



Agone/13

La collana “Agone” è curata da Antonio Scurati

Agone, luogo destinato a giochi solenni, specialmente alla lotta, ma anche gara d'ingegno e di studi.

In accordo con il duplice significato della parola da cui prende il nome, questa collana si propone di riportare lo spirito agonistico nel campo culturale, sia coltivando un'idea di eccellenza sia offrendo una palestra editoriale per esercitare inedite forme di impegno intellettuale, che non passino più attraverso le appartenenze politiche, o gli schieramenti ideologici, ma attraverso il lavoro culturale considerato in se stesso come forma di militanza etica, sociale, civile.

Agone nasce dunque da una triplice sfida: chiamare a raccolta una nuova generazione di intellettuali, su base non necessariamente anagrafica, una nuova intelligenza, presente ma dispersa nell'Italia di oggi; proporre una saggistica agile, di intervento, di critica e di proposta sui grandi temi culturali della contemporaneità che eviti, però, l'opinionismo imperante, rilanciando invece la forza della teoria e la necessità della mobilitazione di saperi complessi per la comprensione del presente; riproporre l'idea che la cultura abbia uno spazio autonomo, distinto ma non separato da quello del mercato e della comunicazione, riproporre cioè il prestigio dell'intellettuale, e il suo ruolo sociale di voce pubblica, ma riportandolo nella zona di bruciante contatto con la realtà, al punto nevralgico dove si misura il valore affermativo della cultura.





TASCABILI BOMPIANI 522





STEFANO ERCOLINO
IL ROMANZO MASSIMALISTA
DA *L'ARCOBALENO DELLA GRAVITÀ*
DI THOMAS PYNCHON A *2666*
DI ROBERTO BOLANO



I GRANDI TASCABILI
BOMPIANI





ISBN 978-88-452-7886-0

© 2015 Bompiani/RCS Libri S.p.A.
Via Angelo Rizzoli 8 - 20132 Milano

I edizione Tascabili Bompiani marzo 2015





a Massimo Fusillo







Introduzione

L'arcobaleno della gravità, Thomas Pynchon

Infinite Jest, David Foster Wallace

Underworld, Don DeLillo

Denti bianchi, Zadie Smith

Le correzioni, Jonathan Franzen

2666, Roberto Bolaño

2005 dopo Cristo, Babette Factory

L'oggetto letterario che cercherò di definire in questo studio è il *romanzo massimalista*. Si tratta di un genere del romanzo contemporaneo esteticamente ibrido che si sviluppa nel secondo Novecento negli Stati Uniti, e poi si diffonde in Europa e America Latina alle soglie del XXI secolo. "Massimalista", per la multiforme tensione massimizzante e ipertrofica delle narrazioni in questione; "romanzo", perché i testi discussi sono tutti romanzi. Scopo del saggio sarà la definizione di un nuovo territorio concettuale che contribuirà a un rimodellamento della visione tradizionale del postmoderno, nonché a un ripensamento della storia del romanzo occidentale nella seconda metà del Novecento.

Le opere principali sulle quali si è basata l'elaborazione dell'ipotesi di un romanzo massimalista si collocano in un arco cronologico che si dipana grosso modo dall'ultimo quarto del Novecento fino ai giorni nostri. Per l'esattezza, da *L'arcobaleno della gravità* (1973) di Thomas Pynchon a *2005 dopo Cristo* (2005) di Babette Factory: poco più di





trent'anni, dunque, dal 1973 al 2005. Nello specifico, i romanzi presi in considerazione sono sette: 1) *L'arcobaleno della gravità* (1973, Stati Uniti) di Thomas Pynchon; 2) *Infinite Jest* (1996, Stati Uniti) di David Foster Wallace; 3) *Underworld* (1997, Stati Uniti) di Don DeLillo; 4) *Denti bianchi* (2000, Regno Unito) di Zadie Smith; 5) *Le correzioni* (2001, Stati Uniti) di Jonathan Franzen; 6) *2666* (2004, Spagna)¹ di Roberto Bolaño; 7) *2005 dopo Cristo* (2005, Italia) di Babette Factory.

Si sarebbero potuti includere altri testi. Romanzi come *Women and Men* (1987) di Joseph McElroy, *You Bright and Risen Angels* (1988) e *Europe Central* (2005) di William T. Vollmann, *The Gold Bug Variations* (1991) di Richard Powers, *The Tunnel* (1995) di William H. Gass, *Mason & Dixon* (1997) e *Contro il giorno* (2006) di Thomas Pynchon, seppure con alcuni distinguo, avrebbero potuto essere discussi accanto ai sette selezionati; per non parlare della quasi totalità delle opere di William Gaddis: da *Le perizie* (1955) a – in parte – *L'agonia dell'agape* (2002), passando per *JR* (1975) e *A Frolic of His Own* (1994). Tuttavia, oltre al fatto che un corpus di diciotto romanzi – gli undici appena citati più i sette oggetto d'analisi in questo studio – sarebbe stato complicato da gestire, un'importante ragione dell'esclusione di questi ultimi testi sta nel fatto che essi sono tutti americani, mentre qui mi interessava dare conto anche della sovranazionalità, della presenza trasversale del romanzo massimalista nella letteratura postmoderna. Certo, su sette, ben quattro dei romanzi considerati sono americani: si tratta del riconoscimento di un primato, ma di un pri-





mato che non può e non deve mettere in ombra altre e importanti voci. Da qui l'inserimento del romanzo di Zadie Smith, scrittrice inglese di origini giamaicane, di quello di Roberto Bolaño, scrittore cileno, e di quello di Babette Factory, collettivo di scrittori italiani.

Più sofferta, invece, la scelta di tenere fuori Gaddis; decisione sofferta soprattutto per via della sua (relativa) altezza cronologica, essendo il suo primo romanzo, *Le perizie*, del 1955. Tale scelta è nata dal desiderio di porre un testo fortemente “paradigmatico” alla base della trattazione.² *L'arcobaleno della gravità* di Pynchon è una pietra di paragone per gli esperimenti massimalisti americani, molto più di quanto non lo siano *Le perizie* di Gaddis: arduo pensare a *Infinite Jest* senza *L'arcobaleno della gravità* alle sue spalle. Possibile, sì, ma sicuramente difficile.

