

Comparatismi I 2016

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/2016469>

Testi disordinati: incompiute, contro-storie, errori nella narrativa USA contemporanea

Fabio Vittorini

Abstract • Ogni racconto si presenta come un complesso stratificato di segni, la cui superficie conserva tracce (spesso appena percettibili) dei diversi stadi della sua elaborazione: una costruzione regolarmente imperfetta, mai del tutto ineccepibile quanto a uniformità e coesione, al cui interno hanno agito (in fase di scrittura) e agiscono (in fase di decodificazione) livelli di intenzionalità espressiva non sempre omogenei e talora interferenti gli uni con gli altri. Non c'è testo che si presenti con un grado di omogeneità e di compattezza tanto alto da significare soltanto se stesso e da non implicare, per sua natura, un contro-testo, che affiora attraverso lacune, ridondanze, piccoli errori, smagliature logiche e narrative. Il saggio indaga la fenomenologia dell'incompiutezza e dell'errore messe a sistema dalla narrativa statunitense contemporanea.

Parole chiave • Narrativa USA; Intrecci; Voci; Errori; Disordine

Abstract • Every tale is a stratified set of signs, whose surface keeps the marks (often hardly perceptible) of the different phases of its elaboration: a regularly defective construction, never perfect as for uniformity and cohesion, where different levels of expressive intentionality have worked (in the writing phase) and are working (in the decoding phase), sometimes interfering with each other. There is no text so homogeneous and compact that it stands only for itself and doesn't imply a counter-text, appearing on the surface through gaps, redundancies, small slips, logical and narrative flaws. This essay investigates the phenomenology of incompleteness and mistake in contemporary USA narrative.

Keywords • USA Narrative; Plots; Voices; Mistakes; Disorder

Ledizioni 

Testi disordinati: incompiute, contro-storie, errori nella narrativa USA contemporanea

Fabio Vittorini

«Ebbe l'impressione di trovarsi in un arcano mondo ingannevole dove ogni legge di natura fosse sospesa e dove causa ed effetto fossero privi di relazioni tra loro».
Robert Louis Stevenson, *Il relitto*

«Tutte le grandi opere (e appunto perché grandi) – scrive Milan Kundera a proposito de *I sonnambuli* di Hermann Broch – hanno in sé una parte di non compiuto».¹ Potrebbe essere questo il motto scritto sullo striscione rosso che sventola all'entrata dell'hotel romano Urbis et Orbis, dove Carlo Fruttero e Franco Lucentini, in *La verità sul caso D.* (1989), immaginano svolgersi «LA COMPLETEZZA È TUTTO Dibattito internazionale sul completamento di opere incompiute o frammentate in musica e letteratura».² I partecipanti sono invitati a cimentarsi con alcuni capolavori:

1) i 35 dei 142 libri di *Ab Urbe condita* (I sec. a. C.) di Tito Livio, la cui incompiutezza è imputabile a un difetto di trasmissione materiale del testo; lo stesso si dica di *Odusia* (III sec. a. C.) di Livio Andronico, di *Satyricon* (I sec. d. C.) di Petronio ecc.;

2) le 14 fughe e i 4 canoni de *L'arte della Fuga* (1750) di Johann Sebastian Bach, i quasi tre atti della partitura di *Turandot* (1926) di Giacomo Puccini e i 22 capitoli de *Il mistero di Edwin Drood* (1870) di Charles Dickens, rimasti incompiuti a causa della morte dei rispettivi autori; la stessa sorte hanno avuto *Bouvard e Pécuchet* (1881) di Gustave Flaubert, *I Giganti della Montagna* (1936) di Luigi Pirandello, *Il Vegliardo* (1928) di Italo Svevo ecc.;

3) i primi due tempi e l'abbozzo del terzo della *Sinfonia n. 8 in si minore* (1822) di Franz Schubert, lasciati incompiuti per ragioni ignote (una perdita di interesse, una sopraggiunta resistenza psicologica o estetica, un cambio di programma?); simili sono i casi de *La duchessa di Leyra* (1922) di Giovanni Verga, de *Il processo* (1925) di Franz Kafka, di *Jean Santeuil* (1952) di Marcel Proust.

4) i 25 capitoli dell'unico romanzo di Edgar Allan Poe, *Le avventure di Arthur Gordon Pym* (1838), che si concludono con una Nota che dice:

Le circostanze della recente improvvisa e dolorosa scomparsa di Mr Pym sono ben note al pubblico, che ne è stato informato dalla stampa quotidiana. Si deve temere che gli ultimi capitoli, che avrebbero completato questa narrazione ed egli aveva trattenuto presso di sé per un'ultima revisione, mentre le precedenti pagine erano in corso di stampa, siano andati irrevocabilmente perduti nell'incidente che ha causato la morte del loro autore. Tuttavia può darsi che le cose non stiano così, e se si riuscirà a recuperare quei fogli, essi pure verranno offerti al pubblico.³

¹ Milan Kundera, *L'arte del romanzo* [1986], trad. di Ena Marchi, Milano, Adelphi, 1988, pp. 97-98.

² Charles Dickens, Carlo Fruttero e Franco Lucentini, *La verità sul caso D.*, con una trad. di *The Mystery of Edwin Drood* di Luca Lambertini, Torino, Einaudi, 1989, p. 7.

³ Edgar Allan Poe, *Le avventure di Arthur Gordon Pym* [1838], trad. di Enzo Giachino, in Id., *Tutti i racconti, le poesie e «Gordon Pym»*, Milano, Newton Compton, 2009, p. 1037.

Nell'Introduzione l'autore fittizio (Pym) ha detto di avere scritto il romanzo su suggerimento dell'autore reale (Poe), cui peraltro ha affidato la stesura dei primi capitoli. specularmente, nella Nota finale l'autore reale attribuisce l'interruzione brusca del racconto, che priva la storia di un finale, alla morte dell'autore fittizio (e narratore), mettendo così in scacco le aspettative del lettore. Il rapporto tradizionalmente 'ingenuo' tra narratore e lettore, «dominato dall'interesse di conservare ciò che è narrato» in una forma intellegibile che garantisca la «possibilità della riproduzione»⁴ (il finale ne è una parte essenziale), viene minato alla radice. Il bisogno di «appropriarsi il corso delle cose» e di «riconciliarsi col loro scomparire, con la potenza della morte»,⁵ viene dirottato dalla storia al racconto: l'esorcismo non si compie più sul piano degli eventi narrati ma su quello dell'evento totalizzante del narrare, l'unico validato da una presa di responsabilità e da un'istanza personale interpellabile oltre i confini del testo (l'autore). Così a «scomparire» nel romanzo di Poe non è tanto il protagonista, quanto il narratore, e con lui tutto l'universo narrato e ogni sua possibilità di conservazione. A tratti il romanzo moderno e poi tutto il romanzo post-moderno mettono a partito questa predominanza del narrativo sul diegetico: le vicissitudini del narrare sopraffanno o oscurano gli eventi della storia narrata, che dunque può restare incompiuta, a meno che essa non sia la storia stessa della narrazione. L'incompiutezza de *Le avventure di Arthur Gordon Pym*, così come di *Vita e opinioni di Tristram Shandy* (1759-67) di Laurence Sterne, de *L'albergo rosso* (1831) di Honoré de Balzac, di *Caccia tragica* (1884-85) di Anton Cechov, de *La coscienza di Zeno* (1923) di Italo Svevo, di *Finnegans Wake* (1939) di James Joyce, de *L'uomo senza qualità* (1930-42) di Robert Musil, di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1946-47) di Carlo Emilio Gadda, de *L'innominabile* (1953) di Samuel Beckett, de *Le perizie* (1955) di William Gaddis, di *Lolita* (1955) di Vladimir Nabokov, de *La fine della strada* (1958) di John Barth, de *L'incanto del lotto 49* (1966) di Thomas Pynchon, di *Un uomo che dorme* (1967) di George Perec, di *Biancaneve* (1967) di Donald Barthelme, di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) di Italo Calvino ecc., è dunque consapevole, programmatica, resa oggetto di racconto proprio per spostare l'attenzione drammatica dal 'reale' osservato (storia) alla lente usata per osservarlo (narrazione). Lo stesso si dica di dipinti come *White Painting [Four Panel]* (1951) di Robert Rauschenberg, *Do It Yourself [Violin]* (1962) di Andy Warhol, il doppio *Target* (1971) di Jasper Johns, *Piscine Versus the Best Hotels [or Various Loin]* (1982) di Jean-Michel Basquiat⁶ ecc., racconti visivi aperti, transitivi, che inducono lo spettatore a porsi domande ontologiche (accetterebbe di ri-crearli, desiderarli, avvanzarli «come una forza del mondo»⁷ che è suo?) e portano allo scoperto la richiesta di cooperazione, inferenza, interpolazione e integrazione implicita in ogni testo deliberatamente incompiuto.

