”, attraverso cui lo: “‘spazio-mondo’ della geopolitica cede progressivamente il suo primato strategico al ‘tempo-mondo’” (Virilio, 1987, p. 10 e p. 83), la *frattura abitativa* determinata dalla *paranoia* non produce una nuova modalità concreta di occupare e vivere lo spazio, bensì incombe costantemente come un racconto alternativo per assemblare i segni presenti, in una prospettiva politica che della realtà privilegia un'interpretazione storico-narrativa piuttosto che una riconfigurazione spaziale.

Se Echenoz, con il suo consueto approccio parodistico, ci offre un'immagine molto esplicita della situazione nella sua portata geopolitica attraverso il racconto del confine tra le due Coree che, in posizione di immobilità tipica della condizione paranoide: “Senza tregua

si studiano a vicenda, senza mai battersi ma pronti a cogliere il minimo movimento, giacché qualsiasi gesto imprevisto – grattarsi l’orecchio o allacciarsi le scarpe –, se mal interpretato, può scatenare raffiche tanto nutrite quanto precise” (Echenoz 2016, p. 226), Jason Bourne fa esperienza di questa situazione partendo dall’interpretazione della propria persona e, quindi, dovendo ricostruire la storia di una vicenda personale la cui configurazione ha comunque una chiara caratura e origine politica.

È tuttavia significativo come egli vi ponga rimedio. Nel finale, infatti, Jason ritrova la memoria di sé in una scena in cui memoria del corpo individuale e immaginario antropologico universale si incontrano (Ludlum 1980, p. 483). La natura, attraverso l’acqua e il suo corpo, parla ancora a James con una lingua comprensibile e univoca. Ancora una volta, perciò, come accadeva in *I tre giorni del Condor* e in *Il terzo uomo*, a imporsi è un riferimento rassicurante all’orizzonte delle dinamiche naturali e universali. Alle *fratture abitative* senza sosta della *paranoia* risponde perciò un’ultima *frattura abitativa* che tenta di iscrivere ogni evento in una dimensione che ambisce alla stabilità della Natura. Tuttavia, la possibilità di risolvere attraverso una proiezione simile tensioni eminentemente di natura politica rimane, anche a fronte delle parole di Jameson, un compromesso sospetto.

3. Tassonomia

Rispetto a quanto abbiamo illustrato fino a questo momento è possibile proporre una sintesi, senza l’intenzione di essere esaustivi, bensì soltanto per offrire un quadro semplificato a partire dal quale è comunque necessario procedere secondo un approccio analitico più complesso.

Partiamo da uno schema generico.

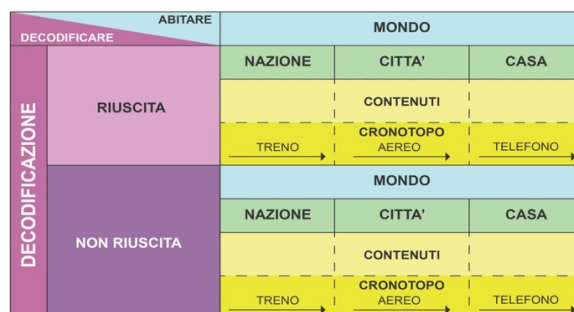


Figura 1. Lo schema intende mostrare, nella parte orizzontale, come la *spy story* metta in scena il MONDO, ma ne circoscriva la manifestazione in spazi più ristretti (NAZIONE, CITTÀ, CASA). Ciò può avvenire secondo dinamiche contenutistiche. Ne *Il giorno dello sciacallo* si assiste, ad esempio, a una dinamica a ‘cannocchiale’, con lo spazio-MONDO che va restringendosi sempre più col procedere della vicenda. Ciò può avvenire anche secondo dinamiche cronotopiche. Per rimanere sempre a *Il giorno dello Sciacallo*, si nota come il narratore passi rapidamente da un punto all’altro della vicenda, mettendo in relazione luoghi molto distanti. Inoltre, nel romanzo il denaro genera un accostamento rapidissimo tra luoghi del mondo lontani, offrendo l’immagine di un MONDO estremamente ristretto. Nella parte orizzontale, viene invece rappresentato la riuscita o meno della decodificazione da parte dei protagonisti rispetto ai segni che circolano nelle vicende.

