

STILE POSTMODERNO: ROMANZO E REALISMO.

Comunque la si voglia definire, la nozione di stile deve fare i conti con una ambiguità di fondo. Lo Stile può indicare due tendenze designanti contrarie: una astraente e una individuante. Lo stile può essere lo stile peculiare di un particolare autore, la sua caratterizzazione più propria, ciò che lo distingue da altri autori coevi ai quali si accomuna, magari, per elementi contenutistici, o per una condivisa verve polemica. La raccolta di liriche con le quali Kurt Pinthus nel 1920 ha dato un'immagine vivida della poesia espressionista tiene assieme autori che si contraddistinguono per un preciso ambito di argomenti trattati, per un comune ritegno nei confronti della realtà sociale, per un insieme di esperienze caratterizzanti. La trincea, la metropoli, l'alienazione, lo spaesamento costituiscono il terreno comune su cui prende forma la *Menschheits Dämmerung* che fa da titolo alla *Symphonie jüngster Dichtung* raccolta da Pynthus. Di fronte a questi tratti comuni, i singoli poeti si distinguono per il proprio stile. È grazie a questa accezione dello stile che le liriche spezzate di August Stramm, con versi stridenti composti talvolta da un'unica sillaba, si distinguono dal modo in cui Georg Trakl reinterpreta in chiave angosciata il ruolo della natura nel contesto dell'idillio(1). Da questo punto di vista, lo stile corrisponde dunque al massimo dell'individuazione.

In un senso opposto, lo stile può essere inteso come il tratto caratterizzante capace di accomunare prodotti fra di loro distanti per contenuti, epoca di scrittura e intenzioni che vi stanno alla base. È questo il senso del concetto di stile utilizzato, ad esempio, da Erich Auerbach nella sua ricognizione sul realismo nella letteratura occidentale. Ciò su cui insiste Auerbach è la natura funzionale e non sostanziale dei concetti stilistici, vale a dire ciò che Aurelio Roncaglia ha definito come «una sorta di relativismo concettuale»(2). I concetti che fanno capo allo stile non possiederebbero una sostanzialità propria, ma farebbero capo all'esigenza di generalizzazione che presiede la comprensione e la comunicabilità. Per l'interpretazione del fenomeno concreto – che è poi l'obiettivo di Auerbach – sarebbe necessario fare uso di generalizzazioni stilistiche che aiutano il lettore a orientarsi in un campo altrimenti vago e l'autore a comunicare problemi determinati. Questo sarebbe di fatto lo stile, un insieme di tratti caratterizzanti la cui unità non possiede una sostanzialità propria, ma è funzionale a una dinamica esplicativa.

Tra questi due usi della nozione di stile, il secondo è quello che solleva dubbi sulla propria validità. Si tratta infatti dello stile come tratto unificante, come cornice generale all'interno della quale viene ospitata, e dunque spiegata, l'opera singola. Al di là dei tentativi poetici di ripulire la propria lingua da qualunque stile, l'idea che un autore rappresenti un unicum nel quale si esprimono tratti stilistici specifici presenta generalmente poche opposizioni. L'idea invece che le opere, indipendentemente da un'unità di intenti esplicita, possano essere raccolte all'interno di un concetto ampio, raramente nella prassi artistica attuale viene accolta con favore. Si pensi ad esempio alla svolta performativa delle arti che diagnostica un sostanziale decadimento di qualunque dimensione normativa nella pratica artistica(3).

Questo intervento muove da una convinzione diversa, vale a dire dall'idea che una dimensione generalizzante possa essere d'aiuto alla spiegazione di fenomeni letterari individuali, senza per questa ragione dover assorbire la singola opera all'interno di una categoria universale. Anzi, la categoria universale mostra una specifica efficacia nella spiegazione di opere che altrimenti rischierebbero di restare enigmatiche. Le analisi che seguono prendono le mosse dalla difficoltà, variamente riscontrata dalla critica, di definire un preciso fenomeno letterario, vale a dire quello del romanzo postmoderno. La proposta è quella di riscontrare una determinata omogeneità stilistica all'interno di un gruppo di testi – di cui sarà l'analisi stessa a dover dimostrare la rappresentatività – di modo da tracciare i confini di qualcosa come il romanzo postmoderno, riconnettendolo alla tradizione della letteratura realista occidentale, intesa come modo di raffigurazione della realtà(4). I romanzi scelti, e che ancora attendono una spiegazione compiuta, sono *L'arcobaleno della gravità* di Thomas Pynchon, *Infinite Jest* di David Foster Wallace e *Underworld*, di Don DeLillo. Si tratta di tre testi che sono stati raccolti da Stefano Ercolino all'interno della categoria del romanzo massimalista (che comprende anche *2666* di Roberto Bolaño, *Le correzioni* di Jonathan Franzen e *2005 Dopo Cristo* del collettivo di scrittori italiani chiamato Babette Factory(5)) e che possono essere spiegati mediante analoghe categorie descrittive formali(6). La categoria del romanzo

postmoderno mi pare possedere delle indubbie qualità esplicative: identifica un periodo, un'area geografica e non ultimo un milieu legato a una certa sensibilità culturale condivisa, che si sostanzia in determinati tratti stilistici. Nelle pagine che seguono, l'obiettivo è seguire questi tratti stilistici nella loro evoluzione formale, tracciando una linea di sviluppo che risponde a una precisa serie di problematiche di natura letteraria. In questo modo, si intende contribuire alla spiegazione di uno dei fenomeni più enigmatici e attraenti della letteratura recente: quello del romanzo postmoderno.

1. Il problema

Perché la forma anziché del caos? Questa è la prima e più urgente domanda che pongono i prodotti letterari generalmente riuniti sotto l'etichetta di romanzo postmoderno. La seconda domanda, invece, è ancora più radicale e chiede se sia almeno possibile identificare qualcosa come la categoria stessa di romanzo postmoderno, data la mancanza di un manifesto letterario, di un insieme di intenzioni condivise tra gli autori, di qualcosa che permetta di discriminare i romanzi postmoderni dall'ampia gamma della letteratura contemporanea. Secondo la mia prospettiva, le due domande sono interconnesse e la risposta alla prima offre la soluzione della seconda.

Perché la forma invece del caos? Questa è la domanda che si pone immediatamente quando si cerca di definire il romanzo postmoderno. L'aspetto superficiale di questo genere di prodotti, infatti, è quello di un insieme di frammenti, senza un filo conduttore che possa essere identificato come il centro del romanzo. *Martin Eden* di Jack London, ad esempio, racconta la storia di un marinaio ignorante che, per amore di una ragazza borghese e colta, diventa un raffinato letterato. Ma qual è la storia raccontata da *Underworld* di DeLillo? Premesso che non c'è un centro narrativo, come possiamo riconoscere quel romanzo come un prodotto unitario? È solo il fatto di essere scritto su un certo numero di pagine rilegate in un unico volume? *I racconti di Pietroburgo* di Gogol, anche se stampati in un unico volume, non sono un prodotto unitario, ma un insieme di racconti. Tuttavia, quando leggiamo quello che riconosciamo come un prodotto riuscito della letteratura postmoderna, percepiamo una forma letteraria anziché un gruppo caotico di frammenti. Non si tratta solo del fatto che un editore abbia presentato il testo come un romanzo, si tratta piuttosto dell'effettiva presenza di un tema generale, sostanziato in una unità stilistica, a cui i singoli frammenti del testo sono collegati. Secondo la lettura che intendo dare, questa questione corrisponde a un preciso tratto stilistico ed esprime la lotta del principio formale del romanzo – vale a dire quello che può essere definito, seguendo Szondi, come «io epico»(7) – nel mantenere la propria struttura unitaria come reazione a un contesto storico che nega l'autonomia del soggetto. Allo stesso tempo, però, questa è la risposta anche alla seconda domanda, quella che chiede di delimitare il romanzo postmoderno come genere letterario.