Peraltro, l'idea di operare un taglio in un continuo, selezionando arbitrariamente gli oggetti su cui concentrare l'attenzione, certamente non gli unici possibili, presentava dei risvolti teorici interessanti. Nella teoria dei generi letterari si è spesso ossessionati dal problema di individuare un inizio e una fine, la comparsa e la scomparsa di una certa struttura oggetto d'analisi; ossessione che spesso finisce con il mettere in ombra una caratteristica molto importante di ogni forma letteraria – e, in particolare, dei generi del romanzo: la loro intrinseca, e più o meno marcata, instabilità strutturale, derivante da una costituzionale apertura osmotica verso il sistema letterario preso nella sua totalità. Dire “comincia qui” è un'affermazione impegnativa, dal momento che, come si vedrà a proposito dei legami





del romanzo massimalista con l'epica, si possono far risalire fenomeni letterari del presente alle origini della letteratura stessa, se non addirittura alle fitte nebbie dell'oralità in cui queste affondano le proprie radici. Quindi, sarebbe forse più giusto orientarsi negli accidentati labirinti artificiali della teoria dei generi guidati non da un atteggiamento genetico-escatologico, ma piuttosto da quello che potremmo definire come un doppio criterio di *addensamento* e *salienza*: fermare, cioè, lo sguardo lì dove vediamo *addensarsi* un certo numero di tratti comuni a più oggetti letterari, cominciando l'analisi dal testo in cui tale addensamento raggiunge alti livelli di *salienza*, quando, cioè, tale testo diventa *paradigmatico*. È ciò che accade, appunto, con *L'arcobaleno della gravità*, e questo è il motivo per cui il nostro discorso parte da lì.

Per quanto riguarda, invece, la delimitazione di segno opposto, la fine, è quasi impossibile, parlando di letteratura contemporanea, dire quando qualcosa finisca davvero. L'ultimo romanzo massimalista qui considerato è del 2005, ma ce n'è almeno un altro apparso dopo di questo, e cioè *Contro il giorno* di Pynchon, nel 2006. Perché, però, fermarsi all'ultimo esemplare – per il momento – di romanzo massimalista e non invece al penultimo, o al terzultimo? La parola “fine” è altrettanto impegnativa quanto la parola “inizio”, e in questo libro non si parlerà di inizi o di fini, ma semplicemente di una forma letteraria che a un certo punto è divenuta *osservabile e perciò definibile*.

Il romanzo massimalista ha un'identità morfologica e simbolica molto forte. Nello specifico,





sono dieci gli elementi che lo definiscono come genere del romanzo contemporaneo:

1. Lunghezza
2. Modo enciclopedico
3. Coralità dissonante
4. Esuperanza diegetica
5. Compiutezza
6. Onniscienza narrativa
7. Immaginazione paranoica
8. Intersemioticità
9. Impegno etico
10. Realismo ibrido

Si tratta di dieci caratteristiche individuate mediante un intenso lavoro di *close reading* e di sintesi condotto sui sette romanzi oggetto del presente studio, del quale si renderà ampiamente conto. Un'analisi comparata condotta all'interno del corpus testuale aveva portato inizialmente a una griglia composta da dieci elementi comuni a tutti i romanzi, e da altri condivisi soltanto da alcuni di essi: una giungla di categorie e sottocategorie in cui diventava assai difficile orientarsi. È stato allora necessario un lavoro di compattazione concettuale, teso innanzitutto a includere categorie iponime in categorie iperonime: ad esempio, categorie come “mescolanza di generi” e “pluristilismo”, in un primo momento a sé stanti, sono state poi inglobate nella categoria “modo enciclopedico”, in quanto entrambe inquadrabili nella vorace predisposizione del romanzo massimalista a fondere generi e stili – una delle tante forme del suo enciclopedismo.





Certo, le dieci caratteristiche non hanno tutte lo stesso peso in ciascuno dei testi presi in esame, ma tutte risultano decisive nel definirne l'appartenenza al romanzo massimalista inteso come genere, poiché sistematicamente *compresenti*. Immaginare una uniformità morfologica assoluta significherebbe compiere una di quelle errate deduzioni metatestuali tipiche della teoria dei generi, per cui la specificità dei testi soccombe all'esigenza di costituire oggetti virtuali trasversali, dotati di un potere euristico più ampio possibile. Un male della teoria necessario, forse, che non deve far dimenticare, però, come, al di là di ogni tipizzazione, i testi conservino *sempre* un certo margine di irriducibilità teorica. Il margine c'è, è chiaro, ed è ciò che garantisce la vitalità del testo nel tempo, ma questo non deve impedire quei tentativi interpretativi che puntano a definire un immaginario e un corredo morfologico comuni a una pluralità di testi: strutture formali e simboliche condivise che, per il romanzo massimalista, ci consentiranno, sì, di parlare di un genere della *fiction* contemporanea dai contorni ben definiti, ma sempre nella consapevolezza della molteplicità degli esiti. Fare teoria non significa, o, meglio, non dovrebbe significare, disconoscere la specificità del testo, ma semplicemente *scegliere* un punto di vista più ampio, assecondando il più obiettivamente possibile quell'utopia intrinseca a ogni slancio teorico: *sintetizzare l'eterogeneo*. Un'operazione sospetta e fortemente ideologica, che punta per forza di cose all'astrazione,³ ma che permette di creare quelle cornici ermeneutiche necessarie





per comprendere le relazioni fra i singoli oggetti di un sistema letterario e quelle che si instaurano fra di essi e il mondo.

E così nel nostro caso. Il diverso trattamento che i romanzieri massimalisti riservano alle dieci caratteristiche che definiscono il nostro genere è spesso condizionato dal maggiore o minore grado di sperimentalismo dei romanzi in questione: un grado di sperimentalismo che andrà misurato non sulla totalità di un certo romanzo, ma a livello dei singoli procedimenti. Avremo così romanzi più lunghi, romanzi più enciclopedici, romanzi più polifonici, romanzi più digressivi, romanzi più paranoici, romanzi più intersemiotici di altri, ferma restando, però, la chiara individuabilità di ciascuna categoria in ogni romanzo. È proprio su questo terreno comune, su questa *tracciabilità* dell'immaginario massimalista, che si fonda la proposta teorica di questo studio.