Tutti i romanzi citati sembrano rispondere a un paradigma mimetico che parodia, mina, deforma quello avventuroso, razionalista e formativo del romanzo borghese settecentesco e quello causale, fotografico e scienziato del romanzo realista ottocentesco, prescrivendo l'abolizione più o meno radicale delle leggi del tempo, della logica, del punto di vista e della psicologia, ridotti a elementi instabili e transitori di un disegno euristico variabile, spesso inesauribile, dove l'unica traccia invariante è quella generata dall'«incanto del significativo», dalla «voluttà della scrittura».⁸ Il romanzo contemporaneo, in particolare la

⁴ Walter Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov* [1936], in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, trad. di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1995, p. 261.

⁵ Ivi, p. 262.

⁶ Queste e altre opere simili sono riunite nell'esposizione *Unfinished: Thoughts Left Visible* (New York, MET, 18 marzo-4 settembre 2016) curata da Kelly Baum.

⁷ Roland Barthes, *S/Z* [1970], trad. di Lidia Lonzi, Torino, Einaudi, 1973, p. 10.

⁸ *Ibidem*.

fronda più sperimentale di quello statunitense degli ultimi decenni, dichiara guerra al referenzialismo della tradizione: le linee della storia si moltiplicano, spesso senza arrivare a comporsi in un tracciato univoco; il tempo viene messo in scena come riserva infinita di possibilità; il groviglio di indizi che dà forma al personaggio, anche quando mantiene il lasciapassare rassicurante del nome proprio, è (s)regolato da una tendenza all'accumulazione, all'espansione e magari anche alla contraddizione. I narratori inseguono l'«intreccio imperfetto [*defective plot*]» e non solo «iniziano i loro racconti senza sapere come andranno a finire», ma a volte il loro finale, «come in numerosi maneggi di Trinculo, sembra avere dimenticato il suo inizio». ⁹ Così il secolare «codice proairetico» – in cui successione e conseguenza dovrebbero sovrapporsi in modo che il completamento di ogni evento sia derivato dal suo principio attraverso uno sviluppo coerente e ogni azione sveli aristotelicamente il proponimento (*proairesis*) di un personaggio e la sua «facoltà di deliberare lo sbocco di un comportamento» – ¹⁰ perde linearità, incespica, divaga, si attorciglia, si dilata, si sfrangia per effetto di processi metonimici, anamorfici, omotetici, rimpiazzando l'«aspetto di coerenza, o di connessione causale [*consequence, or causation*]» ¹¹ con la mimesi del caos e del caso, omaggiando cioè senza sosta il «dio Disordine» ¹² nascosto tra le righe dell'archetipico *Tristram Shandy*. Parallelamente il «codice ermeneutico» – che dovrebbe assolvere alla «funzione di formulare un enigma e di apportare la sua decifrazione», ¹³ articolando il racconto come una sequenza ben proporzionata di lacune e indizi, misteri e svelamenti, fino alla soluzione finale – perde la sua irreversibilità: la decifrazione dell'enigma, la verità «lungamente desiderata e aggirata, mantenuta in una sorta di pienezza gravida, la cui perforazione, a un tempo liberatoria e catastrofica», dovrebbe realizzare «la fine stessa del discorso», ¹⁴ rimane sospesa, il discorso narrativo non finito, non finibile.

Questi stessi narratori rinunciano all'istituzionalizzane della loro voce come *medium* oggettivo e veridico e del loro racconto come *analogon* del reale. Così, ad esempio, in *Pastorale americana* (1997) di Philip Roth, il narratore extradiegetico Nathan Zuckerman prima raccoglie tutte le informazioni possibili sul protagonista del suo romanzo (Seymour Levov detto *lo Svedese*), parlando direttamente con lui o con suo fratello Jerry, visitando i luoghi della sua vita, passando al setaccio la stampa locale di Newark, attingendo alla propria memoria e proiettandosi in lui come farebbe un attore con un personaggio («pensare allo Svedese per sei, otto, a volte dieci ore di fila, scambiare la mia solitudine con la sua, abitare questa persona tanto diversa da me, sparire dentro di lui, cercare giorno e notte di prendere le misure di un individuo di cui erano evidenti il grigiore, l'innocenza e la semplicità, seguirne il crollo, fare di lui, col passare del tempo, la figura più importante della mia vita»). ¹⁵ Poi però arriva a una conclusione solo apparentemente rassegnata:

⁹ Edgar Allan Poe, *Marginalia* [1850²], trad. di Fausta Bernobini, Roma, Il Melograno, 1981, p. 52.

¹⁰ Barthes, *S/Z*, cit., p. 22.

¹¹ Edgar Allan Poe, *Filosofia della composizione* [1846], trad. di Tommaso Pisanti, in Id., *Tutti i racconti, le poesie e «Gordon Pym»*, cit., p. 1273.

¹² Edward Morgan Forster, *Aspetti del romanzo* [1927], trad. di Corrado Pavolini, Milano, Garzanti, 1991, p. 115.

¹³ Barthes, *S/Z*, cit., pp. 21-22.

¹⁴ Ivi, p. 61.

¹⁵ Philip Roth, *Pastorale americana* [1997], trad. di Vincenzo Mantovani, Torino, Einaudi, 1998, pp. 80-81.

Eppure, nonostante questi e altri sforzi per scoprire tutto quello che potevo sullo Svedese e sul suo mondo, sarei stato pronto a riconoscere che il mio Svedese non era lo Svedese originario. Naturalmente lavoravo sulle tracce; naturalmente, erano spariti gli elementi essenziali per spiegare cosa lo Svedese era per Jerry, omessi dal mio ritratto, cose che ignoravo o non volevo; naturalmente, nelle mie pagine lo Svedese era concentrato in un modo diverso da com'era concentrato in carne e ossa. Ma se questo significava che avevo immaginato una creatura completamente fantastica, del tutto priva della straordinaria concretezza della cosa reale; se questo significava che la mia concezione dello Svedese era più fallace di quella di Jerry (anche se, per lui, probabilmente, non era fallace per niente); se avevo fatto rivivere lo Svedese e la sua famiglia in un modo meno veritiero di suo fratello... Beh, chi lo sa. Chi può saperlo? Quando si tratta di ritrarre una persona con l'opacità dello Svedese, di capire quei bravi ragazzi che piacciono a tutti e vanno in giro più o meno in incognito, è difficile dire, mi sembra, chi ci è andato più vicino e chi meno.¹⁶

Seguono centinaia di pagine che raccontano senza esitazioni né imbarazzi la storia non dello «Svedese originario», ma di quello immaginato, interpolato, (ri)costruito dal narratore, che, muovendosi sfacciatamente in bilico tra etero e omodiegesi, è convinto, come ogni narratore, che i suoi «personaggi di parole siano più vicini alla realtà delle persone vere che ogni giorno noi mutiliamo con la nostra ignoranza».¹⁷ Perché il racconto sia sincero, occorre che menta; perché sia realistico, occorre che dichiari la sua finzione; perché sia preciso, occorre che travisi la realtà come fanno le persone in carne e ossa; perché sia chiaro, occorre che preservi l'«opacità» del mondo.

La ricerca dell'univocità e della compiutezza viene sostituita dalla mimesi della complessità irriducibile, dell'entropia e dell'aleatorietà del reale, sempre meno sceneggiato in universi coerenti, azioni unitarie, trame autoconcluse, ma piuttosto spiato, alluso, diagrammato in strutture narrative reticolari, digressive, frattaliche. A questo scopo i narratori statunitensi degli ultimi decenni si servono di stratagemmi già in uso nel romanzo moderno, potenziandoli con le strategie e i trucchi del postmoderno, compiendo un moto pendolare tra l'idealismo ingenuo e/o fanatico del primo e il pragmatismo scettico e/o apatico del secondo, muovendosi cioè in uno spazio «metamoderno», «situato epistemologicamente *con*, ontologicamente *tra*, e storicamente *oltre* moderno e postmoderno»,¹⁸ in «costante riposizionamento» con, tra e oltre «neoliberalismo e pensiero keynesiano, destra e sinistra, idealismo e pragmatismo, discorsivo e materiale, visibile e dicibile», in mezzo agli «ismi decostruiti e alle rovine desolate rimanenti del moderno e postmoderno», ricostruiti «nonostante la loro irricostruibilità al fine di creare un'altra modernità».¹⁹

A volte questi narratori differiscono il racconto della storia attraverso un uso più o meno sistematico della digressione e/o della paratassi narrativa, come in *Tristram Shandy*, in cui si compie il più grande esorcismo di tutti i tempi contro «la potenza della morte»:

¹⁶ Ivi, pp. 83-84.