I generi letterari non sono concetti universali decisi in anticipo una volta per tutte. Come è stato dimostrato da Szondi, il genere della tragedia, ad esempio, è di volta in volta costituito dalle opere il cui problema estetico si è rivelato rientrare nella stessa cornice letteraria delle altre opere che il canone letterario riconosce come tragiche(8). Secondo la mia prospettiva, quello del romanzo postmoderno è un genere stilisticamente connotato che raccoglie quei romanzi i cui elementi letterari sono messi insieme nel tentativo di risolvere il problema di una forma in dissoluzione; in altre parole, la dissoluzione dell'unità dell'io epico come principio formale del romanzo. Il fatto che i romanzi postmoderni condividano un campo tematico comune – la teoria del linguaggio, la cultura pop, i mass media, la paranoia per la tecnologia e così via – deve essere visto più come una conseguenza dello sviluppo di un principio letterario che come il punto di partenza per la definizione del genere. Per sviluppare questo argomento, muoverò dalla condizione del narratore come condizione stilistica fondamentale per la definizione del romanzo postmoderno.

2. Il narratore

«Giovani maschi bianchi sovracculturati»(9). Con queste lapidarie parole David Foster Wallace descrive gli autori dei romanzi postmoderni in una delle più lucide analisi di ciò che significava

scrivere all'inizio degli anni Novanta, e a un giovane maschio bianco e sovra acculturato sembra appartenere anche la voce del narratore di quel singolare fenomeno letterario che è il romanzo postmoderno americano. «Bianco» perché bianchi sono i problemi dei personaggi, ad esempio quelli legati all'eredità di un ricco californiano con una ex compagna di nome Oedipa; bianco è lo sport che praticano, il tennis; bianco è il milieu dei campus nordorientali statunitensi, e bianca è la classe media annoiata e senza più nulla da chiedere, direttamente chiamata in causa dalle parole del narratore: «parla la tua lingua, l'americano [*he speaks in your voice, American*]»(10), usate per introdurre un ragazzo afroamericano. «Giovane» perché giovane è l'energia necessaria per scrivere mille pagine, ma giovane è anche l'impossibilità di crescere, di diventare una volta per tutte un adulto che non senta più il bisogno di dare ironicamente di gomito al lettore per giustificare il fatto che si possa davvero credere in qualcosa di inaspettato, come invece fa costantemente il narratore del romanzo postmoderno. «Sovra acculturato» perché i personaggi che il narratore plasma parlano con il registro linguistico di una persona altamente istruita, indipendentemente dal fatto che si tratti di un ex ladro ignorante, di un bambino o di un giovane membro di una popolazione selvaggia e quasi estinta della Namibia.

Leggere la grande letteratura postmoderna americana significa familiarizzare con la voce di un «io» ironico, spesso irritante e saccente, che fa finta di credere che i lettori siano intelligenti e brillanti quanto lui al solo scopo di guadagnarsi la loro fiducia; ma allo stesso tempo significa anche imparare a vedere, e ad apprezzare, le crepe nella gigantesca costruzione ideologica del narratore, vale a dire i non rari momenti in cui l'io fallisce nel tenere insieme il sistema nevrotico che sta costruendo. Queste crepe, che possiamo chiamare momenti di onestà del narratore, sono tanto più capaci di esprimere il problema storico a cui la forma del romanzo cerca di reagire, quanto più la supercostruzione a cui l'io epico dà forma intorno al suo nucleo ha l'aspetto di un enigma inviolabile, come una scatola magica apparentemente impenetrabile. David Foster Wallace, che ha accolto con favore il paragone tra la forma di *Infinite Jest* e la figura geometrica del frattale(11), deve essere stato più consapevole di chiunque altro del bluff che stava portando avanti. Mentre il frattale è una figura coerente e simmetrica in cui una forma definita si ripete costantemente e può essere espressa attraverso una formula matematica, *Infinite Jest* assomiglia molto di più all'immagine organica di ciò che un frattale sarebbe se fosse l'espressione del mondo reale, cioè un frattale a distorto. E questo – cioè il modo in cui il materiale letterario sfugge alla gabbia di una struttura astratta e geometrica – è la sua grandezza letteraria.

Più di ogni intelligente osservazione sul rapporto tra cinismo e disperazione – «il sarcasmo e le battute erano spesso le bottiglie all'interno delle quali i depressi clinici inviavano i loro messaggi più disperati nella speranza che qualcuno se ne accorgesse e li aiutasse»(12) – più di ogni brillante teoria sulla nostalgia per la scelta limitata della cara vecchia TV catodica rispetto all'illimitata assenza di scelta del web – «Mi manca di prendere in giro le cose che amavo [...] prendevamo in giro l'insulsaggine commerciale della roba trasmessa. [...] La scelta, capisci. In un certo senso rovina tutto. Con la televisione eri obbligato alla ripetizione. La familiarità ti veniva inflitta. Ora è diverso»(13) – la logica formale di *Infinite Jest* è esemplificata dalle dinamiche di Eschaton, un gioco di guerra incredibilmente complicato e astratto giocato da un gruppo di bambini della Enfield Tennis Academy. Dopo venti pagine che descrivono minuziosamente una partita noiosa apparentemente priva di scopi, in cui una dozzina di ragazzi sono completamente presi da un sistema di regole barocco, la situazione peggiora improvvisamente a causa di un'errata interpretazione del rapporto tra la realtà del gioco (ciò che il gioco rappresenta) e la realtà esterna dei giocatori (ciò che il corpo di ciascun giocatore è al di fuori del gioco). Improvvisamente, tutto precipita nel caos e il lettore si trova nella condizione di comprendere la gravità della questione solamente grazie all'essersi sorbiti le precedenti venti pagine di descrizione nevrotica del gioco. Allo stesso modo, il fatto di fidarsi del virtuosismo non credibile e dell'ironia irritante del narratore è ripagato dai momenti in cui l'io del romanzo perde il controllo sul proprio sistema e mostra la sua debolezza. Senza questa debolezza, il narratore del romanzo postmoderno americano non sarebbe altro che un manieristico dispiegamento di vuoto virtuosismo, un brillante compagno di chiacchiera che lascerebbe il lettore spossato, "quanto a farsi cinquemila chilometri in macchina con un fine umorista, o leggersi 300 pagine di un romanzo piene solo di annoiato sarcasmo alla moda, uno finisce per sentirsi non soltanto svuotato, ma, come dire... oppresso"(14).

Secondo la mia interpretazione, l'"Io epico" del romanzo postmoderno – cioè il suo principio formale – va inteso alla luce della sua debolezza rispetto al mondo della narrazione, e non come espressione dell'onniscienza e dell'onnipotenza del narratore, come quest'ultimo ci inviterebbe ingannevolmente a fare. Inutile dire che non intendo negare il fatto che la tecnica narrativa del romanzo postmoderno preveda la presenza di un narratore onnisciente, se non in tutti i passaggi del testo, almeno a livello macrostrutturale(15). Quello che intendo mostrare è piuttosto il fatto che, come principio formale che tiene insieme il mondo del romanzo, l'io epico postmoderno è costretto a dimostrare l'onniscienza, a fingere di essere onnipotente, a commentare ironicamente i fatti, ed è costretto a farlo come espressione di una perdita di autonomia nel mondo reale. L'io del romanzo, come espressione letteraria paradigmatica del modo in cui la soggettività si regola nella realtà e interpreta la propria posizione nel mondo, dà luogo a uno spazio labirintico in cui finge di comandare solo per compensare la perdita di autonomia che sperimenta nella vita. La grandezza di alcuni prodotti che appartengono alla letteratura postmoderna, tuttavia, risiede nel modo in cui svelano le proprie costruzioni ideologiche. Le crepe nelle cattedrali dei romanzi postmoderni sono proprio il segno che l'io epico permette alla realtà storica di penetrare la forza della costruzione. In questi passaggi, il cinismo distaccato del narratore si collega alla società e alla storia. Il soggetto, circondato da oggetti la cui natura «sensibilmente sovrasensibile»(16) li rende ingovernabili, si riflette nella presunta onnipotenza letteraria del narratore postmoderno, la cui effettiva debolezza diventa viceversa visibile quando cede al potere del mondo degli oggetti.

Analizzando i principi formali del romanzo postmoderno americano, si nota un'evoluzione morfologica che può essere adeguatamente delineata nella seguente sequenza di romanzi: *Gravity's Rainbow* di Thomas Pynchon, *Infinite Jest* di David Foster Wallace e *Underworld* di Don DeLillo. Questa evoluzione corrisponde a uno dei possibili modi in cui i romanzi postmoderni organizzano la propria materia secondo la legge del loro principio letterario formale, ovvero l'io epico. Secondo la mia interpretazione, questo percorso corrisponde alla progressiva rinuncia, da parte dei narratori, alla propria unità per permettere di esprimere in forma letteraria l'onnipotenza storica degli oggetti sul soggetto. Questa evoluzione rappresenta un preciso tratto stilistico che permette di definire il fenomeno del romanzo postmoderno.