Una precisazione di metodo: anziché discutere ciascun romanzo in relazione ai dieci tratti comuni individuati, si è preferita un'impostazione tematica, che ha sicuramente il pregio di una maggiore flessibilità e trasversalità. Chiaramente, il numero delle caratteristiche è molto meno importante del loro *significato* e della loro *funzione*. L'analisi seguirà un doppio binario: da un lato, ci si soffermerà sul significato teorico, storico ed estetico delle caratteristiche; dall'altro, si discuterà la funzione che alcune di esse ricoprono nella *dialettica interna* del genere. Al termine della prima parte del saggio, si parlerà allora di *funzione-caos* e *funzione-cosmos* in riferimento ad alcune caratteristiche, e si vedrà che tratti come





“lunghezza”, “modo enciclopedico”, “coralità dissonante” ed “esuberanza diegetica”, al di là di una forte specificità e irriducibilità reciproca, giocheranno esattamente lo stesso ruolo *contro* tratti come “completezza”, “onniscienza narrativa” e “paranoia”, definendo una dialettica tra forze centrifughe e forze centripete operanti all’interno della narrazione. Diversamente, le restanti tre caratteristiche, “intersemioticità”, “impegno etico” e “realismo ibrido”, discusse nella seconda parte dello studio, pur non ricoprendo un ruolo particolare nella dialettica interna del genere, risulteranno invece determinanti tanto quanto le altre sette per comprendere il progetto estetico ed etico massimalista.

Purtroppo, non si è potuta evitare la forma del decalogo: i punti comuni erano effettivamente dieci, non uno di più, non uno di meno. Spero, tuttavia, che questo non costituirà alcun tipo di pregiudizio nell’accostarsi a quel nuovo e affascinante oggetto letterario chiamato *romanzo massimalista*. Ma prima, un po’ di teoria.

Ci sono dei precedenti. Esistono altre tre teorie riguardanti narrazioni che, in senso lato, si potrebbero definire massimaliste: il *systems novel* (romanzo-sistema) di Tom LeClair;⁴ il *Mega-Novel* (mega-romanzo) di Frederick R. Karl;⁵ e l’*opera mondo* di Franco Moretti.⁶ “In senso lato”, perché tali proposte hanno solo alcune somiglianze con il genere del romanzo massimalista. Tuttavia, è necessario misurarsi con esse, visto che parleremo di romanzi di cui si sono già occupati, seppure in modi diversi, sia LeClair che Karl, e che categorie





concettuali utilizzate da Moretti ritorneranno a più riprese nel corso della trattazione, anche se, a seconda dei casi, rielaborate, o talvolta rovesciate di segno.

Si tratta di tre teorie ambiziose, spesso molto sofisticate. Hanno un campo di indagine comune: narrazioni lunghe, sovrabbondanti, ipertrofiche sia sul piano formale, che su quello concettuale. Tutte puntano all'individuazione di un genere, o di un modo della rappresentazione letteraria. E tutte e tre, per certi versi, non sono adatte a descrivere la realtà specifica del romanzo massimalista. Ma andiamo per gradi. Dal momento che tali teorie hanno avuto un ruolo determinante nella formulazione della ipotesi presentata in questo studio, e poiché farò spesso riferimento a esse, ne esporrò brevemente le principali linee guida, limitandomi per il momento a poche considerazioni che si riveleranno utili, però, per un primo avvicinamento all'universo narrativo e al contesto culturale all'interno dei quali si colloca il romanzo massimalista. Cominciamo con il *systems novel*.

Il romanzo dell'eccesso. Il "systems novel"

In *The Art of Excess*, Tom LeClaire definisce il *systems novel* sulla base di due elementi: il concetto di "mastery" e la teoria dei sistemi.

Prendendo le distanze dalla connotazione negativa impressa alla parola "mastery", LeClair ne sottolinea il valore positivo e il paradossale potenziale liberatorio. Persuaso che per sfidare





le logiche di riproduzione sociale e simbolica dell'Occidente sia necessario e sufficiente stabilire un dominio concettuale della realtà, instaurando un controllo retorico sui procedimenti narrativi per mezzo dei quali essa viene rappresentata, LeClair spiega che i sette *systems novels* da lui analizzati⁷ esercitano tre tipi di *mastery*: 1) del mondo, 2) delle tecniche narrative, 3) del lettore.⁸ La prima riguarda il dominio enciclopedico-concettuale del reale; la seconda, la padronanza delle strategie retoriche del racconto; la terza, la capacità dei *systems novels* di “trasformare” il lettore, ridirezionando i suoi interessi dal “personale e individuale al comune e globale”.⁹ Un triplice controllo, dunque: semantico, retorico e pragmatico.

Il secondo elemento attorno al quale LeClair costruisce la sua ipotesi è la teoria dei sistemi. L'idea è che, dietro la comparsa del *systems novel*, ci sia stato un cambio di paradigma prodottosi nell'ambito delle scienze naturali, in particolare modo nella biologia, che ha coinvolto anche l'universo narrativo, ridefinendone temi e forme. Tale cambiamento di paradigma consisterebbe nel passaggio da un meccanicismo basato sulla fisica, alla teoria dei sistemi,¹⁰ a fondamento della quale si pongono gli studi del biologo austriaco Ludwig von Bertalanffy, condotti a partire dagli anni venti del Novecento.¹¹ Totalità, interconnessione, organizzazione, scambio di informazioni, apertura, divengono le linee guida di una complessa e trasversale riorganizzazione epistemologica avvenuta intorno alla metà del XX secolo, che ha ridefinito non solo il campo e i metodi





delle scienze matematiche, fisiche e naturali, ma anche il nostro modo di vivere, oltre che la sua rappresentazione letteraria.¹² Come riconosce lo stesso LeClair,¹³ la teoria dei sistemi, vero e proprio “master code”¹⁴ della sua proposta teorica, serve da base alla vibrante utopia che percorre l'intero saggio: soltanto una conoscenza enciclopedica e la consapevolezza dell'interconnessione di tutti i saperi espressa dai *systems novels* possono garantire una presa concettuale salda sul mondo e il possesso dei mezzi intellettuali necessari per mettere in discussione il potere, oltre che restituire alla letteratura, assieme a una rinnovata funzione critica, quella centralità perduta nel sistema delle arti.¹⁵