¹⁷ Ivi, p. 41.

¹⁸ Timotheus Vermeulen e Robin van den Akker, *Notes on Metamodernism*, «Journal of Aesthetics & Culture», vol. 2, 2010: *con*, *tra* e *oltre* sono le tre traduzioni possibili del prefisso *meta-*, partendo dal concetto di *metaxis* teorizzato da Platone nel *Simposio* (202 a-b). Cfr. Fabio Vittorini, *Narrativa USA 1984-2014. Romanzi, film, graphic novel, serie tv, videogame e altro*, Bologna, Pàtron, 2015, pp. 57-58.

¹⁹ Timotheus Vermeulen et al., *What meta means and does not mean*, web, ultimo accesso: 31 luglio 2016, <<http://www.metamodernism.com/2010/10/14/what-meta-means-and-does-not-mean/>>.

La morte sta nascosta negli orologi, come diceva il Belli; e l'infelicità della vita individuale, di questo frammento, di questa cosa scissa e disgregata e priva di totalità: la morte, che è il tempo, il tempo della individuazione, della separazione, l'astratto tempo che rotola verso la sua fine. Shandy non vuol nascere, perché non vuol morire. Tutti i mezzi, tutte le armi sono buone per salvarsi dalla morte e dal tempo. Se la linea retta è la più breve fra due punti fatali e inevitabili, le digressioni la allungheranno: e se queste digressioni diventeranno così complesse, aggrovigliate, tortuose, così rapide da far perdere le proprie tracce, chissà che la morte non ci trovi più, che il tempo ci smarrisca, e che possiamo restare celati nei mutevoli nascondigli.²⁰

Un esorcismo possibile solo grazie alla definitiva «invenzione dell'Io come motivo essenziale e forma della realtà»,²¹ ovvero allo spostamento senza ritorno dell'interesse romanzesco dalla trama dell'enunciato all'ordito dell'enunciazione, dalle leggi della 'fisica' (dell'universo narrato) a quelle dell'«ottica» (della narrazione), dal procedere rettilineo delle storie al girovagare nei labirinti interiori di chi le racconta: dall'Intreccio («il romanzo nel suo aspetto logico e concettuale»)²² al «perdere tempo» a oltranza dei narratori «a correre su e giù per le scale a pioli del loro io».²³

Nei secoli successivi l'«invenzione dell'Io» si ramifica, si radicalizza, fino a inglobare l'intero genere del romanzo. Nella narrativa statunitense degli ultimi decenni, in particolare, diventa sistemica, pervasiva, oltre ogni limite di sottogenere, irradiando fin nei recessi testuali più insospettabili pulsioni o frammenti di *autofiction*. Persa una volta per tutte l'oggettività e l'innocenza della memoria, il romanzo non può più mettere in scena vite capaci di manifestarsi indipendentemente da schemi linguistici e narrativi, ma anzi non può che affidarsi al potere della scrittura, lasciarsi parlare esso stesso dal linguaggio e dai codici narrativi, usare i segni come sonde capaci di rivelare l'inconscio (lacanianamente «strutturato come un linguaggio»)²⁴ istituire spazi indecidibili, dove cioè la 'realtà' continua ad avanzare pretese nei confronti della finzione narrativa, senza che nessuna delle due riesca a prendere il sopravvento e a diventare una chiave di lettura univoca e autosufficiente.

Un esempio fragoroso di *autofiction* è *L'opera struggente di un formidabile genio* (2000) di Dave Eggers, il cui narratore extra-autodiegetico, Dave, che il romanzo mira a rendere indistinguibile dall'autore, è un discendente del giovane Holden e ne sposa il presupposto: «A me non occorre che un pubblico. Sono un esibizionista».²⁵ Come Holden, ma anche come vari narratori a lui coevi (ad esempio Victor di *Glamorama* [1998] di Bret Easton Ellis e Shannon di *Invisible Monsters* [1999] di Chuck Palahniuk), Dave è schiavo del suo bisogno di mostrarsi e di apparire desiderabile/acquistabile. Tematizzato il proprio esibizionismo fin dal titolo, non recede mai dal suo ruolo di demiurgo, abitato schizofrenicamente da intenzioni mimetiche opposte (prima dichiara che «personaggi, avvenimenti e dialoghi sono reali», poi che la sua «non è un'opera di pura nonfiction»)²⁶ che, assieme al paratesto elefantico, parodiano la serietà intransitiva e l'incontrovertibilità perimetrale del

²⁰ Carlo Levi, *Prefazione* a Laurence Sterne, *La vita e le opere di Tristram Shandy gentiluomo*, trad. di Antonio Meo, Torino, Einaudi, 1958, p. XI.

²¹ Ivi, p. X.

²² Forster, *op. cit.*, p. 103.

²³ Ivi, p. 93.

²⁴ Jacques Lacan, *Conversazione*, in *Conversazioni con Claude Lévi-Strauss, Michel Foucault, Jacques Lacan*, a cura di Paolo Caruso, Milano, Mursia 1969, p. 163.

²⁵ J. D. Salinger, *Il giovane Holden* [1951], trad. di Adriana Motti, Torino, Einaudi, 2008, p. 35.

²⁶ Dave Eggers, *L'opera struggente di un formidabile genio* [2000], trad. di Giuseppe Strazzeri, Milano, Mondadori, 2001, pp. IV e IX.

testo moderno, frastornando e imprigionando il lettore in una casa di specchi in cui il gioco dell'enunciazione riflette i propri segni all'infinito, oscurando una volta per tutte il referente primo dell'enunciato (la storia). Se nella *Coscienza di Zeno*, archetipo modernista dell'inattendibilità narrativa, il racconto veniva screditato facendo entrare in conflitto due voci partigiane (il dottor S. e Zeno), se nel *Giovane Holden* era lo stesso narratore a dichiararsi «il più fenomenale bugiardo che abbiate mai incontrato in vita vostra»,²⁷ nel romanzo di Eggers la stessa voce, sola, ipertrofica, sempre in gran fanfara, contraddice disinvoltamente se stessa, in un contrappunto che non ne scalfisce neppure per un istante la spavalderia inarrestabile. Con un'ironia e una pulsione autodenigratoria che smonta tutto l'edificio romanzesco, Dave prima invita se stesso e il lettore a fingere che il romanzo sia una finzione («FATE FINTA CHE SIA UNA FINZIONE [PRETEND IT'S FICTION]»),²⁸ poi però confessa che non è in grado di fingere che a raccontare sia qualcun altro, cioè di sublimare coerentemente la sua storia («l'autore non possiede [...] la capacità di far finta che non sia solo lui che racconta delle cose [to fib about this being anything other than him telling you about things]»).²⁹ Essere incapaci di mettere un filtro tra sé e i fatti significa, almeno a partire dagli autoriflessivi romanzieri modernisti, essere incapaci di raccontare (*fib* deriva dalla stessa radice del latino *fabula* 'racconto'), perché la menzogna (o, freudianamente, la deformazione o «censura estetica»³⁰ del dato biografico) è il cuore pulsante della finzione narrativa. Così, a proposito del narratore della *Recherche*, Proust parlava di «personaggio che racconta, che dice io (e che non sono io) [“Je” (et qui n'est pas moi)]»,³¹ Svevo definiva *La coscienza di Zeno* «un'autobiografia e non la mia»;³² Kafka scriveva in un appunto che per «poter confessare si mente», poiché ciò «che si è, non lo si può esprimere appunto perché lo si è» e «non si può comunicare se non ciò che non siamo, cioè la menzogna»;³³ Albert Thibaudet parlava del romanzo come di un'«autobiografia del possibile». In tutti questi testi è ancora vivo un assunto che nei romanzi di Eggers, Ellis e Palahniuk è già stato ampiamente liquidato: l'autore come incarnazione di un'«immaginazione significativa»³⁵ che va sempre «dal significato al significante, dal contenuto alla forma, dal progetto al testo, dalla passione all'espressione», esprimendo una totale «padronanza del senso», «vera e propria semiurgia» come «attributo divino, dal momento in cui questo senso è definito come il flusso, l'emanazione, l'effluvio spirituale che si riversa dal significato verso il significante». Gli autori metamoderni hanno rinunciato una volta per tutte alla «capacità di guidare il senso»³⁷ dal significato al significante, insufflandolo dentro le loro creature come un principio vitale, come un'essenza, si sono liberati dall'illusione dell'originalità

²⁷ Salinger, *op. cit.*, p. 20.