3. Pynchon

Il romanzo postmoderno, e questo è particolarmente vero nel caso di Thomas Pynchon, pone una grande enfasi sulle idee teoriche comunicate all'interno della narrazione. Ciò che rende così difficile la sua interpretazione è il muro eretto dall'autore intorno al nucleo del romanzo, una sorta di bastione costituito da un coacervo di teoria dei media, psicoanalisi, linguistica, sociologia, marxismo, filosofia new age e studi sulla cultura pop. Si tratta di una specie di intrattenimento che viene creato a uso e consumo del prototipo di lettore sovraistruito a cui l'autore si riferisce, un parco divertimenti in cui i professionisti della cultura, gli accademici e il crescente settore dei lavoratori del terziario avanzato – ovvero il principale pubblico di lettori dei romanzi postmoderni – si crogiolano in una allettante parodia di quelle idee culturali che, nel frattempo, lungi dall'essere gli amati oggetti della loro scelta di vita come il modello idealizzato di esistenza intellettuale richiederebbe, sono diventate alienate come gli strumenti del lavoro manuale da cui intendevano fuggire.

Come i lettori del *Werther* di Goethe cercavano nel culto del sentimento e della sensibilità una via d'uscita immaginaria dalla gabbia della società tradizionale negli anni eroici degli inizi del romanzo moderno, come la grande borghesia decadente trovava nel tentativo di Madame Bovary di fuggire dal vuoto della sua vita una conferma dell'inutilità della propria esistenza, allo stesso modo membri della classe medio-bassa intellettuale, sempre più precaria e assorbita nel processo di produzione, trovano nel sofisticato ragionamento di Pynchon sul potere naturalizzante della storia attraverso la distruzione bellica - «i grandi viali diritti tracciati col righello, concepiti per le sfilate militari, adesso sono diventati sentieri serpeggianti che si snodano tra i cumuli di macerie, la loro forma è diventata organica e risponde, come i sentieri tracciati dalle capre, alla legge del minimo sforzo»(17)

– una assicurazione sull'inutilità della propria esistenza, una assicurazione sul presunto valore immortale dei loro studi.

Alle spalle delle teorie filosofiche, dell'analogia tracciata tra tecnologia e religione riconoscendo un valore mistico al razzo bellico - «ogni frammento del Razzo è una sacra reliquia, ogni brano del manuale un passaggio delle Sacre Scritture»(18) –, dietro l'orgogliosa sensazione di aver colto i numerosi riferimenti a Walter Benjamin, il problema letterario di *Gravity's Rainbow* va ricercato nello strenuo sforzo del narratore di presentarsi come soggetto unitario proprio nel mezzo dello sgretolamento della trama. L'enfasi sui problemi che comporta la descrizione della realtà attraverso una trama lineare e armoniosa, unita all'intuizione che il senso della storia si comprende meglio attraverso una rappresentazione frammentaria, è tutto sommato una delle intuizioni cardine di gran parte del modernismo. La letteratura postmoderna è invece caratterizzata dalla perdita di unità vissuta al massimo grado dal principio formale del romanzo, l'io stesso. È per questo che il narratore è costretto a costruire una struttura apparentemente sovra intellettualizzata, un sistema normativo di cui si pretende di essere il padrone. In questo senso si può spiegare, ad esempio, l'ossessione di Pynchon per la logica della cospirazione. La cospirazione, cioè la sensazione paranoica dei personaggi di essere marionette di un potere invisibile e forse inconsapevole, è la paura del narratore stesso; è un senso di impotenza che, in un estremo tentativo di trasfigurazione ed esorcizzazione, viene rappresentato come comico, grottesco, stupido e improbabile. Quando il narratore intraprende la descrizione della cospirazione, reagisce come gli spettatori di un film dell'orrore che si prendono gioco della scena urlando allo schermo per nascondere la loro paura.

Bodine trova Slothrop seduto in un guardaroba, intento a masticare l'orecchio della sua maschera di velluto. «Hai una brutta cera, Rocky [...]».

«Questo è una specie di complotto, vero?» chiede Slothrop succhiando la saliva dalla peluria di velluto.

«Ma tutto quanto è una specie di complotto, amico mio», risponde Bodine ridendo.

«Eh sì, ma le frecce puntano tutte in direzioni diverse», afferma Solange, illustrando il concetto con una danza delle mani, le sue dita sono vettori dalla punta rossa.

E poi:

Proverbio numero 5: I paranoici non sono paranoici perché sono paranoici, ma perché, poveri idioti, vanno sempre a cacciarsi in situazioni paranoiche.

«Suvvia...» dice Slothrop, imitando meglio che può la voce di Cary Grant, con la paura che gli serra le budella, stappando con fare elaborato un'altra bottiglia di Nordhäuser Schattensaft - plop - riempiendo garbatamente i bicchieri e porgendone uno a Geli, «ma una dolce fanciullina come te come fa a sapere tutte queste cose sui razzi, eh?».(19)

La reazione ironica del narratore di fronte all'aspetto palesemente grottesco della cospirazione, la necessità di commentare con distacco le convinzioni dei personaggi, è la risata isterica di chi ha paura di essere scoperto mentre maschera le proprie paure. Poiché la realtà è intollerabile – e quello che in fondo tutti, anche il più fedele cospirazionista, sanno, è che non c'è nulla di così confortante come un intrigo, e che nessuna trama malvagia dietro la storia può essere semplicemente rimossa per risolvere tutti i problemi – il narratore mette in scena la parodia della propria impotenza, sperando così di poterla controllare. La forma dell'io epico in *Gravity's Rainbow* ha qualcosa in comune con la forma della cospirazione, cioè il fatto che non può sostenersi senza il supporto esterno di una risata ironica. Ed è in questo processo che il narratore mostra segni di unità incrinata. È soprattutto nei passaggi in cui la narrazione si avvicina agli episodi più delicati e incredibili che la voce dell'io ha bisogno di essere sostenuta da una sorta di auto-distacco, e di commento autoironico su ciò che viene effettivamente raccontato. Paradigmatica è la vicenda che porta alla vera e propria dissoluzione di Tyrone Slothrop, ovvero il personaggio che più si avvicina al ruolo di protagonista del romanzo. Nella parte finale, infatti, più la trama perde consistenza e linearità, diventando alla fine un insieme di frammenti, più il protagonista del romanzo si dissolve, trasformandosi progressivamente in una creatura immaginaria vestita da supereroe improbabile fino a scomparire effettivamente, frantumandosi in frammenti sparsi per il mondo intero. Il destino della forma del

romanzo, quindi, è il destino del protagonista stesso, ovvero quello di un essere che perde l'unità. Molto prima che il personaggio si dissolva effettivamente, il narratore osserva che «Slothrop, come si sarà notato, per lo meno a partire dall'episodio dell'*Anubis*, ha cominciato a rarefarsi, a disperdersi»(20). La parentesi saggistica – «as noted...» – è il segno del distacco del narratore, che fa un passo indietro e interrompe la descrizione per rassicurare i lettori su ciò che stanno leggendo. Di conseguenza, i lettori non si fondono più nella forma della narrazione, ma si trovano in compagnia del narratore a guardare la scena. Il narratore ha infatti bisogno di rompere l'illusione del realismo per essere credibile. Questo comportamento del narratore può essere osservato confrontando l'ultima apparizione del dissolvente Slothrop con la descrizione, qualche pagina dopo, del luogo in cui è ormai scomparso:

Slothrop, o un suo frammento, una sera doveva essersi imbattuto nell'imboscato Džabajev, nel centro di Niederschaumdorf. (Alcuni credono che i frammenti di Slothrop si siano sviluppati, divenendo individui dotati di una propria personalità. Se è così, è impossibile sapere quanti e quali elementi della popolazione attuale della Zona discendano dalla sua dispersione originale. Si dice che una sua ultima fotografia compaia sull'unico album pubblicato da un gruppo rock inglese, *The Fool*: sette musicisti che posano, nello stile arrogante dei primi Stones, vicino al vecchio cratere causato da un missile a razzo, da qualche parte nell'East End, o forse nei quartieri a sud del Tamigi. Nella fotografia è primavera, e il timo fiorito forma un sorprendente merletto bianco lungo il mantello verde che ora nasconde e ammorbidisce le vere forme delle vecchie macerie. Impossibile sapere quale di quelle facce appartenga a Slothrop. L'unica informazione di copertina che si può riferire a lui è la seguente: «Armonica, kazoo - un amico». Tuttavia, conoscendo i suoi tarocchi, ci aspetteremmo di doverlo cercare fra gli Umili, fra le anime grigie e preterite, di trovarlo alla deriva, sotto la luce ostile del cielo, nell'oscurità del mare...).