Anche da un punto di vista strettamente formale, *mastery* e *systems theory* modellerebbero i procedimenti narrativi dei *systems novels*. LeClair indica a questo proposito cinque “strategie estetiche” messe a punto dai *system novelists*: 1) trasformazione retorica del testo e del lettore, 2) modo comico, 3) narratore come “orchestratore”, 4) autoreferenza e creazione di forme imitative, 5) “autore-Hermes” che, come un parassita, entra nella mente del lettore e ne perturba i pensieri, indirizzandoli verso gli obiettivi polemici del romanzo.¹⁶ Brevemente, la prima strategia estetica consiste in un continuo soddisfare e disattendere le aspettative del lettore, determinando l'insorgere di una serie di interrogativi in grado di “trasformarlo”, facendogli acquisire la consapevolezza di essere di fronte a una rappresentazione critica del potere e dei suoi strumenti di controllo. La seconda si riferisce, invece, nella





presentazione spesso comica di fatti, o personaggi nei *systems novels*, al fine di stemperare la difficoltà della lettura; la terza, al concepire il narratore più come un arrangiatore, un orchestra-tore di materiali narrativi eterogenei, che come un “artista”.¹⁷ La quarta strategia si compone di due elementi distinti: autoreferenza e creazione di forme imitative. Il primo fa riferimento alla capacità dei *systems novels* di riferirsi a se stessi in termini di se stessi: si tratta dell’autoreferenzialità dei sistemi, proprietà caratteristica dei sistemi complessi; il secondo – che, come vedremo, si rivelerà importante per comprendere le pratiche strutturali del romanzo massimalista – consiste nella creazione di forme imitative, *patterns*, che imbrigliano e danno un senso all’eccesso di dati che fluisce nei “romanzi dell’eccesso”. La quinta strategia estetica è la meno solida delle cinque, più una metafora che un vero principio compositivo. Ricavata da LeClair dal saggio *Le parasite* di Michel Serres,¹⁸ sostanzialmente si presenta come una variazione su tema della prima strategia estetica, basata com’è sulla metafora maieutica dell’autore come Hermes-parassita in grado di far nascere nel lettore la consapevolezza di assistere al disvelamento delle logiche di riproduzione del potere.

Riservandomi di entrare nel merito della costruzione concettuale del *systems novel* più avanti, per il momento mi limiterò a una rapida considerazione relativa al presunto potere liberatorio che nel “romanzo dell’eccesso” garantirebbe la *mastery*, ovvero il controllo dei procedimenti narrativi e dei contenuti. È questa una convin-





zione presente, anche se in forme diverse, in tutte e tre le ipotesi di LeClair, Moretti e Karl, e, caso per caso, non così semplice da giustificare. Attribuire al *systems novel* una troppo marcata vocazione democratica potrebbe essere fuorviante, dal momento che esso aspira, sì, a rivaleggiare con il mondo intero in ampiezza e complessità, ma per affermare la *propria* di complessità: il mondo è sfidato con un altro mondo, la realtà con una narrazione estesa e totalizzante. Sebbene qualsiasi romanzo, per quanto ambizioso e vasto possa essere, non potrà mai fornire altro che una *sineddoche* necessariamente parziale del mondo e del sapere,¹⁹ vediamo, infatti, come nei *systems novels* tali sineddoci siano davvero ampie, e comunque assai più ampie che in qualsiasi altra forma narrativa.

È difficile, dunque, essere completamente d'accordo con LeClair quando afferma che

Forse in futuro un nuovo termine sostituirà la parola “dominio” [*mastery*], o, forse, gli “scrittori” (sia uomini, che donne) abbandoneranno ogni tentativo di comprendere e di rappresentare estese realtà culturali. Ma ora, nel nostro tempo di pervasivi sistemi di controllo e di piccoli gesti letterari, abbiamo bisogno di visioni su larga scala e di affermazioni forti. Penso che la conoscenza, l'immaginazione e l'effetto di un *masterwork* [*systems novel*] diano in ultima analisi potere al lettore, mostrando ciò che una mente, maschile o femminile, può fare nella sua condizione. Nello stesso momento in cui rende manifesti gli interessi intellettuali di un individuo e il potere, il





masterwork ricorda al lettore che, sia che i nostri interessi letterari siano primariamente estetici (il *plaisir*, o la *jouissance* barthesiani), o politici (economici, razziali, o di *gender*), essi devono comunque esistere all'interno e riconoscere *il* sistema di controllo – l'ecosistema globale – che è il soggetto, spesso il modello, e la ragione dello scrivere sull'arte dell'eccesso.²⁰

Un romanzo che dà potere al lettore e gli consente di riconoscere la sua appartenenza all'ecosistema globale; un romanzo che ripristina l'armonia fra io e mondo, dunque. Come può, però, un romanzo dalla latente vocazione imperialista “liberare” e illuminare il lettore? E poi, il lettore può davvero avere abbaglianti epifanie leggendo un *systems novel*, e cioè un romanzo torrenziale, caotico, labirintico, prolisso, ammantato da oscuri simbolismi e ordinato secondo logiche tanto rigide quanto spesso difficilmente rintracciabili? Dipende dal lettore, certo, ma forse la questione è più complessa e riguarda direttamente le specifiche possibilità esplicative e modellizzanti della letteratura del nostro tempo, una questione che, seppur limitatamente, cercherò di affrontare nel corso di questo studio.