In virtù della semplificazione che ogni soluzione visivamente chiara impone, nello schema vengono presi in considerazione soltanto due dei principi fondamentali della narrativa su cui ci siamo concentrati, ovvero l’*abitare* e il *decodificare*, escludendo le questioni legate al *temere*. Se da un lato queste ultime possono essere rimandate alle diverse modalità e gradualità in cui si esprime la paranoia (Wulff 1987), in verità altrove abbiamo illustrato come ad ogni situazione abitativa possa essere fatto corrispondere una particolare forma di

timore (Crippa 2024), e sarebbe quindi opportuno incrociare tale situazione con la configurazione delle reazioni paranoiche per comprendere al meglio come, probabilmente, per ogni dinamica cronotopica si imponga una specifica reazione emotiva.

Veniamo però a ciò che nello schema è presente, e tentiamo di offrirne una sintesi discorsiva soffermandoci subito su degli esempi, a partire dal *Terzo uomo* di Greene.

3.1 Abitare

L'intero romanzo si rivela molto esplicito per ciò che concerne la riduzione in uno spazio angusto di dinamiche *planetarie*. Si pensi soltanto al fatto che la vicenda è ambientata in un'unica *città* che concentra al proprio interno tutto il *mondo*, divisa com'è nelle zone russa, americana e britannica. Tutto ciò trova peraltro un risvolto anche in termini umani e linguistici, con una concentrazione in uno spazio minimo – anche in termini testuali, ovvero in pochissime righe – di molteplici situazioni nazionali differenti che conduce a una forma di vertigine:

Il poliziotto inglese di servizio quella sera era un novellino: non si accorse che i russi erano entrati nella zona britannica finché non glielo dissero i suoi colleghi. Non parlava francese, solo un po' di tedesco, e il poliziotto francese, che era un parigino cinico e indurito (Greene 1950, p. 1519).

Se una simile evidenza è peraltro tipica di Greene – in *L'americano tranquillo* le più rilevanti istanze *internazionali* si concentrano in un'unica *nazione*, il Vietnam; mentre in *Il fattore umano* è la *casa* il luogo in cui trova una composizione l'eterogeneità del *pianeta* attraverso il matrimonio tra il bianco anglosassone Maurice e la nera sudafricana Sarah –, se dunque Greene mette spesso in scena un restringimento spaziale in termini più schiettamente *contenutistici*, è molto interessante mostrare come nel romanzo la vicenda subisca accelerazioni ancora più rilevanti, e quindi lo spazio sembra ancora più ristretto, in virtù di dinamiche *cronotopiche*. Spesso, cioè, il protagonista Rollo si trova coinvolto in vicende che subiscono un cambiamento improvviso e sorprendente, come quando egli viene costretto a salire in un'automobile all'uscita dall'albergo in maniera inaspettata e l'automobile comincia a viaggiare a grande velocità (Greene 1950, p. 1492), o quando nel buio egli nota dei movimenti improvvisi e indecifrabili (Greene 1950, p. 1499, p. 1512 e p. 1525).

Simili esempi ci permettono di mettere in rilievo come ci siano diverse modalità attraverso cui possa configurarsi il *restringimento dell'intero pianeta* – o almeno di alcuni suoi elementi rappresentativi – in un unico spazio. Se in termini *contenutistici* ciò può avvenire attraverso, ad esempio, la presenza di personaggi di nazionalità differente in un luogo circoscritto, a livello *cronotopico* ad avvicinare luoghi distanti interviene “il tempo come quarta dimensione dello spazio” (Bachtin 1997, p. 393), ovvero interviene una velocità di trama (talvolta collegate con la presenza di un mezzo di trasporto o di comunicazione) che deforma le dinamiche spazio-temporali più consuete. In proposito, restando al *Terzo uomo*, è interessante notare come tutto ciò determini una specie di corto-circuito. Infatti, se è vero che nel romanzo le vicende si muovono all'interno della città di Vienna, il loro carattere improvviso – cui contribuisce il ricorso frequente allo strumento del telefono – assegna alla trama un ritmo *cronotopico* più simile a quello delle vicende ambientate in ambito domestico. In quest'ottica il romanzo assume tratti formali e fruitivi tipici del genere *fantastico* – di cui la casa è l'ambientazione privilegiata –, caratteristiche che trovano una conferma contenutistica nella presenza di un ‘morto che ritorna’: di Harry Lime che, sepolto all'inizio della vicenda, circola di nuovo per Vienna nella forma del “fantasma”.