E

In un campo, oltre la radura e gli alberi, se ne sta l'ultimo cavallo, il manto grigio argentato ora offuscato, poco più di una raccolta d'ombre. I tedeschi pagani che un tempo vivevano lì sacrificavano i cavalli nel corso delle loro antiche cerimonie. Poi il ruolo del cavallo era cambiato: da offerta sacra che era, si era trasformato in servitore del potere. Ormai sulla Brughiera stava operando un grande cambiamento, che la impastava, la girava, la rimestava, con le sue dita forti come il vento.(21)

Nel primo passaggio il narratore non riesce a mantenere l'unità della descrizione e si lascia andare a una lunga digressione, una vera e propria parentesi in cui avviene un cambio di tono, che diventa ironico e rompe l'illusione: la storia di Tyrone Slothrop nel 1945 è scritta al presente – «il Visitatore Slothrop a questo punto potrebbe essere una linea a carboncino scribacchiata su un muto»(22) – ma la voce narrante del passo citato qui in alto racconta di un'ultima fotografia scattata negli anni Sessanta – «seven musicians posed, in the arrogant style of the early Stones» – come di un evento avvenuto nel passato. Nel secondo passaggio, invece, dove il problema è risolto e il personaggio è già scomparso come unità dell'io epico stesso, il narratore non ha bisogno di commentare la scena e fornisce una descrizione piana, come la si troverebbe in un romanzo tradizionale.

Gli esempi che riportati testimoniano la costante ambiguità del ruolo del narratore nel romanzo di Pynchon. Esistono tuttavia molti altri esempi. Si veda la descrizione del dialogo tra il marinaio Bodine e Roger Mexico, in cui il narratore dice che «si scambiano dei grandi sorrisi, come due idioti. La loro aureola, per la cronaca, è verde. Sul serio!»(23). In pieno distacco dalla scena («for the record», «No shit»), per rassicurare i lettori sulla veridicità di ciò che stanno leggendo, il narratore svela il trucco. L'aura verde dei personaggi di Pynchon è presa direttamente dagli effetti speciali acidi dei film di fantascienza degli anni Cinquanta e Sessanta e un tocco realistico è ottenuto attraverso il commento: «no shit». Questo commento sfrutta lo stesso cinismo ironico del materiale da cui deriva, ovvero le scene televisive.

Il romanzo di Pynchon conserva quindi un'unione formale a costo di una frattura nel narratore stesso, cioè nel suo principio formale. L'ironia, il virtuosismo del narratore distaccato – generalmente presentato come espressione di un io epico potente e onnisciente che, come l'autore

dell'umorismo romantico di Jean Paul, sorvola il mondo giudicandolo e ridendone – non è altro che una strategia per nascondere la reale impotenza del narratore, l'impotenza di ricollegare il mondo delle cose in un quadro significativo. Il principio formale del romanzo, infatti, ha il compito di organizzare sotto la sua legge il materiale, che nel frattempo è diventato ingovernabile dal soggetto. Di conseguenza, il narratore appare costantemente incerto su ciò che sta raccontando e cerca di suscitare l'interesse dei lettori attraverso domande dirette: «quale saluto, quale messaggio si potranno mai scambiare il re e il giovane sovrano? Quale *entente* potranno mai raggiungere? Il bambino ora sta sorridendo, o è solo l'effetto di qualche gas? E tu quale delle due ipotesi preferisci?»(24).

L'unico elemento che non richiede alcun tipo di spiegazione da parte del narratore, ovvero ciò che il narratore osserva e descrive realisticamente, aggrappandosi alla sua solida realtà, è l'esistenza degli oggetti. Una serie infinita di oggetti, prodotti del lavoro umano, figure oggettivate dell'immaginario collettivo, fissano l'io epico, che si aggrappa alla loro indubbia realtà, disseminandola nella trama:

Nelle baracche dei tubisti costellate di ghiaccioli, che tintinnano quando i venti fortissimi di burrasca soffiano nello stretto, sono ammucciate migliaia di tubetti vuoti di dentifricio, spesso arrivano fino al soffitto, migliaia di cupi risvegli lavorativi resi sopportabili, trasformati in vapori di menta, squallide canzoni che hanno lasciato delle macchie bianche lungo gli specchi inargentati, da Harrow a Gravesend, [...] vecchi tubetti di dentifricio vengono svuotati uno a uno per poi tornare alla Guerra, mucchi di metallo ancora vagamente fragranti nelle baracche invernali, fantasmi di menta peperita. Tutti i tubetti, strizzati o sbalzati in modo inconscio dalle mani ignare dei londinesi, ridisegnati secondo figure di interferenza, il lavoro di una mano contro quello di un'altra, sono ora in attesa di essere fusi - è questo il vero ritorno - per farne leghe per saldature e lastre di lamiera, in attesa di essere amalgamati per farne getti metallici, cuscinetti, guarnizioni, materiali di rivestimento interno per camini che i figli di quell'altra incarnazione domestica non vedranno mai.(25)

Questo è ciò che viene raccolto sotto la legge formale del romanzo postmoderno americano: una collezione di oggetti, la cui realtà storica supera il potere del soggetto, che per pensarsi come principio significativo deve rinunciare alla propria autonomia e scindersi in obbedienza alla realtà oggettiva mercificata. Ed è per questo che la forma del romanzo assomiglia a un insieme di frammenti, il cui valore è quello di oggetti pietrificati, che sembrano comunque creare una forma letteraria, assicurata dallo sguardo attonito e sopraffatto del narratore, incapace di trovare una trama significativa di fronte alla preponderanza degli oggetti. L'idea grottesca, ironica e comica di cospirazione esprime così l'idea di unità di una serie di singole scene tenute insieme dalle paure di un io nevrotico.

4. Wallace

Pur qualificandosi alla stregua di una risposta al problema di come sia possibile strutturare letterariamente ed esteticamente la preminenza degli oggetti, *Infinite Jest* è una radicalizzazione della posizione dell'io epico di Pynchon. Se la dissoluzione della narrazione in *Gravity's Rainbow* riguarda l'intreccio di diverse trame senza un centro e la progressiva perdita di consistenza della realtà del romanzo, *Infinite Jest* unisce e tiene assieme uno stile realistico nella descrizione letteraria e la definitiva esplosione di ogni idea di trama. Come il lettore di *Infinite Jest* ricorda perfettamente, la caratteristica formale cardine del romanzo non riguarda semplicemente l'intreccio di storie diverse, ma piuttosto i continui salti nella linea temporale di ogni trama, l'assenza di qualsiasi tipo di punto di riferimento e l'impressione di avere a che fare con qualcosa scritto a caso. All'interno del disordine apparentemente caotico della narrazione, tuttavia, spicca la figura del narratore, con una personalità ammaliante, un sopracciglio costantemente alzato e l'aria di chi stenta a credere a ciò che sta guardando, ma che allo stesso tempo rassicura il lettore che tutto quel disordine è davvero lì davanti ai suoi occhi. Che la natura della letteratura postmoderna consista nella visione e nella posa da spettatore, infatti, è stata una delle osservazioni più incisive dello stesso Wallace quando, analizzando un passo di *White Noise* di DeLillo, notava che «il silenzio prolungato del narratore» è

la sola risposta possibile a «colui che vorrebbe trascendere l'atto dell'essere spettatore»(26). Come in Pynchon, il principio formale del romanzo è scisso in due, essendo il narratore da un lato colui che racconta la storia e dall'altro colui che la commenta ironicamente.