Tuttavia, la critica del potere e delle grandi narrazioni, così importante nell'analisi di LeClair, è indubbiamente presente nei *systems novels*, e lo è anche in modo consistente. Ciò che, invece, sembra discutibile è il modo in cui, a questo momento “decostruttivo”, LeClair faccia sempre seguire uno “ricostruttivo”. Una tesi, questa, che potrebbe avere senso solo parzialmente per *L'arcobale-*





no della gravità, per esempio, dove Pynchon ricomponne, sì, idealmente il caos e la distruzione dell'Europa bellica e postbellica all'insegna del desiderio di una nuova reintegrazione e rigenerazione di tutti gli uomini nel sistema-mondo,²¹ ma con toni ed effetti tutt'altro che liberatori. Barattare un sistema con un altro sistema, barattare un progetto di dominio con un altro è liberatorio? Scambiare una narrazione con un'altra narrazione, sebbene più democratica e critica, può davvero liberare qualcuno? Non ci si dovrà sbarazzare, poi, anche della nuova narrazione quando questa, presto o tardi, si rivelerà ipocomplessa e insufficiente rispetto a un mondo a crescente complessificazione?

Rimane, comunque, il fatto che nei *systems novels* lo smascheramento delle ipocrisie e dei miti dell'Occidente è sistematico e palese. Allora, più che parlare di un "romanzo dell'eccesso" come del veicolo di un contropotere dalle straordinarie potenzialità palingenetiche, oppure, al contrario, come di un genere del romanzo imperialista e tiranno, sarebbe forse più giusto pensare a un rapporto *ambiguo* intrattenuto dalle forme narrative massimaliste con il potere.²² E proprio questa ambiguità è la ragione principale per cui la questione del rapporto del romanzo massimalista con il potere sarà messa in secondo piano, se non da parte, in questo studio.

Tuttavia, il fascino dell'ambiguità rimane. Altamente critico nei confronti del potere e dell'Occidente, ma nello stesso tempo incapace di pensarsi se non in forma progettuale e strutturata, il romanzo dell'eccesso è così saturo di Occidente





da non riuscire a metterlo in discussione senza assumerne il progetto di dominio.

Una forma paradossale. Il “Mega-Novel”

Frederick Karl dedica il terzo capitolo del suo ponderoso *American Fictions: 1980-2000*²³ a un genere del romanzo emerso nel secondo Novecento che chiama “Mega-Novel”. Considerato da Karl come la principale tendenza e l’unico retaggio della narrativa americana del secondo dopoguerra,²⁴ il mega-romanzo è subito definito come una forma paradossale:

Il cosiddetto mega-romanzo è colmo di paradossi: è lungo, ma manca di ogni senso di completezza; sebbene non abbia linee di demarcazione nette del finale, certamente ha un termine. Sembra eludere un’organizzazione chiara – sembra decentrato, sbilanciato – eppure ha un ordine perentorio; si colloca al di fuori delle forme narrative tradizionali, ma impiega ancora alcuni modi convenzionali. Postula il disordine, la confusione, il caos della nostra esistenza e, per estensione, del nostro tempo; eppure, la sua estensione, complessità e continuità lo rendono un modello di ordine.²⁵

In poche righe sono condensate tutte le caratteristiche principali del mega-romanzo: 1) lunghezza, 2) apertura, 3) incompiutezza, 4) caoticità, 5) ordine, 6) tradizionalismo, 7) sperimentalismo.²⁶ Ognuna di queste è discussa da Karl in relazione ai romanzi da lui analizzati,²⁷ che non esauriscono





però la totalità dei mega-romanzi esistenti.²⁸ Karl sostiene che il genere nasca con *Le perizie* di Gaddis e prosperi per più di un quarantennio fino a *Mason & Dixon* di Pynchon, ultimo esemplare in ordine cronologico a esser preso in considerazione. Come già per il romanzo-sistema di LeClair, entrerò nel merito della costruzione teorica di Karl nel corso della trattazione, limitandomi per il momento soltanto a poche considerazioni.

Karl si pone una domanda molto spinosa: perché il mega-romanzo è apparso proprio negli Stati Uniti a metà degli anni cinquanta?²⁹ Sulle prime, si risponde che una *fiction* costituzionalmente aperta, ben si adatta allo “spirito americano”;³⁰ ma poi si spinge oltre e, constatando come, eccezion fatta per l’archetipo, *Le perizie*, il *Mega-Novel* muova i primi passi negli anni sessanta, suggerisce che esso potrebbe essere figlio della cultura di quegli anni, e cioè di quella

[...] sensazione travolgente di trovarsi davanti a una frontiera della conoscenza, di avere intravisto, per quanto imperfettamente, un altro tipo di esperienza; un’esperienza aperta, spaziale, espansiva, risoluta, ma senza risoluzione. Critici nei confronti del paese, perfino negativi – com’è la maggior parte di questi romanzi – essi [i mega-romanzi] sono profondamente americani, fortemente rappresentativi dello spirito americano.³¹

La questione è complessa: è sufficiente evocare lo “spirito americano” e lo spirito degli anni sessanta per dare ragione della scrittura di un romanzo come *L’arcobaleno della gravità*, o *Infinite*





Jest? La ragione per cui, a un certo punto, alcuni dei più talentuosi scrittori americani del secondo Novecento abbiano deciso di scrivere romanzi mostruosi per dimensione e ambizione, romanzi che avrebbero divorato molti anni delle loro vite, rimane un mistero attorno al quale possono solo affollarsi ipotesi incerte. Così come difficilmente si riuscirebbe a spiegare la proliferazione di narrazioni massimaliste dagli anni cinquanta fino ai nostri giorni, oppure il motivo per cui la forma massimalista alla fine è risultata vincente nel sistema letterario nordamericano del secondo Novecento, attraversando indenne la stagione minimalista degli anni ottanta che pure sembrava destinata a durare indefinitamente. Non è semplice venire a capo di questi interrogativi. Probabilmente, la risposta andrebbe cercata a livello dell'immaginario, a partire da quel mutamento di sensibilità e di categorie estetiche verificatosi verso la metà del Novecento con l'avvento della postmodernità e che prese presto strade eccentriche, imprevedute; strade per il momento ancora largamente inesplorate.