Risulta dunque, oltre che interessante, anche fondamentale mettere in relazione ciò che, in termini di riduzione dello spazio, viene esplicitato nei *contenuti* rispetto alla natura delle dinamiche *cronotopiche* che caratterizzano le trame. È la ragione per cui ogni schematizzazione non può prescindere da analisi discorsive più dettagliate. Tuttavia, detto questo, tentiamo di offrire un quadro di sintesi di quanto abbiamo scritto in merito alla narrativa di Greene riempiendo lo schema presentato più sopra:

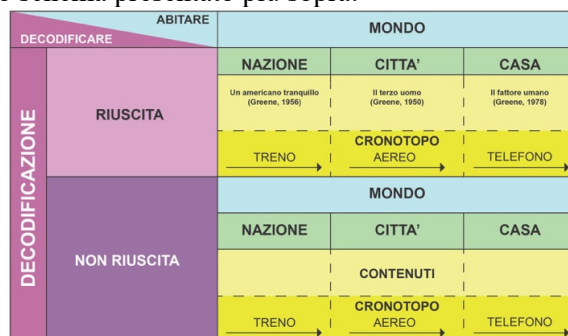


Figura 2. Partendo dallo schema precedente, viene rappresentata quale riduzione subisca il MONDO in alcuni romanzi di Greene in termini contenutistici.

Si può anche pensare che in Greene lo scopo principale del protagonista sia proprio quello di sanare le concentrazioni contenutistiche e le deformazioni cronotopiche, nell'ottica di una riabilitazione delle dinamiche naturali più consuete che, come abbiamo già suggerito più sopra, passa attraverso una *frattura abitativa* e trova la chiave d'accesso in alcuni punti di riferimento di matrice universalistica. È così che, dopo la discesa nelle fogne di Vienna, il capitolo finale del *Terzo uomo* inizia con una frase simbolicamente emblematica: "Quella notte cominciò il disgelo" (Greene 1950, I, p. 1549). Le Carré, secondo la stessa strategia, conclude *Chiamata per il morto* con Smiley che guarda dal finestrino dell'aereo e si ricongiunge con dinamiche più alte, in cui le vicissitudini personali e politiche trovano un superamento: "Era una bella notte e attraverso il finestrino al suo fianco egli guardava l'ala grigia immobile nel cielo stellato, un barlume di eternità fra due mondi" (Le Carré 1967, p. 172).

3.2 Decodificare

In verticale lo schema si presta a una lettura all'apparenza piuttosto semplice: la sovrabbondante quantità di codici che circolano nella vicenda possono subire o meno una decodificazione efficace. Tuttavia, la consueta e inevitabile semplificazione, in questo caso, può determinare anche un fraintendimento. È per questo che bisogna precisare che quando si fa riferimento a una mancata decodificazione dei segni complessi che si impongono nel romanzo non si intende il fraintendimento interpretativo – più o meno sollecitato – che tuttavia parte dalla capacità di cogliere i segni e di comprenderne la rilevanza. In tutti questi casi – che abbiamo già incontrato e analizzato più sopra – la problematicità che emerge non mette mai in dubbio la possibilità di decodificare un messaggio e che ci sia un codice efficace per farlo.

A partire da un certo periodo, però, incomincia a porsi proprio la questione della mancanza di un chiave d'accesso univoca all'interpretazione dei segni del mondo, antropici o meno che siano. Se la narrativa di Ambler si reggeva principalmente sul fatto che persino l'uomo comune può entrare in possesso di codici di comunicazione e/o comportamentali tendenziosi e utilizzarli a suo vantaggio, come mostrano le vicende di *Epitaffio per una spia* (1938) e di *Viaggio nella paura* (1940), dagli anni Sessanta del Novecento in poi

vengono raccontate vicende in cui la ricerca della spia riguarda proprio la possibilità di recuperare un codice che permetta di comprendere una realtà – politica ma non solo – sempre meno trasparente. Ciò però non avviene con la certezza che da qualche parte esista un cifrario – come nel caso del *Codice Rebecca* di Follet, in cui il cifrario dà persino il titolo al romanzo –, bensì con una diffidenza crescente rispetto alla riuscita della ricerca e alla stessa sua sensatezza.