La stratificazione della visione e la stratificazione dell'incontrollabilità della realtà sono diventate talmente intricate che l'io epico ritiene plausibile persino un personaggio che, come accade in *Infinite Jest*, ha paura di dimenticare di sbattere le palpebre, e negli sforzi frustrati con cui cerca di governare gli oggetti del mondo, il narratore si presenta come un contraltare ossessivo-compulsivo e depresso dell'io epico di Pynchon. Mentre in Pynchon il narratore poteva ancora indicare la presenza di un potere nascosto, o almeno alludere a una parodia per ciò che il soggetto effettivamente percepisce dietro il modo in cui i singoli oggetti danno l'impressione di cospirare contro la personalità – come la scena di apertura di *Un giorno di ordinaria follia* (1993) ha perfettamente registrato – in *Infinite Jest* c'è solo la presenza terrificante degli oggetti, che il narratore tenta di rendere familiari qualificandoli attraverso il processo industriale da cui derivano(27), e lo fa mediante la tendenza stilistica tipica del postmoderno che tende nominare ossessivamente i brand, o attraverso la specificazione spesso inutile delle loro caratteristiche tecniche(28). Solo questa tendenza maniacale del narratore a ottenere il controllo su ogni singolo oggetto può spiegare il passaggio in cui l'intera popolazione della Enfield Tennis Academy cade in preda a una psicosi di massa per la presenza di oggetti neutri e ordinari fuori dal loro luogo abituale:

negli ultimi mesi all'Eta certi oggetti inanimati spariscono o vengono spostati e continuano ad apparire un po' dovunque in posti del tutto inappropriati in un continuo, preoccupante crescendo. La scorsa settimana una falciatrice lucida e silenziosa e minacciosa nel bel mezzo della cucina all'alba scioccò la Sig.ra Clarke. [...]Ieri mattina c'era una macchina sparapalle tipo cannone [...].Gli oggetti trovati in posti non appropriati avevano tutti un aspetto sinistro: nessuna traccia del sapore scherzoso delle solite marachelle; non sono affatto divertenti. Hanno fatto venire i brividi a tutti anche se in modi diversi.(29)

Niente ha più potere letterario di generare significato in *Infinite Jest* degli oggetti spogli e minacciosi che sembrano spuntare da ogni dove, così per il sentire maniacale e depresso del narratore «tutto diventa un contorno. Gli oggetti diventano schemi. Il mondo una mappa del mondo»(30).

Contro il potere degli oggetti, l'io epico come principio formale del romanzo cerca comunque di rivendicare per sé la posizione di fondamento unitario, ma a costo di un comportamento schizofrenico. Il ruolo delle note a piè di pagina in *Infinite Jest* è quello di avere una voce rassicurante nel mezzo della dissoluzione della forma, come un uomo capriccioso che svela costantemente il trucco della narrazione e della sua stessa illusione. In qualche modo, le note a piè pagina di *Infinite Jest* – molto più che un semplice vezzo stilistico – hanno anticipato di una dozzina d'anni l'esperienza di leggere di un romanzo tenendo in mano uno smartphone, ovvero la spinta compulsiva ad avere il pieno controllo sulla realtà, anche quella fittizia, unita all'impossibilità di immergersi completamente nella lettura, di perdersi nel libro come nella vecchia immagine idealizzata del divoratore di libri, quasi i lettori fossero ormai in preda a un disturbo da deficit di attenzione. Se il narratore di Proust era nella condizione di analizzare la sua stessa paura di perdere la presa sugli oggetti del mondo esterno nel momento in cui cerca di addormentarsi, l'io epico di Wallace è costantemente assalito dall'ossessione di aver dimenticato qualcosa. Questa ossessione per la minaccia che proviene dal mondo delle cose è ciò che rende plausibile l'immedesimazione con un ragazzo – chiamato The Darknes (Il Tenebra) – che pensa di essere stato «crede di essere stato per qualche ragione selezionato o scelto per essere perseguitato o posseduto da qualche fantasma benigno o custode che risiede e/o si manifesta negli oggetti fisici normali, e vuole insegnare al Tenebra a non sottovalutare gli oggetti più semplici e a elevare il suo gioco a un livello tipo sovranaturale, per farlo migliorare»(31). L'attenzione morbosa per gli oggetti, per le loro caratteristiche tecniche e di produzione, per il senso di angoscia che sono in grado di suscitare, si condensa in passaggi come quello in cui il narratore decide di enumerare tutti gli oggetti blu presenti nella stanza, osservando infine che

Ogni sedia aveva una lampada per la lettura da 105 watt attaccata allo schienale su uno stelo di metallo flessibile che si curvava e rendeva possibile illuminare direttamente qualsiasi rivista volesse leggere la persona in attesa, ma dato che le lampade curvate davano questa sensazione insopportabile di qualcuno che febbrilmente ti legge sopra le spalle, le riviste (alcune delle quali avevano copertine in cui c'era il colore blu) rimanevano in genere non lette e disposte in un ventaglio perfetto su un basso tavolino da fumo in ceramica.(32)

Lo sgretolamento della narrazione, l'interruzione della trama, l'apparente impossibilità di trovare una logica in 1079 pagine di romanzo (nell'edizione originale, 1280 in quella italiana), tutte queste caratteristiche superficiali sono il risultato dell'impossibilità di governare il mondo degli oggetti raccogliendoli in un'immagine significativa. L'unica possibilità che il narratore ha di costituire il principio formale del romanzo è il modo ossessivo in cui viene commentato ciò che viene raccontato, una posizione ironica nei confronti di ciò che il narratore teme, cioè il potere degli oggetti nudi che vengono trasfigurati non dall'affermazione mistica che ne predice l'anima, ma dal'affermazione secondo cui qualcuno pensa che abbiano un'anima, come se questa impressione fosse in qualche modo comprensibile. Il narratore ha quindi la necessità di interpretare costantemente ciò che gli viene detto, poiché le immagini lasciate libere di generare associazioni impossibili da controllare sono intollerabili. Questo è chiaro, ad esempio, quando i programmi di esercizi aerobici mattutini della signora Tawni Kondo vengono descritti come «diretti a 60 milioni di nordamericani che tutti i giorni scalciano e flettono le ginocchia con Tawni Kondo, una coreografia di massa in un certo modo simile alle assemblee obbligatorie mattutine di t'ai-chi al rallentatore nella Cina post-Mao – con la sola differenza che i cinesi si riunivano tutti insieme all'aperto»(33). L'associazione di immagini di 60 milioni di persone sole in casa davanti alla TV che fanno esercizio fisico – che provengono dalla realtà e non da un mondo distopico – è bloccata dall'allusione a ciò che il pubblico occidentale percepisce come la parodia di un regime, vale a dire il «t'ai-chi al rallentatore nella Cina post-Mao».

Questo ruolo del narratore, ovvero quello di fare lo sforzo di tenere insieme la massa di oggetti, è all'origine del pudore con cui il narratore si sottrae agli eccessi più evidenti, ovvero quei passaggi in cui Wallace è maggiormente influenzato dal virtuosismo postmoderno dello stile cinico di Mark Leyner. Nell'episodio in cui Hal racconta di aver trovato il corpo del padre suicidatosi infilando la testa esplosa nel microonde, nel passaggio in cui Joelle rivela a Gately di coprirsi il volto con un velo in quanto membro dell'UDRI. (Unione delle Deformità Repellenti e Improbabili) perché «Sono perfetta, Don. Sono così bella che faccio impazzire chiunque abbia un sistema nervoso. [...] Sono così bella che sono deforme»(34), nella scena in cui l'adolescente Pemulis spiega a un ragazzo pakistano bendato l'inverosimile tecnologia dell'anulazione e la conseguente formazione della Grande Concavità abitata dai «feroci criceti selvatici e gli insetti grossi come Volkswagen e il gigantismo infantile»(35), in tutti questi passaggi testuali il romanzo – la forma letteraria governata dall'io epico come principio – cede alla forma del dramma: il narratore scompare e il testo diventa un puro dialogo senza descrizione. Il materiale che viene espresso senza commenti, senza l'ossessione del narratore per il senso in una realtà sovrabbondante, è quello che appartiene alla logica delle sitcom televisive, cioè dialoghi brillanti e poco plausibili il cui vuoto cinismo anestetizza qualsiasi impegno verso la realtà. Solo l'assenza del narratore può giustificare il racconto di un ragazzino che entra in casa trovando il padre suicidato con la testa nel microonde e il cui primo pensiero è «che c'era un profumino buonissimo!»(36).