Un altro delicato problema già sollevato da LeClair, e rilevato *en passant* anche da Karl,³² è la scarsa presenza nel canone dei *systems novels*, o dei mega-romanzi, di scrittrici donne e di scrittori appartenenti a minoranze. Mentre Karl non inserisce nessuna autrice nella rosa di romanzieri da lui discussi e nota semplicemente come i *Mega-Novels* siano scritti principalmente da maschi bianchi e protestanti,³³ LeClair, che invece si occupa di *Sempre la valle* di Ursula Le Guin, tenta una spiegazione del fenomeno. LeClair so-





stiene che, poiché le donne e gli appartenenti a minoranze hanno spesso dovuto – e, purtroppo, devono ancora – lottare duramente per godere pienamente di uguali diritti, non hanno avuto lo stesso privilegio dei maschi bianchi di guardare all'intero paese, gli Stati Uniti, o il mondo, da una posizione di completa inclusione. Troppo e giustamente concentrati sulla propria identità di singoli e di gruppo, e sulle relazioni individuali e collettive con la cultura dominante, autrici e autori appartenenti a minoranze, secondo LeClair, non sono stati in grado di “dominare” fino in fondo nei loro romanzi (pur criticandolo ferocemente e, spesso, ipotizzando alternative a esso) il sistema di potere delle grandi democrazie occidentali, come invece hanno fatto gli scrittori di *systems novels*.³⁴ Se ne può discutere, certo, ma probabilmente è vero, e la ragione potrebbe stare proprio nel fatto che “questi gruppi non hanno certamente avuto il lusso dei maschi bianchi di esaminare l'intera cultura americana, o transnazionale, dall'interno, dalla prospettiva di una piena appartenenza”.³⁵ Un'analisi non molto raffinata, forse, ma esemplificativa di un tipo di problemi e di risposte con cui di tanto in tanto dovremo misurarci nel corso di questo studio; problemi che, a volte, saranno sollevati soltanto, e risposte solo appena suggerite. Considerate pertanto il presente lavoro come un semplice inizio, come una nuova piattaforma concettuale dalla quale provare a riflettere su alcune delle questioni cruciali del nostro tempo. Prima, però, chiudiamo questo breve *excursus* teorico con l'*epica moderna* di Franco Moretti.





Epica moderna. L'“opera mondo”

Faust, Moby Dick, L'anello del Nibelungo, Ulisse, Cantos, La terra desolata, L'uomo senza qualità, Cent'anni di solitudine. Questi non sono libri qualsiasi. Sono monumenti. Testi sacri: che l'Occidente moderno ha a lungo scrutato cercandovi il proprio segreto. Eppure, la storia letteraria non sa bene che farne. Non li sa classificare; e non li mette comunque nella stessa classe. Li tratta come fenomeni isolati: casi singoli, stranezze, anomalie. Il che, naturalmente, è possibile. Ma è possibile una o due volte: non sempre. Con anomalie così numerose – e di tale rilievo – è assai più probabile che ci sia qualcosa di sbagliato nella tassonomia di partenza. Invece di registrare un'eccezione dopo l'altra, meglio dunque cambiare prospettiva, e ipotizzare una regola diversa.

E allora, l'idea di questo libro è che le opere appena menzionate, e altre ancora che via via incontreremo, appartengano tutte a un unico campo, che chiamerò “epica moderna”. Epica: per le numerose somiglianze strutturali che la legano con un lontano passato, e su cui tornerò naturalmente in sede analitica. Ma epica moderna, perché le discontinuità non mancano di certo, e in un caso – la dimensione sovranazionale dello spazio rappresentato – sono anzi così rilevanti da dettare il titolo stesso della ricerca (che si richiama, e non è solo un calco verbale, all'economia-mondo di Braudel e Wallerstein).³⁶

Epica moderna, dunque, e un orizzonte di ricerca davvero esteso, dal *Faust* a *Cent'anni di solitudine*. Perché epica? Perché si richiama strutturalmente a un “lontano passato”. Perché moder-





na? Perché le discontinuità con la tradizione epica comunque ci sono, la più vistosa delle quali è la dimensione sovranazionale della rappresentazione. Da qui, appunto, “opere mondo”. Cominciamo dalla scelta di chiamare in causa l’epica.

Viene immediatamente da chiedersi perché l’epica e non altre forme narrative come il romanzo. Una prima risposta Moretti la dà parafrasando Blumenberg,³⁷ a proposito del *Faust*:

[...] un’epica moderna finì con venire alla luce perché si trattava di una “forma ereditata”. Era la forma con cui l’antichità classica, la cristianità, il mondo feudale, avevano rappresentato la fondazione della civiltà, il loro senso d’insieme, il loro destino. A fronte di tale precedente, la letteratura moderna avrebbe certo potuto, in astratto, accontentarsi del molto più angusto spazio-tempo del romanzo: ma avrebbe così ammesso la propria inferiorità rispetto alla grandezza del passato.³⁸

Sembra tutto chiaro, ma nel passo citato si nasconde un problema assai complesso che coinvolge profondamente non solo il rapporto fra epica e romanzo, e le incerte origini del secondo, ma anche la strutturazione tematica e formale dell’universo narrativo antico e moderno.

Massimo Fusillo ha messo in chiaro come il legame fra epica e romanzo sia sempre stato stretto.³⁹ Dalle *Etiopiche* di Eliodoro all’Ottocento, il romanzo ha spesso guardato all’epica, il genere canonico per eccellenza, adottandone temi e procedimenti formali per legittimare le sue origini spurie e tentare di uscire da una secolare marginalità.





Tuttavia, sostanzialmente dall'epoca del *Faust* in poi, quando il romanzo era ormai tutt'altro che marginale e si avviava, invece, a un lungo dominio del sistema letterario, tuttora incontrastato, esso ha continuato, sì, a guardare all'epica, ma non più per legittimarsi, bensì per “espandersi e per raggiungere forme nuove sempre più totalizzanti”.⁴⁰ Dal suo canto, anche l'epica non si è dimostrata affatto estranea a contenuti e strategie discorsive “romanzesche”, tanto che, riferendosi a una ormai consolidata tradizione di studi,⁴¹ Fusillo mostra come si possano facilmente situare nel cuore della stessa epica omerica i timidi e incerti inizi del romanzo. Non certo perché il romanzo esistesse già al tempo di Omero, ma perché elementi considerati tipici del romanzo erano già presenti nell'*Odissea*,⁴² se non addirittura nell'*Iliade*.⁴³ Un eloquente esempio di questo tipo di “interferenza romanzesca” ante litteram nell'epica si può trovare, per esempio, nelle *Argonautiche* di Apollonio Rodio, dove il motivo erotico, spesso intuibile, ma sempre sullo sfondo nell'epos omerico, diviene invece centrale.⁴⁴ Per non parlare, poi, del romanzo cortese di Chrétien de Troyes, o del poema cavalleresco di Ariosto, dove epica e romanzo si intrecciano inestricabilmente.