Com'è noto il padre di una simile narrativa è Thomas Pynchon. È ovviamente riduttivo parlare della sua opera secondo una prospettiva di genere, semmai i romanzi di Pynchon sono l'emblema di come: “la domanda circa l'appartenenza dell'opera al genere si converte nell'indagine sull'incidenza *dei generi* nell'opera” (Bagni, 1997, p. 127). Tuttavia, l'intenzione di Pynchon di richiamarsi allo spionaggio come cornice generica ben definita per approfondire al contempo la problematicità della situazione storico-politica internazionale e la complessità delle dinamiche comunicative dell'essere umano è già chiara nel suo primo romanzo: *V.* (1963)

Per quanto ci interessa, è sufficiente soffermarsi sul valore della lettera che compare nel titolo dell'opera. Infatti, tutta la vicenda ruota attorno al protagonista Herbert Stencil, figlio di una spia britannica, e al suo obiettivo di assegnare un significato e/o un'identità a *V.*, nella convinzione che solo la sua decifrazione definitiva possa conferire all'intera Storia umana e al suo carattere frammentario un'unità coerente. Ma dunque il problema che si pone, innanzitutto, è comprendere la natura di *V.*, ovvero trovare un codice nuovo e differente per leggere una lettera ordinaria dell'alfabeto latino.

Per il giovane Stencil la lettera *V* era ciò che le gambe aperte sono per il libertino, gli stormi di uccelli migratori per l'ornitologo, la parte mobile dell'utensile da taglio per il meccanico specializzato [...]. *V.*, un'ambigua preda, inseguita come un cervo, una cerbiatta, una lepre, inseguita come una forma di piacere sessuale proibito, bizzarra, obsoleta (Pynchon 1963, p. 84).

Come si nota, il narratore intende mostrare come la lettera *V* possa apparire nelle occasioni più disparate della realtà ordinaria, umana o naturale che sia, ed è ciò che rende la ricerca di Stencil al contempo paranoica e fallimentare. Infatti, a fronte delle molteplici occasioni e delle eterogenee possibilità interpretative collegate a un simbolo all'apparenza elementare come quello della *V*, non è possibile pensare di pervenire a una sintesi efficace. È per questo che la vicenda di Stencil non si configura come quella delle spie presenti nei romanzi di Greene o di Le Carré, che devono scontare con la solitudine il fatto di padroneggiare codici interpretativi più complessi per decifrare il mondo che li circonda. Semmai, Stencil diventa l'emblema di come il carattere infinito della ricerca della verità dipenda da condizioni strutturali del mondo e della Storia umana, i cui principi fondamentali sono la proliferazione sovrabbondante e inarrestabile di codificazioni e decodificazioni che si stratificano in maniera incontrollabile. In quest'ottica, probabilmente, l'interpretazione migliore che si può assegnare a *V.* è quella, in linea con l'allegoria moderna, di origine perduta ma costantemente produttiva del senso (è, peraltro, una delle interpretazioni principali che circolano nel romanzo attraverso l'associazione di *V.* con l'eterno femminile).

Anche in questo caso, quindi, il ricorso alla *spy story* serve, non solo e non tanto per condurre alle estreme conseguenze l'esito paranoico di un'ipercodificazione della realtà, ma per mostrare come tale condizione sia strutturale della realtà umana. Per mostrare, in fondo, il carattere precario di ogni narrazione ideologicamente connotata, perché: “La narrazione serve a dare un senso al mondo. E lo fa semplificando il mondo. Tutta la narrazione è riduzionista” (Gottshall 2022, p. 184).