²⁸ Eggers, *op. cit.*, p. XXI.

²⁹ Ivi, p. XXV.

³⁰ Sigmund Freud, *Introduzione allo studio della psicoanalisi* [1917], in Id., *Opere*, a cura di Cesare Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, vol. 8, 1976, p. 376.

³¹ Marcel Proust, *Swann expliqué par Proust* [1913], in *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*, éd. par Pierre Clarac et Yves Sandres, Paris, Gallimard, 1971, p. 558.

³² Italo Svevo, lettera a Eugenio Montale (17 febbraio 1926), in *Epistolario*, a cura di Bruno Maier, Milano, Dall'Oglio, 1966, p. 779.

³³ Franz Kafka, *Confessioni e diari*, a cura di Ervino Pocar, Milano, Mondadori, 1972, p. 931.

³⁴ Albert Thibaudet, *Réflexions sur le roman*, Paris, Gallimard, 1938, p. 12.

³⁵ Roland Barthes, *S/Z*, cit., p. 158.

³⁶ Ivi, p. 159 (i corsivi sono dell'autore).

³⁷ *Ibidem*.

come principale attributo della creazione, si muovono in un orizzonte di senso puramente fenomenico, creano ri-usando e declinando disinvoltamente i materiali della loro memoria.

Spesso questi autori introducono nei loro romanzi elementi narrativi (eventi, personaggi, oggetti ecc.) di cui fanno presupporre l'importanza, per poi lasciarli andare alla deriva tra le pieghe del testo, perché, «diversamente da chi tesse orditi, il narratore trae profitto dai fili lasciati sciolti»: come Walter Scott, «bravissimo a introdurre personaggi nuovi» dando loro «un'aria piena di promesse»,³⁸ per farli poi disinvoltamente scomparire dopo averli impegnati nella realizzazione dell'intreccio molto meno di quanto non avesse lasciato supporre sulle prime. È il caso di Edie Ochiltree, il mendicante in cui Lovel e Jonathan Oldbuck, protagonisti de *L'antiquario* (1816), si imbattono poco dopo essersi conosciuti sulla diligenza per il Queensferry: non potrà questa romantica canaglia essere d'aiuto nella soluzione del mistero che accompagna Lovel fin dal suo ingresso nel romanzo? Molti elementi lasciano supporre di sì, ma non sarà così che andranno le cose. Scott mostra chiaramente come si possa non «battere tutto il tempo su cause ed effetti» e «mantenersi altrettanto bene entro i semplici confini della sua arte esponendo cose che non hanno rapporto di sorta con lo svolgimento della storia».³⁹ La presentazione di un personaggio, di un oggetto o di un evento non è sempre la causa che produce l'effetto testuale della necessità. Fino al caso estremo del già citato *Glamorama*, in cui è lo stesso protagonista-narratore, Victor Ward, a non essere dotato di alcuna necessità narrativa. L'atto enunciativo che istituisce il racconto è un frammento di discorso diretto:

– Puntini – sul terzo pannello ci sono puntini dappertutto, non vedete? – no, non quello, il secondo dal basso, ieri volevo mostrarli a qualcuno ma poi c'era un servizio fotografico e Yaki Nakamari o come cazzo si chiama il designer – si fa per dire – mi ha scambiato per qualcun altro e così non sono riuscito a farmi sentire⁴⁰

Nel momento in cui prende la parola, Victor narratore la cede a se stesso personaggio, abdicando a ogni funzione di regia del racconto e piuttosto dedicandosi a uno sfogo esibito da *reality show* (un genere di intrattenimento televisivo esplosivo negli anni Novanta). Così, paradossalmente, mentre si offre allo sguardo degli altri personaggi atteggiandosi a 'personaggio', nel senso di persona nota, notevole (il titolo del romanzo mette al centro di tutto il tema del guardare: ingl. *glamor: magia, incantesimo* e gr. *horama: vista, spettacolo*), si offre allo sguardo del lettore scoprendo gradualmente insieme a lui la trama entro cui si muove, della quale rifiuta ogni responsabilità e che spesso non è in grado di decifrare.

Tutto inizia, dunque, durante i preparativi per l'inaugurazione di un locale a New York, con una sfuriata a causa dei puntini su un monitor. Impossibile non pensare alla «teoria della realtà detta dei puntini, cioè la teoria secondo la quale la conoscenza è totalmente disponibile se si analizzano i puntini»⁴¹ enunciata da Marvin Lundy, il collezionista di cimeli sportivi di *Underworld* (1997) di Don DeLillo:

Una fotografia è un universo di puntini. [...] Una volta entrati nel puntino, si accede all'informazione nascosta, si scivola all'interno dell'evento minimo. Questo riesce a fare la tecnologia. Sbuccia le ombre e redime la confusione e l'incoerenza del passato. Fa avverare la realtà.⁴²

³⁸ Forster, *op. cit.*, p. 46.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Cfr. Bret Easton Ellis, *Glamorama* [1998], trad. di Katia Bagnoli, Torino, Einaudi, 1999, p. 5.

⁴¹ Don DeLillo, *Underworld* [1997], trad. di Delfina Vezzoli, Torino, Einaudi, 1999, p. 182.

⁴² *Ivi*, p. 184.

Se però per il narratore di DeLillo i puntini di un'immagine sono indizi, contengono mondi, storie che aspettano di essere raccontate, vite che desiderano essere redente, per il narratore di Ellis non racchiudono alcuna «informazione nascosta», stanno per se stessi, sono letterali, pura superficie, allestimento, confezione, non vengono utilizzati dal soggetto per «avverare la realtà», perché la realtà è una forma vuota al pari delle sue rappresentazioni, da cui è stata una volta per tutte sostituita. Sono forme vuote la storia e i suoi personaggi, che, come la narratrice di *Invisible Monsters*, gridano: «Siamo tutti dei prodotti». ⁴³ Vogliono apparire desiderabili (nel senso che non vogliono significare altro che il desiderio o, per dirla col narratore di *Underworld*, «la convergenza del desiderio dei consumatori»), ⁴⁴ acquistabili, consumabili e quindi infinitamente intercambiabili. È una forma vuota l'identità di Victor: in quanto personaggio, viene continuamente «scambiato per qualcun altro», egli stesso fa fatica a (ri)conoscersi (poco dopo chiede: «E chi cazzo è Moi?»), ⁴⁵ in quanto narratore, è ignaro degli eventi che racconta e incapace di dare loro un senso, è agito da forze esterne che non conosce, è parlato dalla cultura pop in cui vive immerso, preferisce non guardarsi dentro, non guardare, scivola sulla superficie delle cose, come recita un verso della canzone *Even Better Than The Real Thing* (1992) degli U2, suonata da un nastro nella limousine che un giorno lo sta portando al locale: «*We'll slide down the surface of things*». E intanto attorno a Victor continuano ad accalcarsi dettagli inconsistenti («technobeat, stroncatura, paesaggio lunare, Semtex, nirvana, fotogenico [...] Jade Jagger, Iman, Andy Garcia, Patsy Kensit, Goo-Goo Dolls, Galliano [...] Doc Martens, Chapel Hill, i Kids in the Hall, rapimenti da parte di alieni, trampolini»): ⁴⁶ simulacri, icone, feticci, marche, nomi di *celebrities*, che non solo non sono più contrassegni di identità, ma non riescono nemmeno a spacciarsi, come in *Underworld*, per la «durevole assicurazione» di «un paese che ha fretta di creare il futuro», per i «venerati emblemi di un'economia fiorenta». ⁴⁷ Come ne *Le cose* (1965) di Georges Perec, sono solo significanti equivalenti di un unico significato effimero ed evanescente: il *glamor* tematizzato dal titolo del romanzo, il fascino generato dal fashion, la seduzione della bellezza declinata dalla moda, ovvero l'effetto di un'astrazione che fa convergere il desiderio mimetico ⁴⁸ dei consumatori, ipnotizzati da *brand* che si mostrano come forme i cui contenuti non sono i prodotti da acquistare, ma sempre e solo la loro desiderabilità emulativa. Quando la limousine arriva al locale, con un processo che imita il racconto audiovisivo, la musica di sottofondo si acusmatizza (la fonte diegetica diviene extradiegetica):

Alla fine siamo sul marciapiede di fronte al locale e la prima cosa che sento è qualcuno che grida: «Azione!» e *Even Better Than the Real Thing* degli U2 comincia a risuonare da un punto imprecisato del cielo. ⁴⁹

Capiamo dunque che Victor, in rigoroso regime di focalizzazione esterna, scivolando sulla superficie delle cose, che conservano con tenacia la loro naturale opacità, fin qui ha

⁴³ Chuck Palahniuk, *Invisible Monsters* [1999], trad. di Matteo Colombo, Milano, Mondadori, 2000, pp. 7-8.