Ma torniamo a quell'antica prassi autolegittimante del romanzo di giustificare i propri contenuti e le proprie forme richiamandosi a un genere alto e dal prestigio assoluto, l'epica; una prassi che nasconde un vizio ideologico di fondo che va messo a nudo. Codificando una convinzione all'epoca ben consolidata, notoriamente è stato Hegel a battezzare l'epica come la forma originaria per





eccellenza e il romanzo come “moderna epopea *borghese*”: una forma derivata e secondaria, che si sviluppa agli antipodi di quella “condizione del mondo *originariamente* poetica”⁴⁵ dalla quale, invece, scaturirebbe l’epica.

Ora, l’opposizione hegeliana fra epica e romanzo sembrerebbe modellata su quella fra originario e derivato:⁴⁶ uno di quei grandi binarismi sui quali la modernità ha costruito il proprio assetto simbolico e che da tempo ormai, sotto la lunga ala della decostruzione, sono stati messi in discussione. Più che parlare, quindi, di epica e romanzo come di una Scilla e di una Cariddi situate agli estremi opposti dell’universo narrativo, dove la prima si fregia del blasone dell’originalità e la seconda vive nell’ombra dell’altra, Fusillo propone qualcosa che potremmo definire come un *paradigma di ibridazione* fra le due forme. Infatti, il romanzo ha sempre attinto al serbatoio formale e tematico dell’epica: in un primo momento, per legittimare un’identità instabile e forse ancora fragile; in un secondo momento, trascendendo e fagocitando la dimensione dell’epos in una tensione totalizzante che non ha niente da invidiare a quella dell’epica antica. E proprio questo doppio movimento di *epicizzazione del romanzo* e *romanizzazione dell’epica* ha contribuito a strutturare in modo determinante, anche se certo non esclusivo, l’universo della finzione narrativa nel corso dei secoli.⁴⁷

Torniamo, quindi, a Moretti e, alla luce di quanto detto finora, chiediamoci perché, se anche come a ragione egli sostiene, fra Settecento e Ottocento l’epica moderna non poteva non venire alla luce in quanto forma “ereditata” e strumento





più consono a esprimere un desiderio di grandezza che la letteratura dell'epoca non poteva soddisfare con il romanzo, legittimare criticamente *oggi* con la categoria di "epica moderna" un desiderio del passato saturo di ideologia. Il romanzo post-moderno, alla cui galassia appartiene il romanzo massimalista, non ha mai conosciuto i problemi di legittimazione che, invece, incontrò il romanzo prima che nell'Ottocento si affermasse come forma narrativa egemone. Così come la postmodernità prescinde *tout court* dal problema della legittimazione che, invece, determinò in larga misura il quadro simbolico della modernità. In questo studio non parleremo allora di epica, seppur moderna, ma di un romanzo fortemente *ibridato* con l'epica, di un romanzo che cannibalizza l'epica per lanciarsi verso orizzonti sempre più vasti e totalizzanti. Solo una questione di termini, si potrebbe obiettare, ma non è così.

Proviamo a rileggere Moretti sullo sfondo dell'idea lukácsiana, derivata dall'estetica hegeliana, di romanzo come forma dominata dalla nostalgia della totalità dell'epica, ma ormai consapevole della sua inattingibilità.⁴⁸ Vediamo materializzarsi un asse Hegel-Lukács-Moretti che lega indissolubilmente la forma epica all'ambizione di una rappresentazione sintetica e totalizzante del mondo. Che poi nelle opere mondo questa rappresentazione della totalità sia soltanto un tentativo, e per giunta sostanzialmente fallimentare,⁴⁹ non conta molto: il sogno universalizzante dell'epica antica ammanta anche l'epica moderna. Sogno universalizzante che, nell'analisi di Moretti, s'incarna in una fondamentale carat-





teristica delle opere mondo: la polifonia. Epica moderna come epica polifonica: una forma che aspira a una sintesi del reale attraverso una forte apertura dialogica. È Lukács più Bachtin, o meglio, una colonizzazione hegeliano-lukácsiana di Bachtin. Come noto, per Bachtin la forma letteraria polifonica per eccellenza è il romanzo, non l'epica,⁵⁰ ma Moretti non ci sta e dichiara: “Con buona pace di Bachtin, insomma, la forma polifonica dell'Occidente moderno non è il romanzo, ma semmai proprio l'epica: che si specializza nello spazio eterogeneo del sistema-mondo, e deve dunque imparare a mettere in scena le sue mille voci diverse”.⁵¹

Anche mettendo da parte la contrapposizione bachtiniana un po' meccanica e mitizzante fra un genere monologico, l'epica, e uno polifonico, il romanzo⁵² – poiché tutte le forme letterarie, in fondo, partecipano in misura maggiore, o minore di un impianto polifonico e poiché, quindi, non esiste un monologismo assoluto, neppure nella poesia lirica – rimarrebbe comunque quell'idea hegeliana, compromessa dall'ossessione occidentale per l'originario, che solo l'epica, in quanto forma primigenia e dalla “selvaggia vitalità”,⁵³ possa aspirare alla rappresentazione della totalità.