La *spy story*, nell'ottica di Pynchon, è cioè il genere che meglio di altri si è avvicinato a un racconto autentico del mondo proprio per via della sua natura paranoica che, invece di essere inquadrata in un'ottica patologica o iperbolicamente efficace, deve essere assunta come una diagnosi ontologica rispetto alla condizione dell'uomo (non solo di quello del Novecento) e alla sua volontà (vana) di sistemazione delle vicende del mondo. Certo, è possibile non prendere atto di ciò e il deuteragonista di *V.*, Benny Profane, lo dimostra chiaramente:

“Mettiamo il caso...” disse Profane al gabbiano che lo guardava di sottocchi “mettiamo il caso che io sia Dio [...] Se fossi Dio...”. Profane puntò l'indice su un poliziotto. “Zacchete, sei fottuto!” Il poliziotto continuò a fare quel che stava facendo, ovvero a pestare un fuochista di centoventi chili, di nome Patsy Pagano [...]. “Be’, ci sono andato vicino” disse rivolto alla neve e all'uccello ormai sparito. Si mise il cappello sul volto e ben presto si addormentò [...] si svegliò al mattino presto, coperto da un sottile strato di neve, avvertendo i primi sintomi di un brutto raffreddore. (Pynchon 1961, pp. 48-49).

Anche nel momento in cui gioca a fare Dio, Benny propone come alternativa alla paranoia di Stencil l'approssimazione, e quando si sorprende di aver sbagliato istintivamente è a Dio che addebita l'errore (pensando: “Forse [...] Dio dovrebbe avere un atteggiamento più positivo, invece di limitarsi a scagliare fulmini” (Pynchon, 1961, pp. 48)), e infine si addormenta come se fosse l'ultimo esemplare di una specie che accetta anche l'estinzione – fino al prossimo risveglio.

Bibliografia

- Ambler E. (1938), *Epitaph for a Spy*, tr. it. Franco Salvatorelli (2001), *Epitaffio per una spia*, Milano, Adelphi.
- Id. (1940), *Journey into Fear*, tr. it. Mariagrazia Gini (2015), *Viaggio nella paura*, Milano, Adelphi.
- Bachtin M. (1997), *Estetica e romanzo*, trad. it., Torino, Einaudi.
- Bagni P. (1997), *Genere*, Firenze, La Nuova Italia.
- Beebee T. (1994), *The Ideology of Genre: A Comparative Study of Generic Instability*, The Pennsylvania University Press.
- Bertinetti P. (2015), *Agenti segreti. I maestri della spy story inglese*, Palermo, Sellerio.
- Boltanski L. (2012), *Enigmes et complots: Une enquête à propos d'enquêtes*, Paris, Gallimard.
- Boyd B. (2009), *On the Origin of Stories*, Cambridge, Harvard University Press.
- Id. (2011), *Stalking Nabokov. Selected Essays*, New York, Colombia University Press.
- Calabrese S. (2020), *Neuronarrazioni*, Milano, Editrice Bibliografica (ed. digitale).
- Cawelti J. G e Rosenberg B. A. (1987), *The Spy Story*, Chicago & London, University of Chicago Press.
- Cometa M. (2017), *Perché le storie ci aiutano a vivere*, Milano, Cortina.
- Crippa G. (2024), *Abitare e temere*, in “Comparatismi”, 9, 2024.
- Dissanayake E. (2015) *L'infanzia dell'estetica: l'origine evolutiva delle pratiche artistiche*, trad. it., Milano, Mimesis.
- Durand G. (1972), *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Bari, Dedalo.
- Echenoz J. (1989), *Lac* (2008), Paris, Les Editions de Minuit.
- Id. (2016), *Envoyée spéciale*, tr. it. Federica e Lorenza Di Lella (2018), *Inviata speciale*, Milano, Adelphi.