⁴⁴ DeLillo, *op. cit.*, p. 835.

⁴⁵ Ellis, *op. cit.*, p. 5: evidente parodia di «“Je” (et qui n'est pas moi)» di Proust.

⁴⁶ Ivi, p. 217.

⁴⁷ DeLillo, *op. cit.*, p. 36.

⁴⁸ Cfr. René Girard, *Menzogna romantica e verità romanzesca* [1961], trad. di Leonardo Verdi-Vighetti, Milano, Bompiani, 1965.

⁴⁹ Cfr. Ellis, *op. cit.*, p. 218.

registrato inconsapevolmente segnali di una realtà che lo sovrasta, depositati sul corpo della diegesi da un *deus ex machina* progressivamente sempre meno interessato a celarsi («qualcuno che grida: “Azione!”»). Scopriamo allora che il narratore è narrato, impegnato a recitare uno script di cui (forse) non è cosciente, su un set che fino a un certo punto non percepisce o non gli interessa descrivere, finché non vede/dice di essere circondato da videocamere e cameraman. A questo punto gli eventi si rivelano scene che qualcuno sta girando, i personaggi (compreso il narratore) attori e la storia una *fiction*. La diegesi viene forzata clamorosamente verso la mimesi, schiacciando l'atto narrativo sull'atto del mostrare/mostrarsi. Non nel senso moderno che fa equivalere il mostrare a «un certo *modo di narrare*, modo che consiste nel *dire* il più possibile, e, in pari tempo, nel *dire questo più* il meno possibile»,⁵⁰ un modo teso a minimizzare la mediazione narrativa e a massimizzare l'illusione di oggettività della rappresentazione, ma in un senso che fa del racconto, al pari di un *reality show* o del profilo di un *social network*, un puro esercizio narcisistico, il cui contenuto è l'atto stesso del mostrarsi piuttosto che il 'reale' mostrato, uno specchio in cui si confondono compiaciuti lo sguardo dell'osservatore e lo sguardo dell'osservato, pura superficie, pura virtualità. La storia non è più un *a priori*, come nel romanzo moderno, ma si fa a mano a mano che il racconto la mostra e consiste tutta e solo in quella mostrazione: il racconto diviene pura deissi e modalizzazione.⁵¹ In questo senso, mentre conclude il suo racconto, Dave di *L'opera struggente di un formidabile genio* è lapidario:

quando dormite tutti quanti siete immersi nel sonno io sono qui invece su una qualche stupida e pericolante impalcatura e sto cercando di attirare la vostra cazzo di attenzione sto cercando di mostrarvi tutto questo, sto solo cercando di mostrarvelo...⁵²

A volte questi autori mettono a partito «quella meravigliosa e conturbante *energia dell'errore* che, secondo Šklovskij, rende i risultati della scrittura sempre dissimili dai progetti da cui hanno preso origine», quell'energia che produce incoerenza, instabilità narrativa e libertà, rendendo il romanzo «un meccanismo non leibnizianamente perfetto e di precisione assoluta, ma viziato alle origini, come il mondo di Newton, da “qualche lieve inesattezza”». ⁵³ Un'energia certo non ignota ai moderni, come dimostra l'unico romanzo di Cechov, *Caccia tragica*, in cui un giorno il direttore di un giornale riceve uno scrittore, Ivan Kamyšev, un tempo giudice istruttore nel distretto di S., che lo prega di pubblicare un romanzo dove racconta la sua storia, «ma sotto un altro nome». ⁵⁴ Descrivendone l'aspetto fisico, il direttore si sofferma su un dettaglio: «I capelli e la barba castani erano folti e morbidi come seta». ⁵⁵ Segue il manoscritto del romanzo, in cui il giudice distrettuale Sergej Zinov'ev racconta di essere stato incaricato di condurre le indagini sulla morte di Ol'ga, sua amante; al termine di un processo pieno di anomalie, Urbenin, marito di Olga, viene accusato dell'omicidio con il movente della gelosia; Zinov'ev si congeda dai lettori descrivendosi nel presente, otto anni dopo la vicenda: «i capelli diventano radi. [...] La vita è

⁵⁰ Gérard Genette, *Figure III. Discorso del racconto* [1972], trad. di Lina Zecchi, Torino, Einaudi, 1986, p. 213.

⁵¹ Cfr. Herman Parret, *La Mise en discours en tant que déictisation et modalisation*, in «Langages», vol. XVIII, n. 70, 1983, pp. 83-97.

⁵² Eggers, *op. cit.*, p. 369.

⁵³ Mario Lavagetto, *La macchina dell'errore*, Torino, Einaudi, 1996, p. 5.

⁵⁴ Anton Cechov, *Caccia tragica* [1884-85], a cura di Gianpaolo Gandolfo, trad. di Zoe Mori e Maria Mejenetski, Torino, Einaudi, 1991, p. 8.

⁵⁵ Ivi, pp. 4-5.

trascorsa».⁵⁶ Conclude *Caccia tragica* il secondo e ultimo incontro tra il direttore e Kamyšev («sempre bel ragazzo, sano e lustro come tre mesi prima»),⁵⁷ in cui quest'ultimo ribadisce il carattere autobiografico del romanzo («Io sono Zinov'ev»).⁵⁸ All'accusa di avere ucciso Olga, sulle prime si difende («Sarebbe interessante sapere come può esservi venuta una tale idea. Nel mio romanzo ho scritto forse qualcosa di simile?»),⁵⁹ poi confessa: «È vero, avete ragione: sono io l'assassino. [...] In ogni pagina c'è la chiave dell'enigma».⁶⁰ È probabile che il lettore, stupito e soddissfatto, volti l'ultima pagina del romanzo convinto di sapere tutto ciò che c'è da sapere, grazie all'inchiesta istruita dal direttore. A ben guardare, però, il testo presenta un'incongruenza. Kamyšev viene descritto all'inizio e alla fine del romanzo come un uomo giovane, forte e con i capelli folti; Zinov'ev, nel concludere il proprio romanzo, si descrive vecchio, debole e con i capelli radi. Forse allora Kamyšev è davvero Zinov'ev e l'incongruenza programmata è il dettaglio che lo scagiona; o forse si tratta di un errore prodotto dall'istinto di mettersi in salvo, più forte dell'impulso a confessare. Forse Kamyšev non è Zinov'ev e, mentre fa di tutto per essere confuso con lui, commette un *lapsus*; o forse mette deliberatamente in campo una doppia verità. Forse è lo stesso Cechov ad avere sbagliato; o forse si è divertito a lasciare la traccia ermeneutica del romanzo interrotta, il caso aperto, la storia tronca. L'equiprobabilità delle diverse ipotesi crea un cortocircuito tra l'autore reale, l'autore fittizio (Kamyšev) e il narratore creato da quest'ultimo (Zinov'ev), a dimostrazione che non è mai esistito un narratore o un personaggio, «in nessun volume mai scritto, che a un certo punto non abbia messo il piede in fallo».⁶¹ A dimostrazione che non esiste testo narrativo «che si presenti con un grado di omogeneità e di compattezza – o anche di dispersione – tanto alto da significare soltanto se stesso e da non implicare, per sua natura, un controtesto»,⁶² un testo altro il cui senso, vero e proprio contro-senso, si oppone al senso del testo di superficie.

In modo ancora più radicalmente autoriflessivo e incredibile Dave di *L'opera struggente di un formidabile genio* racconta di avere tentato invano di partecipare alla terza stagione (nel 1994) del programma televisivo *The Real World*, prototipo di ogni *reality show* a venire, con i seguenti intenti:

1) liberarsi del proprio passato strombazzando ai quattro venti le vicende della sua vita recente e così [...] ricevere in cambio vere e proprie maree di solidarietà e sostegno, e non essere mai più solo in vita sua; 2) diventare famoso grazie al suo dolore [...] senza tuttavia sottrarsi all'ammissione di una tale manipolazione del proprio dolore a scopo di lucro, dato che tale ammissione lo assolve immediatamente dalla responsabilità verso qualunque implicazione o conseguenza della suddetta manipolazione, poiché essere onesti e consapevoli sulle proprie motivazioni significa quantomeno che non si sta mentendo, e nessuno, a parte l'elettorato, ama un bugiardo. Tutti amiamo la totale sincerità, ancor più se comprende l'ammissione della propria: 1) mortalità; 2) propensione all'errore (fattori correlati ma non identici).⁶³

Candidamente vengono riconosciute e legittimate le pulsioni basilari che muovono ogni racconto: superare la solitudine, ottenere fama e ricchezza, e, ancora una volta, esorcizzare

⁵⁶ Ivi, p. 244.