Ora, se il romanzo è il modo in cui il materiale storico si organizza sotto il polo attrattivo dell'io epico, più che altrove la debolezza dell'io nell'era post-reaganiana è percepibile nella difficoltà di governare gli oggetti, senza che questi si intrufolino in una caotica assenza di senso. Non è per mero vezzo che in *Infinite Jest* la marca Gatorade viene nominata quattordici volte; questo rispecchia invece l'insensatezza di una bevanda sportiva minerale che è semplicemente legata alla sua qualità, cioè al suo effetto sul soggetto, mentre il suo valore è connesso all'intero processo economico imposto sul soggetto. E questo processo economico è ciò che viene messo in luce in *Infinite Jest*, il cui principio formale è l'eterno sforzo del narratore di tenere insieme la massa degli oggetti. Il suo ironico distacco, la sua esibizione di virtuosismo, non è l'onnipotenza del narratore sul mondo del romanzo, ma piuttosto il tentativo finale di un io epico unitario di incarnare la legge sotto la quale il contenuto narrativo si organizza. Tutto ciò che rimane dell'unità dell'io epico del

romanzo è un flusso di commenti ironici su una realtà oggettiva che impone il proprio potere al soggetto. *Infinite Jest* non è solo un romanzo sul desiderio e sulla dipendenza, sulla sostituzione del desiderio attraverso lo schema della dipendenza e della soddisfazione. *Infinite Jest* è un romanzo la cui forma è quella della dipendenza, quella di un soggetto che cerca disperatamente di rivendicare la propria esistenza imponendosi una dipendenza, la dipendenza dalla scrittura, la dipendenza dal commento ironico sul mondo oggettuale.

5. DeLillo

Letta in linea con lo sviluppo del romanzo postmoderno americano, la posizione del narratore in *Underworld* di Don DeLillo sembra dare corpo alla raccomandazione di Hegel nell'*Introduzione a La Fenomenologia dello Spirito*, “a noi non rimane che il puro stare a vedere»(37). Se Pynchon e Wallace hanno dato vita al tentativo di unificare un materiale storico recalcitrante sotto l'unità di un principio soggettivo legislatore, *Underworld* di DeLillo è la dimostrazione di come la pretesa che il soggetto esercita sul romanzo corrisponda a una posizione di retroguardia e, senza la necessità di ammiccare continuamente al lettore, senza alcuna presa di posizione ironica nei confronti del mondo, DeLillo riesce nella costruzione di un'unità letteraria proprio rinunciando alla pretesa di normatività soggettiva e accettando, al contrario, la legge degli oggetti. Ciò che manca nel romanzo di DeLillo è infatti l'esistenza stessa di qualcosa come un io epico unitario. Anche se sono ovviamente consapevole di quale generazione appartenga DeLillo come autore – è di sei mesi più vecchio di Pynchon, e i suoi primi romanzi, come esempio *Americana* (1971), appartengono all'atmosfera del primo postmodernismo, mentre i suoi libri degli anni Ottanta, come *Rumore bianco* (1985) e *Libra* (1988), fanno parte una sorta di canone culturale comune, un punto di partenza, per gli autori della generazione di Wallace(38) – si può comunque riconoscere in *Underworld* un cambiamento morfologico nella posizione del narratore che può essere concepito come in continuità con la forma di *Infinite Jest*. Infatti, mentre il romanzo è fatto della stessa materia di quella che in termini di contenuto e atmosfera è generalmente riconosciuta come letteratura postmoderna – come dice Harold Bloom «il cosmo di Pynchon fatto di paranoia, rifiuti indispensabili, consumismo di plastica è il contesto letterario di *Underworld*»(39) – il modo in cui problematizza l'io epico rappresenta una risposta ai precedenti tentativi di salvare l'unità del narratore nei confronti della preponderanza della realtà oggettiva.

Va notato che *Underworld*, a differenza di *Gravity's Rainbow* e *Infinite Jest*, appare come l'esito culminante della precedente attività letteraria del suo autore. I romanzi di Pynchon e Wallace sono le grandi opere con cui la produzione successiva degli autori è stata inevitabilmente confrontata, capolavori letterari che hanno segnato un prima e un dopo nelle carriere dei loro autori; basti pensare ai quasi vent'anni di silenzio di Pynchon dopo il romanzo del 1973, accompagnati da una chiara variazione tematica nella sua produzione, e al fatto che, nei nove anni intercorsi tra *Infinite Jest* e la morte di Wallace, lo scrittore non sia riuscito a pubblicare un altro romanzo. Al contrario, *Underworld* si colloca al vertice di un'ampia produzione letteraria e la sua struttura formale può essere vista come il risultato dell'impatto tra lo stile di scrittura maturo dell'autore e un materiale letterario incontrollabile. Conseguenza di ciò, è che un principio formale può essere trovato solo in assenza di unità. Si noti anche come il narratore diretto, intimo e onesto in prima persona tipico della tecnica narrativa di DeLillo – la voce in prima persona di *Americana*, *End Zone*, *The Names* e *White Noise*– se si tratta di argomenti storici, passa alla terza persona, ovvero l'unica prospettiva possibile in cui, per esempio in *Libra*, si può raccontare qualcosa come l'omicidio di Kennedy – l'omicidio più visto della storia. «il silenzio prolungato del narratore»(40), di cui parla Wallace per descrivere *Rumore bianco*, non è più sufficiente. La storia richiede quindi una posizione da assumere, preferibilmente una posizione che garantisca l'obiettività della visione diretta. Con *Libra*, quindi, DeLillo tratta nel romanzo un materiale direttamente storico, sposta la narrazione in una terza persona neutrale, ma – sebbene si tratti di una vicenda ben precisa, non fittizia e universalmente nota – sente il bisogno di problematizzare la recalcitrante autonomia degli oggetti, l'impossibilità di governare la loro schizofrenia attraverso, e sceglie di farlo tramite un personaggio quasi esterno, la cui intimità con il lettore assomiglia a quella della prima persona,

ovvero l'archivista della CIA Nicholas Branch, il cui compito è quello di mettere insieme i frammenti dell'omicidio di Kennedy. Ciò che Branch lamenta è la mancanza di un senso generale nell'evento storico, il fatto che ogni pezzo sembri avere una vita propria impossibile da ricollegare a un senso generale che il soggetto sia in grado di comprendere, poiché «non c'è un sistema che lo aiuti a rintracciare il materiale nella stanza. Usa mani e occhi, colore, forma e memoria, la configurazione di cose significative che collegano un oggetto al suo contenuto. Si sveglia di soprassalto chiedendosi dove si trova»(41).

Romanzo campione della letteratura postmoderna americana, *Underworld* è la liberazione di quella che Adorno chiamerebbe «la storia dell'oggetto», «il processo accumulato al suo interno»(42), la dissoluzione di ogni pretesa soggettiva per costruire un'unità formale a partire dal principio fondante dell'io epico. C'è in *Underworld* un motivo materialista latente, cioè il costante riconoscimento della priorità dell'oggetto, che non equivale all'esaltazione entusiastica dell'oggettività, né alla proiezione di un complotto, ma piuttosto al riconoscimento che l'unico modo per recuperare qualcosa di simile alla soggettività deve passare attraverso l'ammissione della sua impotenza nei confronti del mondo delle cose e degli oggetti. Se in Pynchon, Slothrop scompare alludendo alla dissoluzione del significato della narrazione, in *Underworld* è la voce stessa dell'io a subire la disintegrazione. I passaggi tra terza e prima persona in *Underworld* non sono inserimenti occasionali, porzioni eccezionali quasi esterne al corpus del romanzo – come nel caso dei monologhi interni iniziali di Hal Incandenza in *Infinite Jest*, a cui si applicano le osservazioni di Ercolino su un narratore generalmente onnisciente e onnipotente che raccoglie i frammenti(43) – ma è il principio formale del romanzo stesso che ne costituisce l'unità proprio nella dissoluzione della sua solida unione. Ciò che avviene a livello formale, cioè la dissoluzione di un io epico unitario, è la coagulazione del materiale letterario non nella voce del narratore, ma nella necessità che esso si modifichi, nella necessità di seguire la caratteristica di ciò che viene descritto, cioè gli oggetti.