- Follett K. (1980), *The Key to Rebecca*, tr. it. Patrizia Bonomi (2024), *Il codice Rebecca*, Milano, Mondadori.
- Forsyth F. (1971), *The Day of the Jackal*, tr. it. (2024), *Il giorno dello sciacallo*, Milano, Mondadori.
- Frye N. (1957), *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi.
- Gehlen A. (1983), *L'uomo. La sua natura e il suo posto nel mondo*, Milano, Feltrinelli.
- Ginzburg C. (1986), *Miti, emblemi, spie: morfologia e storia*, Torino, Einaudi.
- Gottshall J. (2022), *Il lato oscuro delle storie: come lo storytelling cementa le società e talvolta le distrugge*, trad. it., Torino, Bollatti Boringhieri.
- Grady J. (1974), *Six Days of the Condor*, tr. it. Argia Micchettoni (2020), *I sei giorni del Condor*, in *I giorni del Condor*, Milano, Mondadori.
- Greene G. (1950), *The Third Man*, tr. it. Alessandro Carrera (2000), *Il terzo uomo*, in *Romanzi*, vol. 1, Milano, Mondadori.
- Id. (1955), *The quiet American*, tr.it. Alessandro Carrera (2000), *L'americano tranquillo*, in *Romanzi*, vol. 1, Milano, Mondadori.
- Id. (1977), *The Human Factor*, tr. it. Adriana Bottini (2000), *Il fattore umano*, in *Romanzi*, vol. 2, Milano, Mondadori.
- Hart E. (2004), *Embodied Literature: A Cognitive-Poststructuralist Approach to Genre*, in Spolsky E.e Richardson A. (ed.), *The Work of Fiction: cognition, culture, and complexity*, New York, Routledge.
- Heidegger M. (1954), *Saggi e discorsi*, trad. it., Milano, Mursia.
- Hepburn A. (2005), *Intrigue: espionage and culture*, New Haven Yale University Press.
- Hernadi, P. (1972), *Beyond Genre. New Directions in Literary Classificationci*, Ithaca & London, Cornell University Press.
- Hutto D. D. (2008), *Folk Psychological Narratives. The sociocultural Basis of Understanding Reason*, Cambridge, The MIT Press.
- Jameson F. (1990), *L'inconscio politico. La narrazione come atto simbolico: interpretazione politica del testo letterario*, trad. it., Milano, Garzanti.
- (1996), *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*, Bloomington, Indiana Univesity Press.
- Jauss H.-R. (1989), *Alterità e modernità della letteratura medievale*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Le Carré J. (1961), *Call for the Dead*, tr. it. Laura Weiss (2019), *Chiamata per il morto*, Milano, Mondadori.
- Id. (1963), *The Spy Who Came In From the Cold*, tr. it. Attilio Veraldi (2025), *La spia che venne dal freddo*, Milano, Mondadori.
- Id. (1974), *Tinker Tailor Soldier Spy*, tr. it. Francesco Greenbruger (2019), *La talpa*, Milano, Mondadori.
- Id. (1977) *The Honourable Schoolboy*, tr. it. Attilio Veraldi (2025), *L'onorevole scolaro*, Milano Mondadori.
- Ludlum R. (1980), *The Bourne Identity*, tr. it. Marco Amante (2021), *The Bourne Identity. Un nome senza volto*, Milano, Rizzoli.
- Moretti F. (2013), *Distant Reading*, London-New York, Verso
- Mumford L. (2011), *Il mito della macchina*, trad. it., Milano, Saggiatore.
- Scalise Sugiyama (2018), *Information is the stuff of narrative*, "Style", 42, 2-3.
- Pynchon T. (1961), *V.*, tr. it. Giuseppe Natale (1999), *V.*, Milano, Rizzoli.
- Pyrhönen H. (2007), *Genre*, in Herman D. (ed.), *The Cambridge Companion to Narrative*, Cambridge University Press, New York.

- Spolsky E. (2010), *Darwin and Derrida: Cognitive Literary Theory as a Species of Post-structuralism*, in Zunshine L., *Introduction to cognitive cultural studies*, Baltimore The Johns Hopkins University Press.
- Todorov T. (1976), *The origin of Genres*, in "Literary History", 8, Autumn 1976
- Virilio P. (1997), *La velocità della liberazione*, trad. it., Roma, Strategia della lumaca edizioni.
- Wulff E. (1987), *Paranoic Conspiratory Delusion*, in Graumann C. F. e Moscovici S. (Ed.), *Changing Conceptions of Conspiracy*, New York, Springer-Verlag.
- Žižek S. (1992), *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, Cambridge, MIT Press.
- Zolo D. (2010), *Sulla paura: fragilità, aggressività, potere*, Milano Feltrinelli.
- Zunshine L. (2006), *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*, Columbia, The Ohio State University.