⁵⁷ Ivi, p. 247.

⁵⁸ Ivi, p. 248.

⁵⁹ Ivi, p. 250.

⁶⁰ Ivi, pp. 254-255.

⁶¹ Robert Louis Stevenson, «Gentlemen» e letteratura [1888], in Id., *L'isola del romanzo*, trad. di Daniela Fink, Palermo, Sellerio, 1987, p. 174.

⁶² Mario Lavagetto, *Freud, la letteratura e altro*, Torino, Einaudi, 1985, p. 155.

⁶³ Eggers, *op. cit.*, p. XXVI.

la morte. Il romanzo sembrerebbe ricondurre la vanagloria del narratore a intenti primordiali incontestabili, se a un certo punto, durante l'intervista per l'ammissione al programma tv, non venisse messa in campo l'ennesima interruzione della finzione narrativa, un paradosso che dissolve l'onestà delle dichiarazioni preliminari o meglio svela che anche quell'onestà è un gioco, una messa in scena, come tutto il resto:

Un momento, dimmi una cosa. Questa non è la riproduzione del colloquio così com'è andato, vero?

Vero.

Al vero colloquio non ci assomiglia nemmeno, giusto?

Giusto.

È un espediente, questo andamento in stile di intervista. Inventato di sana pianta.

In effetti.

Un buon espediente, devo ammettere. Una sorta di contenitore per tutta una serie di aneddoti che sarebbe stato inefficace combinare insieme in altro modo.

Esatto.⁶⁴

Sulle prime sembrerebbe che il personaggio (l'intervistatrice) esca dal tempo della storia (il 1994) e interPELLI direttamente il narratore nel presente del racconto (il 1999), contravvenendo al patto narrativo alle spalle del romanzo, di ogni romanzo, secondo il quale il narrante gestisce il narrato e non viceversa, ma in realtà la messa in discussione della finzione è più sottile: le due voci, sulle prime riferibili a entità antropomorfe distinte, si rivelano inflessioni della stessa voce, quella dell'autore-narratore-protagonista, che non cede mai la scena, colonizzando ogni piega del racconto, ridotto a un puro pre-testo per l'esibizione di sé, mentre il soggetto (ancora una volta l'«invenzione dell'Io») si staglia come unica (ma non univoca) possibilità di testo della narrativa contemporanea. Il testo è irrimediabilmente racchiuso entro i confini della rappresentazione del soggetto; il soggetto, impossibilitato a oltrepassare il «muro del linguaggio»,⁶⁵ non è niente più che un testo: un tessuto colto nel farsi e nel disfarsi della sua tessitura, la cui trama può essere ordita avventizamente solo dal filo chiassoso e fragilissimo di un narcisismo non più occultabile.

La disomogeneità, la contraddizione e il paradosso narrativo sono già presenti nel romanzo moderno, avvezzo a relativizzare con gli stratagemmi più disparati la voce narrante omo/autodiegetica, la più invischiata nell'universo raccontato. Se scorriamo l'inizio de *La bottega dell'antiquario* (1841) di Dickens, ad esempio, ci troviamo di fronte a un narratore extra-omodiegetico che, dopo avere raccontato per un po' in qualità di testimone la storia dei suoi personaggi, alla fine del terzo capitolo annuncia:

E ora che io ho portato questa istoria fin qui in persona propria e presentati questi personaggi al lettore, debbo, per la convenienza della narrazione, distaccarmi dal suo svolgimento ulteriore, e lasciar parlare e muoversi da sé quelli che vi hanno una parte necessaria e predominante.⁶⁶

Con un'infrazione repentina e irreversibile del patto narrativo stipulato all'inizio con il lettore, Dickens converte l'omodiegesi in eterodiegesi e liquida la focalizzazione interna, liberando il racconto dalle restrizioni della testimonialità. Talvolta attorno al racconto della

⁶⁴ Ivi, p. 166.

⁶⁵ Jacques Lacan, *Introduction du grand Autre* [1955], in Id., *Le Séminaire. Livre II. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1978, p. 336.

⁶⁶ Charles Dickens, *La bottega dell'antiquario* [1841], trad. di Silvio Spaventa Filippi, Roma, Casini, 1987, p. 30.

voce omo/autodiegetica viene costruito un racconto di livello superiore, come in *Caccia tragica* o ne *La pelle di zigrino* (1831) di Balzac. Talvolta dentro il suo racconto vengono incuneati racconti di livello inferiore, come in *Cime tempestose* (1847) di Emily Brontë. Talvolta si gioca con misteri e rivelazioni sulla sua identità, come nell'*Albergo rosso*. Talvolta le voci si moltiplicano e gli stessi segmenti della storia vengono raccontati più volte da diversi punti di vista, come ne *Le relazioni pericolose* (1782) di Pierre Choderlos de Laclos. A tutto questo il romanzo modernista aggiunge: la confusione delle voci narranti/narrate e delle rispettive coscienze attraverso l'uso massiccio del discorso indiretto libero, come in *Gita al faro* (1927) di Virginia Woolf, o del flusso di coscienza, come in *Ulisse* (1922) di Joyce; il loro disoriginamento, come in *Molloy* (1951) di Beckett; la problematizzazione della loro attendibilità, come nella *Coscienza di Zeno* o nel *Giovane Holden*. Il romanzo post/metamoderno continua a servirsi disinvoltamente dei trucchi messi a punto dai suoi antenati, accantonando una volta per tutte il bisogno di dare una fisionomia univoca alle voci narranti, di garantire la loro credibilità e di gerarchizzare in modo trasparente e logico i rispettivi racconti.

Così nella 'novella' *La ragazza carina* di Andre Dubus, un po' più che una short story e un po' meno che un romanzo, che apre la raccolta *I tempi non sono mai così cattivi* (1983), si alternano due voci: quella di un narratore extra-autodiegetico, Ray, che riferisce le sue vicissitudini con la moglie Polly (che lo ha rifiutato e che lui ha violentato), e quella di un narratore extra-eterodiegetico, che riferisce parte della vicenda focalizzando il racconto nel personaggio di Polly. Il passaggio dall'una all'altra voce è immediato, irrelato, perciò spiazzante: tanto la prima è torrenziale, narcisistica, potente, quanto la seconda mantiene un carattere descrittivo e anodino. Dubus declina liberamente la secolare «invenzione dell'io», contrapponendo un soggetto narrante che ama e non concepisce di non essere ricambiato e un soggetto che nell'essere narrato esprime la sua passività, la sua indifferenza alla vita: un pieno e un vuoto di soggettività, le due facce dell'amore in tutta la sua incomprendibilità, il cui ritratto può compiersi solo grazie all'irruzione di una voce terza, quella di Alex, il fratello di Ray, che alla fine si apre a un pianto liberatorio, «il primo vero pianto». ⁶⁷ Così in *Una casa alla fine del mondo* (1990) Michael Cunningham affianca e alterna quattro voci narranti extra-autodiegetiche (Jonathan, l'amico d'infanzia e amante Bobby, la madre Alice e Clare, amica e poi compagna di Bobby) che si narrano a vicenda, si rincorrono, si compongono, a volte producono attrito, nel tentativo di dare una forma a un universo affettivo sgangherato, anticonvenzionale, provvisorio, l'unico attraverso il quale le loro diversità possono trovare una collocazione nel mondo, seppure in prossimità della sua «fine».