La dissoluzione della soggettività del narratore in nome dell'oggettività delle cose esterne, tuttavia, è un ideale che non può essere pienamente raggiunto, poiché il romanzo ha sempre ancora la forma di qualcosa di raccontato. Ma il modo in cui *Underworld* fa vacillare l'unità della narrazione testimonia l'instabilità di un punto di vista definito sulle cose al massimo grado percorribile alla fine degli anni Novante, dato lo sviluppo storico della forza produttiva e della tecnologia dell'epoca. Forse il compito della narrazione nell'immediato futuro potrebbe legarsi al fatto che il capitale ha smesso di produrre valore dal lavoro, e al conseguente sviluppo della tecnologia non come mezzo di soddisfazione del desiderio, ma come struttura autoreferenziale per la quale il desiderio stesso è un mezzo. Ma negli anni in cui *Underworld* è stato scritto, il modo in cui il romanzo dissolve il narratore, unito a una descrizione non ironica e genuinamente lirica di un paesaggio umanizzato, ha segnato un passaggio fondamentale nello sviluppo del romanzo postmoderno americano.

Il modo in cui la dissoluzione del narratore viene perseguita in *Underworld* può essere compreso osservando il principio formale che organizza il materiale del romanzo, cioè l'ideale dell'oggetto stesso. Se non l'io epico, infatti, l'unico filo conduttore del romanzo è una palla da baseball dei tratti mitologici, un oggetto la cui vicenda coagula in sé l'intera storia dell'America della seconda metà del XX secolo, dal primo test nucleare sovietico al disastro di Chernobyl. Una palla che passa di mano in mano, condensando in sé una quantità incredibile di desideri, speranze e proiezioni, diventando quello che Wallace, citando Domyns, chiama il risultato della metastasi del guardare(44). Un oggetto la cui natura ideale e leggendaria è chiara fin dall'inizio del romanzo:

«Racconta della palla», disse Glassic

[...]

«Nick possiede la palla. La palla del fuoricampo di Bobby Thomson. L'oggetto autentico».

Sims accese il sigaro con tutta calma.

«Nessuno possiede la palla».

«Qualcuno dovrà pur possederla»

«Della palla non si sa niente», disse Sims. «L'hanno buttata via alcuni decenni fa. Altrimenti avremmo saputo qualcosa».

«Simeon, ascolta prima di pronunciarti. Per prima cosa», disse Glassic, «durante un viaggio nella East Coast, qualche anno fa, ho incontrato un collezionista di questo tipo di articoli. E questo tizio mi ha convinto che la palla da baseball in suo possesso, la palla che secondo lui era quella del fuoricampo di Thomson, era la palla autentica».(45)

Dopo tutto nessuno può conoscere con certezza il segreto del palla. L'Underworld del titolo allude, infatti, a ciò che sta sotto la superficie della realtà, all'essenza della cospirazione di Pynchon e della paranoia di Wallace. La risposta di DeLillo è, a questo proposito, molto semplice: niente. Piuttosto che la cospirazione, piuttosto che la paura paranoica degli oggetti, piuttosto che tutto ciò verso cui il narratore dissimula la propria impotenza per mezzo dell'ironia, ciò che rimane nella narrazione di DeLillo è la fiacca leggenda di una palla da baseball, nient'altro che una voce che, tuttavia, rappresenta la natura dello sviluppo storico assunto come destino. La dissoluzione del narratore, quindi, è la dissoluzione della figura del povero idiota di un popologo di cui parla Wallace, di qualsiasi entusiasmo verso la sublimità dei tramonti chimici di Rumori bianchi; è – nelle parole di DeLillo stesso – è «la vendetta della cultura popolare su quelli che la prendono troppo sul serio»(46).

La palla da baseball, in quanto centro attorno al quale si organizza il materiale del romanzo, costituisce l'immagine concreta delle relazioni umane oggettivate. Poiché il capitale «non è una cosa, ma un *rapporto sociale* fra persone mediata da cose»(47), la palla da baseball – un inutile rifiuto dell'economia del consumo – è il mediatore per eccellenza, essendo allo stesso tempo una cosa reale e una cosa idealizzata, un oggetto materiale nudo e una cosa sociale umanizzata. Il ruolo della palla come oggetto anfibio, quindi, è quello che riesce a trasformarla nel campo normativo che struttura il romanzo, e questo potere peculiare del mondo delle cose è visibile nel modo in cui il narratore è ossessionato dalla presenza degli oggetti, al punto da diventare lirico proprio di fronte alla morte delle cose materiali:

Era brunorossastra, appiattita in cima, monumentale, illuminata in vetta dalla fiammata del tramonto, e Brian pensò che fosse l'allucinazione di uno di quei cucuzzoli isolati dell'Arizona. Invece era reale, ed era creata dall'uomo [...].Era fantascienza e preistoria, spazzatura che arrivava ventiquattr'ore al giorno [...].Granelli, scintille e squarci di colore facevano capolino nella massa stratificata del terriccio superficiale, pezzi di stoffa residui dell'industria dell'abbigliamento, o forse quella cosa dai colori cangianti è un bikini appartenuto a una segretaria di Queens, e Brian scopre che può evocare un'infatuazione lampo, lei ha gli occhi scuri e legge rotocalchi, si dipinge le unghie e mangia dentro contenitori di polistirene, lui le da regali, lei gli da preservativi, e tutto finisce qui, giornali, limette di carta, mutandine sexy, dolcemente schiacciato nell'altorilievo dai bulldozer roboanti - pensa alla sua numerosa progenie di spermatozoi con la loro storia di fronte alta in famiglia, sepolti nelle guaine marca Ramses, cadaverini compressi dai rulli al calduccio giù in fondo ai rifiuti.(48)

Questa orazione funebre dai toni lirici dedicata agli oggetti di consumo, la declamazione del cimitero dei ricettacoli inorganici dei desideri della storia umana, è insieme il riconoscimento del potere delle cose e l'ultimo colpo di coda della soggettività, che ricorda qual è il destino degli oggetti:

Marian e io vedevamo i prodotti in termini di spazzatura anche quando luccicavano sugli scaffali dei negozi, ancora invenduti. Non ci chiedevamo, Che pietanza sarà? Ci chiedevamo, Che tipo di spazzatura sarà? Sicura, pulita, ordinata, facile da eliminare?(49)

È solo giocando sul confine di questa intricata relazione con gli oggetti che la dissoluzione del principio formale unitario di *Underworld* non si sgretola in una massa caotica di frammenti senza significato. Il ruolo dell'io, in questo senso, è quello di un collezionista di oggetti, che rinuncia alla propria integrità in nome della salvezza dell'oggetto, ma allo stesso tempo è l'urna in cui gli oggetti possono essere visti come qualcosa invece che come niente. Come nella teoria istituzionale dell'arte contemporanea l'opera d'arte è tale in quanto collocata in un museo, nel romanzo postmoderno l'io epico non è altro che il collezionista di oggetti, ma gli oggetti sono soggetti proprio in quanto osservati dal narratore. Di fronte alla dissoluzione del narratore, il grande io epico del romanzo

tradizionale, fonte di ogni possibile significato letterario, assomiglia a Brian – uno dei personaggi con cui DeLillo stereotizza gli invasati di cultura pop, come Murray in *Rumore bianco* – descritto dalle parole del rassegnato collezionista di *memorabilia* sportivi: «un tempo pensava di avere le stesse dimensioni dell'intero universo. Adesso è una scheggia smarrita. Guarda le macchine di una volta e si ricorda di uno scopo, di una meta(50).

6. Stile postmoderno

Questo intervento non aveva, ovviamente, pretese di esaustività. Ce la si potrebbe cavare con una certa semplicità citando di nuovo Adorno e dicendo che il saggio, come forma, non è vincolato a una determinata lunghezza o a una pretese di sistematicità, ma si interrompe quando il proprio oggetto è esaurito, poiché «si occupa di quel che di cieco vi è nei suoi oggetti»(51). L'oggetto di questo intervento era il romanzo postmoderno e il suo stile, o meglio la possibilità di riconoscere qualcosa come uno stile del romanzo postmoderno, di modo che questo riconoscimento portasse un qualche frutto per la comprensione dell'oggetto. In questo senso, sembra di poter dire che esiste a tutti gli effetti una connessione tra un certo stile – un certo modo di esporre che accomuna diversi autori – e l'evoluzione di un certo fenomeno letterario, a cui si è soliti dare il nome di romanzo postmoderno. In questo senso, il postmoderno, perlomeno come produzione romanzesca, è una tappa precisa del modo in cui la letteratura occidentale ha raffigurato la realtà. Tema centrale, anche se non esplicitato, di questo intervento era infatti questo: in che modo uno stile irrealistico rappresenta la realtà? E la risposta ha guardato proprio all'evoluzione del romanzo postmoderno: rinunciando alla propria legge formale, rinunciando al proprio centro, l'io epico, e lasciando parlare gli oggetti.

Mario Farina

Note.

(1) Si veda la raccolta K.Pinthus, a cura di, *Menschheits Dämmerung. Symphonie jüngster Dichtung*, Berlin, Rowohlt 1920, per le liriche citate, rispettivamente, pp. 27 e 36.

(2) A.Roncaglia, *Saggio introduttivo*, in E.Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, trad. it. di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, Einaudi, Torino 2000, vol. I, p. IX.

(3) Si prenda a esempio la posizione della studiosa tedesca Erika Fischer-Lichte che nel suo testo metodologico sulla performance esplicita la natura non normativa e non ontologica di questa specifica svolta artistica: E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, trad. it. di T. Gusman, Carocci, Roma 2016, pp. 41-51.

(4) E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, cit., vol. 2, pp. 339-343.

(5) S. Ercolino, *Il romanzo massimalista. Da L'arcobaleno della gravità di Thomas Pynchon a 2666 di Roberto Bolaño*, Bompiani, Milano 2015.

(6) Le categorie con le quali si confronta Ercolino sono alcune delle categorie utilizzate dalla critica in questo contesto: Frederick Karl, ad esempio, ha proposto la categoria di “mega-novel” (*American Fictions 1980-2000. Whose America is it Anyway?*, Xlibris, Philadelphia 2001), LeClair invece quella di “systems novel” (*The Art of Excess. Mastery in Contemporary American Fiction*. University of Illinois Press, Urbana 1989). Un'altra categoria alla quale Ercolino di appoggia è quella di “romanzo mondo” (*Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Einaudi, Torino 1994).

(7) Non potendo sviluppare in questa sede in modo compiuto l'argomentazione che associa la forma del romanzo alla legalità dell'io epico, rimando tanto alla sua fonte originaria, vale a dire il volume P. Szondi, *Teoria del dramma moderno*, trad. it. di G. Lunari, Einaudi, Torino 2000, pp. 3-4 dove viene espressa la tesi centrale del saggio che intende diagnosticare un'incorporazione, nel dramma, della forma-romanzo, precisamente tramite il dispositivo formale che lo contraddistingue, definito come io epico. Ho sviluppato compiutamente questa argomentazione in un volume al quale mi permetto di rimandare: M. Farina, *Adorno's Aesthetics as a Literary Theory of Art*, Palgrave Macmillan, Cham 2020, pp. 192-199.

(8) A questo allude Peter Szondi quando sostiene che «il tragico non esiste», almeno non come essenza (P. Szondi, *Teoria del tragico*, trad. it. di G. Garelli, Einaudi, Torino 1999, p. 64).

- (9) D.F. Wallace, *E Unibus Pluram: gli scrittori americani e la televisione*, in D.F. Wallace, *Tennis, TV, trigonometria e tornado. E altre cose divertenti che non farò mai più*, trad. it. di V. Ostuni, C. Raimo, M. Testa, minimum fax, Roma 2001, p. 102.
- (10) D. DeLillo, *Underworld*, trad. it. di D. Vezzoli, Einaudi, Torino 2000, p. 5.
- (11) Si veda l'intervista rilasciata da Wallace a Michael Silverblatt per il talk show letterario Bookworm l'11 aprile 1996, in cui paragona esplicitamente *Infinite Jest* a una struttura frattale (qui il link alla registrazione originale: <https://www.kcrw.com/culture/shows/bookworm/david-foster-wallace-infinite-jest>).
- (12) D.F. Wallace, *Infinite jest*, trad. it. di E. Nesi, Torino, Einaudi 2006, p. 85.
- (13) *Ibidem*, p. 718.
- (14) D.F. Wallace, *E Unibus Pluram: gli scrittori americani e la televisione*, cit., p.106.
- (15) Questa distinzione viene fatta da Stefano Ercolino nella sua indagine sull'onniscienza del narratore nel romanzo massimalista. Egli sottolinea che ampie sezioni di *InfiniteJest* e *Underworld* sono scritte in prima persona, ma collega comunque l'onniscienza del narratore al livello macrostrutturale del romanzo come raccolta di frammenti (S. Ercolino, *Il romanzo massimalista*, cit., pp. 97-104).
- (16) K. Marx, *Il capitale*. Libro primo, trad. It. di D. Cantimori, Editori Riuniti, Roma 1968, p. 103.
- (17) T. Pynchon, *L'arcobaleno della gravità*, trad. it. di G. Natale, Rizzoli, Milano 2013, p. 515.
- (18) *Ibidem*, p. 541.
- (19) *Ibidem*, rispettivamente pp. 825-826, 409.
- (20) *Ibidem*, p. 699.
- (21) *Ibidem*, rispettivamente pp. 1015, 1024.
- (22) *Ibidem*, 1014.
- (23) *Ibidem*, p. 978.
- (24) *Ibidem*, p. 190.
- (25) *Ibidem*, p. 188.
- (26) D.F. Wallace, *E Unibus Pluram*, cit., p. 77.
- (27) Il termine "anodizzato" compare sei volte nel romanzo, cosa che credo costituisca un record per un libro che non tratti di elettrochimica.
- (28) Ad esempio, "Circa un mese dopo era arrivata una busta nella casella postale in ferro battuto di squisita lavorazione dell'abitazione dell'Apd. Dentro c'era una brochure patinata dell'Associazione odontoiatri americani che ricordava l'importanza di un'igiene dentale quotidiana - di quelle che si trovano praticamente in ogni studio dentistico - e due istantanee Polaroid ad alta definizione" (D.F. Wallace, *Infinite jest*, cit., p. 66).
- (29) *Ibidem*, p. 758.
- (30) *Ibidem*, p. 830.
- (31) *Ibidem*, p. 1133.
- (32) *Ibidem*, p. 609.
- (33) *Ibidem*, p. 743.
- (34) *Ibidem*, p. 644.
- (35) *Ibidem*, p. 686.
- (36) *Ibidem*, p. 305
- (37) G.W.F. Hegel, *La fenomenologia dello spirito*, trad. it. di G. Garelli, Einaudi, Torino 2008, p. 65.
- (38) Ho già citato il saggio di Wallace, *E Unibus Pluram* (Wallace 1993), in cui dichiara il suo debito nei confronti di Rumore bianco di DeLillo. In un famoso articolo sul Los Angeles Times, Richard Rayner ha scritto a proposito di *Rumore bianco* che "senza di esso, scrittori come David Foster Wallace, Jonathan Lethem, Jonathan Franzen, Dave Eggers, Martin Amis, Zadie Smith e Richard Powers (che qui fornisce un'eccellente introduzione) non ci sarebbero stati – o non ci sarebbero stati nello stesso modo" (R. Rayner, *Turning Back in to "White Noise"*, "Los Angeles Times, January 3, 2010).
- (39) H. Bloom, *Introduction*, in H. Bloom, a cura di, *Don DeLillo*, Chelsea House Publisher, Philadelphia 2003, p. 1.
- (40) D.F. Wallace, *E Unibus Pluram*, cit., p.77.
- (41) D. DeLillo, *Libra*, trad. it. di M. Bocchiola, Einaudi, Torino 1998, p. 15.
- (42) Th.W. Adorno, *Dialettica negativa*, trad. it. di P. Lauro, Einaudi, Torino 2004, pp. 147-148.
- (43) Ercolino la descrive come un'onniscienza raggiunta attraverso la ricomposizione dei singoli punti di vista adottati dal narratore in diversi momenti a livello micro strutturale (S. Ercolino, *Il romanzo massimalista*, cit., p. 100). Se questo è vero per *Infinite Jest*, il mio punto di vista è che non è il caso di *Underworld*, dove la composizione non va ricercata nel narratore, ma negli oggetti della narrazione.
- (44) D.F. Wallace, *E Unibus Pluram*, cit., p. 77.
- (45) D. DeLillo, *Underworld*, cit., p. 100.
- (46) *Ibidem*, p. 343.

(47) K. Marx, *Il capitale*, cit., p. 828.

(48) D. DeLillo, *Underworld*, cit., pp. 191-193.

(49) *Ibidem*, p. 127.

(50) *Ibidem*, p. 176.

(51) Th.W. Adorno, *Il saggio come forma*, trad. it di A. Frioli, in *Note per la letteratura 1943-1961*, Einaudi, Torino 1979, p. 32.