Così in *Underworld* DeLillo crea un universo narrativo reticolare, brulicante di personaggi, oggetti e storie, che viene veicolato da due voci giustapposte e irrelate: un anonimo narratore onnisciente extra-eterodiegetico (Prologo, Parte II, Parte III cap. 2, Parte IV, frammenti «pubblici» della Parte V, Parte VI, oltre che «Manx Martin» 1, 2 e 3) e Nick Shay, narratore extra-autodiegetico (Parte I, Parte III capp. 1 e 3, frammenti «privati» della Parte V, Epilogo), che si alternano dall'inizio alla fine, raccontando la storia dalla fine verso l'inizio, con una inusitata strategia retrocessiva. Maneggiando una trama che si dipana entro un arco temporale di quasi mezzo secolo, dopo avere tratteggiato nel Prologo con evidenza visionaria balzachiana il punto di inizio della sua cronologia (3 ottobre 1951), con un salto vertiginoso il romanzo si sposta in prossimità della fine (Parte I: primavera-estate 1992) e lungo il tronco centrale gradualmente retrocede verso l'inizio (Parte II: metà

⁶⁷ Andre Dubus, *La ragazza carina*, in Id., *I tempi non sono mai così cattivi* [1983], trad. di Nicola Manuppelli, Fidenza, Mattioli 1885, 2015, pp. 82.

anni Ottanta-primi anni Novanta; Parte III: primavera 1978; Parte IV: estate 1974; Parte V: anni Cinquanta e Sessanta; Parte VI: autunno 1951-estate 1952), per conquistare finalmente nell'Epilogo il presente della scrittura (1997). Un presente invasivo da un indefinibile «ricordo dei bei tempi in cui»,⁶⁸ contenitore senza contenuto, che alla fine del romanzo farà dire a Nick, con un'indeterminazione esponenziale: «Perché io ancora non so cosa sia successo, no?».⁶⁹ Un presente che può essere catturato solo mentre sta «scivolando indelebilmente nel passato»⁷⁰ e può essere sottratto alla sua dolorosa labilità ancorandolo al tempo che lo precede grazie a un inesausto furore del dettaglio e del nesso («Perché alla fine, tutto è collegato, o sembra solo che lo sia, o sembra che lo sia solo perché lo è»⁷¹) e grazie a un'articolazione del «materiale della nostra esperienza» entro un'«unica corrente narrativa», in modo da non disperderne l'energia in «diecimila rivoli di disinformazione».⁷² Ancora una volta il narrativo prevale sul diegetico, enfatizzando incessantemente, lungo il romanzo, l'incomprensibilità e le forze centrifughe che animano la storia (quella di Nick dall'adolescenza alla vecchiaia) e la Storia (la guerra fredda, la guerra in Vietnam, l'assassinio di J. F. Kennedy ecc.) e che minacciano a ogni paragrafo di farle esplodere in diecimila rivoli:

Il potere di un evento può traboccare dal profondo del proprio nocciolo insolubile [*unresolvable heart*], con tutti gli elementi crudeli e sfuggenti che non quadrano, il che ti induce a fare cose strane, a raccontare storie a te stesso, a costruire mondi credibili [*believable worlds*].⁷³

J. Edgar Hoover alle prese con la riproduzione del *Trionfo della morte* di Pieter Bruegel il Vecchio, l'adolescente Cotter con la finale di campionato di baseball del 3 ottobre 1951, l'artista Klara Sax con i B-52 dismessi da ridipingere, la bambina con la videocamera amatoriale che immortalava incidentalmente uno degli omicidi del fittizio Texas Highway Killer, Marvin con la storia della pallina da baseball, suor Alma Edgar con i bambini che muoiono nel Bronx, Jesse Detwiler con la spazzatura, Sergej Ejzenštejn con il suo fittizio film perduto *Unterwelt*, Abraham Zapruder con la cinepresa amatoriale che registra incidentalmente l'omicidio di Kennedy a Dallas il 22 novembre 1963, Nick e Matt Shay con la scomparsa misteriosa del padre, Klara e Miles, oltre che con la bocca di Mick Jagger, col film di Ejzenštejn e col video di Zapruder, Lenny Bruce con il sesso e i maneggi del governo statunitense, Marian Bowman con la guerra in Vietnam, Charles Wainwright Jr. con le bombe da sganciare sui vietcong, Albert Bronzini con i bambini che giocano per le strade del Bronx, Klara con Nick adolescente, Nick con il Museo delle Deformità in Kazakistan, suor Edgar con il miracolo del volto di Esmeralda, Nick con il monitor del suo pc. *Underworld* propone una serie ramificatissima di eventi dal nocciolo insolubile il cui potere trabocca con forza incontenibile nelle vite dei personaggi (sia reali che fittizi), inducendoli, con dettagli crudeli e sfuggenti che non quadrano, a comportarsi in modo talvolta incomprensibile, a raccontare storie a se stessi e agli altri, a costruire strenuamente mondi credibili aggrappandosi a un'idea di «realtà» in grado di salvaguardare la loro integrità identitaria. Perciò Nick – in opposizione alla sua ex amante Klara, che pensa che la realtà presente

⁶⁸ DeLillo, *op. cit.*, p. 858.

⁶⁹ Ivi, p. 859.

⁷⁰ Ivi, p. 59.

⁷¹ Ivi, p. 496.

⁷² Ivi, p. 84.

⁷³ Ivi, p. 485.

sia «vagamente [...] fittizia [*fictitious*]»⁷⁴ con irrefrenabile impulso metanarrativo dichiara:

Io vivevo nella realtà, in modo responsabile. Non accettavo questa storia della vita come invenzione [*life as a fiction*], o qualunque cosa intendesse dire Klara Sax con la sua affermazione che la vita era diventata irreali [*unreal*]. La storia non era una questione di minuti mancanti sul nastro. Non rimanevo inerme di fronte a essa. Mi conformavo al tessuto della conoscenza accumulata, mi fidavo del solido e vantaggioso materiale della nostra esperienza.⁷⁵

Nick vs Klara, reale vs irreali, esperienza/responsabilità vs invenzione, conoscenza accumulata vs disinformazione, causalità vs casualità, compiutezza vs frammentazione, ancora una volta moderno vs postmoderno, idealismo candido vs pragmatismo disincantato, fiducia nella raccontabilità del mondo vs derisione di ogni forma codificata, connessione/ripetizione vs rottura, continuità di senso tra presente individuale e passato collettivo vs liberazione del presente alienato dal passato alienante, cultura letteraria (Klara immagina Nick come il «personaggio di un romanzo di formazione»)⁷⁶ vs «cultura tecnologica»,⁷⁷ romanzo classico vs «Nose art».⁷⁸ *Underworld* gioca la scommessa vertiginosamente metamoderna di tentare un'ingenuità colta, una passione scettica, un entusiasmo ironico, un idealismo pragmatico, bilanciando a ogni pagina iconofilia e iconoclastia, culto della parola e coscienza mediagenica, memoria letteraria e istantaneità audio-visiva, bisogno di ordine e pulsione caotica, in uno spazio «situato epistemologicamente *con*, ontologicamente *tra*, e storicamente *oltre* moderno e postmoderno», in «costante riposizionamento» con, tra e oltre «discorsivo e materiale, visibile e dicibile», reale e virtuale, ideologia e mercato, individualismo e massificazione, differenza e uniformità, diversificazione e convergenza (sia «la convergenza del desiderio dei consumatori», sia «la forza dei mercati convergenti»)⁷⁹. In definitiva il romanzo si pone con/tra/oltre Nick e Klara e i mondi che rappresentano, segretamente accomunati dallo stesso desiderio di tracciare un indelebile «disegno contro la morte»: ⁸⁰ la vecchia e materna Klara lo ha chiaro fin dall'inizio, mentre realizza l'opera che dà il titolo alla Parte I («Long Tall Sally»); il non più giovane Nick ne diventa cosciente solo alla fine, dopo la morte della madre (Epilogo: «Quando mia madre è morta, mi sono sentito espandere, lentamente, durevolmente, oltre il tempo»)⁸¹.

Così *Middlesex* (2002) di Jeffrey Eugenides è basato su un dispositivo di racconto instabile quanto l'identità dello pseudo-ermafrodita narratore/protagonista, che, sfruttando l'assenza nella lingua inglese della concordanza di verbi e aggettivi con il soggetto, gioca sul genere di appartenenza:

Sono nato due volte [*I was born twice*]: bambina, la prima, un giorno di gennaio del 1960 in una Detroit straordinariamente priva di smog, e maschio adolescente, la seconda, nell'agosto del 1974, al pronto soccorso di Petoskey, nel Michigan. Non è impossibile che un lettore specializzato abbia letto notizie sul mio conto nello studio del dottor Peter Luce, *Gender*

⁷⁴ Ivi, p. 74.

⁷⁵ Ivi, p. 84.

⁷⁶ Ivi, p. 795.

⁷⁷ Ivi, p. 71.

⁷⁸ Ivi, p. 79.

⁷⁹ Ivi, p. 835.

⁸⁰ Ivi, p. 79.

⁸¹ Ivi, p. 855.

Identity in 5-Alpha-Reductase Pseudohermaphrodites pubblicato nel 1975 dal «Journal of Pediatric Endocrinology». Oppure potreste aver visto la mia fotografia pubblicata nel capitolo sedici di *Genetics and Heredity*, un testo ormai tristemente obsoleto. Sono io la ragazza nuda in piedi accanto a un'asta graduata per misurare l'altezza a pagina 578, gli occhi nascosti da una striscia nera.

All'anagrafe sono registrata come [*My birth certificate lists my name as*] Calliope Helen Stephanides. Nella mia patente di guida più recente (rilasciata dalla Repubblica Federale Tedesca) il mio nome è Cal.⁸²

Il romanzo mescola la scrittura autobiografica con quella della saga familiare, ancora una volta l'autodiegesi (prima persona) con l'eterodiegesi (terza persona), ma, a differenza di *Underworld*, le due modalità non sono relegate in blocchi narrativi distinti. Il passaggio avviene nello stesso paragrafo, quando Calliope, leggendo la definizione di ermafrodito nel dizionario di inglese, incontra la parola «mostro [*monster*]» (che deriva dalla radice *MON, grado forte della radice *MEN di *mente, facoltà del pensiero*, con valore causativo: *qualcosa la cui straordinarietà si impone alla mente, fa pensare*):

Il sinonimo era ufficiale, autorevole; era il verdetto, il giudizio che la cultura dava a una persona come me. *Mostro*. Ecco cos'ero. Questo dicevano Luce e i suoi colleghi. Adesso si spiegavano molte cose. Il pianto della mamma nella stanza accanto, la falsa allegria nella voce di Milton. Si spiegava perché i genitori m'avessero portata a New York, in modo che i medici lavorassero lontano da occhi indiscreti. Si spiegavano anche le fotografie. Che cosa si fa quando ci si imbatte in Bigfoot o nel mostro di Loch Ness? Si cerca di fargli una foto. Per un secondo, Callie si vide così: una creatura mostruosa che caracolla al margine dei boschi. Un convolvolo gobbo che solleva la testa di drago dal lago ghiacciato. Gli occhi le si riempirono di lacrime e le parole stampate divennero confuse; distolse lo sguardo e si affrettò ad andarsene dalla biblioteca.⁸³

Lo shock del segno, che sia la parola *monster* nel dizionario Webster o la fotografia del suo corpo nudo nel volume *Genetics and Heredity*, impone a Cal/liope l'inizio di un processo di oggettivazione della propria condizione anatomica e identitaria, una presa di distanza attraverso la quale l'io si percepisce per la prima volta come tale, come corpo unico e autosufficiente, identificandosi con i segni che mettono in scena la sua oggettività e la rendono percepibile. La distanziamento simbolica diviene immediatamente strategia retorica: il passaggio dalla prima alla terza persona è una traduzione linguistica dell'intervallo iconico tra io e sé. Questo passaggio, che dovrebbe essere garanzia di un maggiore effetto di realtà,⁸⁴ invece produce un regime di focalizzazione instabile, caratterizzato da continue «parallessi».⁸⁵ Il racconto fornisce più informazioni sulla storia di quanto non sia concesso dal regime di focalizzazione interna che lo caratterizza sulle prime e il narratore, con passaggi inattesi da un sapere circoscritto (al punto di vista antropomorfo del/la protagonista Cal/liope) a un sapere illimitato, viene messo in grado di raccontare e spiegare ogni cosa, passando a un inverosimile regime di «focalizzazione zero».⁸⁶ La strategia narrativa viene cambiata in modo repentino quanto sfacciato: la prima persona intralcerebbe la libertà compositiva di cui il narratore ha bisogno, perciò Eugenides cambia le carte in tavola. Così il

⁸² Jeffrey Eugenides, *Middlesex* [2002], trad. di Katia Bagnoli, Milano, Mondadori, 2003, p. 11.

⁸³ Ivi, pp. 493-494. Il sottolineato, segnalante il punto esatto di transizione tra auto ed eterodiegesi, è mio.

⁸⁴ Cfr. Roland Barthes, *L'Effet de réel*, «Communications», n. 11, 1968, pp. 84-89.

⁸⁵ Genette, *op. cit.*, p. 243.

⁸⁶ Ivi, p. 237.

racconto può funzionare senza essere condizionato dalla presenza di un testimone a cui ricondurre ogni cosa (per poterla riferire, l'io narrante la deve avere vista o gli deve essere stata riferita da qualcun altro): mentre l'autodiegesi cede all'eterodiegesi, gli impacci della focalizzazione vengono liquidati. Eugenides fa dono al suo narratore dell'onniscienza, consentendogli di essere uno di quelli che, come spiega Dickens in *Barnaby Rudge* (1840), «hanno l'esclusivo privilegio di entrare dove vogliono, di andare e venire attraverso i buchi delle serrature, di cavalcare sul vento, di superare nei loro slanci sconfinati tutti gli ostacoli della distanza del tempo e del luogo»,⁸⁷ acquisendo perfino una coscienza prenatale. Traspare dunque come Eugenides ancori all'incedere tradizionalmente 'naturale' e 'veridico' del romanzo storico la fragilissima lotta del narratore per nominarsi, per far subire ai segni che lo/la rappresentano «una trasformazione semantica» coerente, in modo che «il linguaggio mediante il quale si conclude l'operazione semantica» divenga «natura, verità».⁸⁸ Ma il tentativo di stabilizzare l'identità del narratore è minato dalla stessa instabilità del racconto. Il modello ottocentesco viene ridotto a pura forma, icona tra le icone, pretestuosa, gratuita, evanescente.

Oltrepassando l'interazione istituita dalla macchina referenziale (e diegetica) tra denotazione e connotazione, nella narrativa metamoderna – si pensi a romanzi come *Infinite Jest* (1996) di David Foster Wallace, *Le fantastiche avventure di Kavalier e Clay* (2000) di Michael Chabon, *La fortezza della solitudine* (2003) di Jonathan Lethem, *Molto forte, incredibilmente vicino* (2005) di Jonathan Safran Foer e *Rabbia* (2007) di Palahniuk –, il senso diegetico puntualmente evoca un contro-senso «evidente, erratico, ostinato», che trascende informazioni e simboli, che è nel racconto e allo stesso tempo lo oltrepassa, che è «ottuso»⁸⁹ perché è più esteso del senso primo e perché è al di fuori del sensato e del misurabile, perché è sempre eccessivo o eccedente. Un senso che non è dell'ordine del linguaggio articolato, ma piuttosto dell'ordine dell'interlocuzione, e coinvolge il rapporto che si instaura tra racconto e lettore «alle spalle del linguaggio»:⁹⁰ una presenza che agisce e si impone al di fuori di quanto il racconto vuole dire, che opera al di là della funzionalità dei segni, un supplemento che si aggiunge a un gioco per sé autosufficiente, e cui non di meno il lettore si appoggia per entrare in relazione con quanto sta leggendo.⁹¹ Un senso vuoto di informazioni proprie, che si pone al di fuori della successione degli eventi, costituendo una pausa e instaurando un ritmo nuovo, che ne fanno un momento antireferenziale e antinarrativo: il «senso ottuso è la contro-storia stessa, disseminata, reversibile, strettamente legata alla propria durata», è destinato a fondare una segmentazione del racconto diversa da quella delle funzioni, «delle sequenze, dei sintagmi», una segmentazione sfondata, «inedita, contro-logica, e tuttavia "vera"».⁹² Un senso che si sottrae al carattere espressivo della parola, che opera al di fuori di ogni finalità, di ogni economia (non rende né capitalizza nulla), che investe in ultima istanza dei significanti senza significati, cioè delle «presenze materiali prive di una contropartita esplicita, e funzionanti semmai come una sorta di rebus»,⁹³ che non dice altro se non che il racconto è fatto di prelievi, giustapposizioni, devianze. Un senso

⁸⁷ Charles Dickens, *Barnaby Rudge* [1841], trad. di Fernanda Pivano, Torino, Einaudi, 2004, p. 102.

⁸⁸ Barthes, *S/Z*, cit., p. 88.

⁸⁹ Roland Barthes, *Il terzo senso* [1970], in Id., *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III* [1982], trad. di Giovanni Bottioli, Torino, Einaudi, 2001, p. 43.

⁹⁰ Ivi, p. 55.

⁹¹ Cfr. Francesco Casetti, *Teorie del cinema. 1945-1990*, Milano, Bompiani, 2000, p. 229.

⁹² Barthes, *Il terzo senso*, cit., p. 57.

⁹³ Casetti, *op. cit.*, p. 229.

che si lega spesso a dettagli che attirano l'attenzione del lettore per la loro capacità di resistenza e per la loro intransitività, cosicché la rappresentazione è doppiamente messa in crisi: da una parte è «costretta a riconoscere il gioco concreto che la sottende; dall'altra è costretta a sporgersi oltre se stessa, per trovare altrove, in uno sguardo che la ripercorre, la sua vera ragione di vita».⁹⁴

⁹⁴ Ivi, p. 230.