Al contrario, si potrebbe considerare *proprio* quella polifonia da Bachtin in poi tradizionale attributo del romanzo che Moretti conquista all'epica come un indizio decisivo che epica e romanzo nel corso della storia letteraria si sono spesso intrecciati e che ancora oggi continuano a farlo. Contrapporre un'epica polifonica e centrifuga a un romanzo monologico e centripeto⁵⁴ equivale





grossomodo a considerare i generi letterari come formazioni lisce e impermeabili, quando invece sono altamente carsici, porosi, permeabili. Ciò che, quindi, vorrei proporre è l'idea di un sistema delle forme narrative costantemente attraversato da tensioni polifoniche e monologiche che, a seconda delle epoche, si addensano ora attorno all'epica, ora attorno al romanzo; un sistema delle forme narrative, insomma, in cui epica e romanzo *interferiscono* di continuo, definendosi l'una in relazione all'altro e garantendosi, in tal modo, la reciproca *sopravvivenza*. Perché come il romanzo ebbe per lungo tempo bisogno di rifarsi alla tradizione legittimante dell'epica, così oggi l'epica ha in un certo senso bisogno del romanzo per continuare a vivere. L'epica è stata, infatti, il primo genere letterario a venire alla luce – la letteratura occidentale nasce con essa – ma è stato anche un genere letterario non molto longevo.⁵⁵ *Paradiso perduto* di Milton è solitamente ritenuto l'ultimo poema epico e, se si eccettua il recente esperimento di epica postcoloniale fatto da Derek Walcott in *Omeros*,⁵⁶ si vede come l'epica sia sopravvissuta attraverso i secoli principalmente in costruzioni ibride: dalla forma parodica dell'eroicomico,⁵⁷ alle opere mondo di cui parla Moretti. È, infatti, il romanzo, e forse solo il romanzo, che oggi può raccogliere l'eredità dell'epica e la sua utopia universalizzante. Ed è esattamente questo che accade nei *systems novels*, nei *Mega-Novels* e nel romanzo massimalista. Venute meno le condizioni storiche che le hanno prodotte e modificatosi il quadro estetico nel cui ambito si sono originariamente sviluppate, le forme letterarie muoiono,





ma questo non sempre avviene. Succede spesso, molto spesso, che forme più resistenti di altre sopravvivano, “ospiti” in altre forme. Così per l’epica che, in romanzi come *Underworld* di DeLillo, o *2666* di Bolaño, è tornata a parlarci direttamente – trasformata certo, ma conservando intatta la sua tensione utopica.⁵⁸

Tutto questo per spiegare perché ho scelto di usare in questo studio la parola “romanzo” e non la parola “epica”, seppur con la precisazione morettiana di “moderna”, per riferirmi a quelle narrazioni massimaliste che cercherò di inquadrare in uno specifico genere del romanzo contemporaneo. Eccessivo zelo? Credo di no, dal momento che l’importanza del saggio di Moretti per questo lavoro è notevole. Vedremo, infatti, che alcune delle sue idee chiave, come la dimensione sovranazionale della rappresentazione, e cioè la spazialità “forte” delle opere mondo, saranno molto utili per chiarire certi aspetti della mia proposta teorica.

Ma ora, dopo tanto indugiare, entriamo nel vivo della trattazione e cominciamo a mettere a fuoco il nostro oggetto d’analisi. Partiamo allora dalla *base materiale* del progetto narrativo massimalista, la *lunghezza*.

¹ Il romanzo è stato pubblicato postumo in Spagna nel 2004, dove Roberto Bolaño, romanziere e poeta cileno, morto nel 2003 a Barcellona, viveva dagli anni settanta.

² Va comunque sottolineato che l’influenza di Gaddis sui successivi autori massimalisti non è inesistente: al contrario, è piuttosto evi-





dente, soprattutto in relazione allo statuto epistemologico dell'enciclopedismo massimalista (vd. pp. 53 e ss).

³ Cfr. Compagnon, Antoine. *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune* (1998), trad. it. Monica Guerra, Torino, Einaudi, 2000, pp. 3-21.

⁴ LeClair, Tom, *The Art of Excess: Mastery in Contemporary American Fiction*, Urbana, University of Illinois Press, 1989.

⁵ Karl, Frederick R., *American Fictions, 1980-2000: Whose America Is It Anyway?*, Bloomington, Xlibris, 2001, pp. 155-225.

⁶ Moretti, Franco, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal "Faust" a "Cent'anni di solitudine"*, Torino, Einaudi, 1994.

⁷ *L'arcobaleno della gravità* di Thomas Pynchon, *È successo qualcosa* di Joseph Heller, *JR* di William Gaddis, *The Public Burning* di Robert Coover, *Women and Men* di Joseph McElroy, *LETTERS* di John Barth, e *Sempre la valle* di Ursula Le Guin.

⁸ LeClair, *The Art of Excess*, cit., p. 5.

⁹ *Ibid.*, pp. 2-3.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 6-7.

¹¹ Cfr. Bertalanffy, Ludwig von, *Teoria generale dei sistemi. Fondamenti, sviluppo, applicazioni* (1967), trad. it. Enrico Bellone, introduzione di Gianfranco Minati, Milano, Mondadori, 2004.

¹² Una riorganizzazione epistemologica che Anthony Wilden, in *Systems and Structure: Essays in Communication and Exchange* (New York, Tavistock, 1980, p. 241), definisce interdipendente e riconducibile "[...] a Freud, a Hegel, a Marx, a Clerk Maxwell, a von Bertalanffy, o alla soluzione di Szilard del problema del demone di Maxwell nel 1929. Ovviamente, in una complessa riorganizzazione epistemologica come quella di cui stiamo avendo esperienza in questo secolo, il nuovo territorio concettuale definito da qualsivoglia disciplina, scienza, o movimento, non può essere compreso se non in relazione a tutti gli altri"; cfr. LeClair, *The Art of Excess*, cit., p. 7.

¹³ LeClair, *The Art of Excess*, cit., p. 13.

¹⁴ Jameson Fredric, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, Cornell University Press, 1981, p. 10.

¹⁵ LeClair, *The Art of Excess*, cit., pp. 25-26.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 21-25.

¹⁷ "Il narratore dei romanzi-sistema è un collettore piuttosto che un creatore, un editore piuttosto che un artista; un 'orchestratore', come Barth definisce se stesso, piuttosto che un inventore, un bricoleur di larghe vedute, piuttosto che un ingegnere"; *ibid.*, pp. 22-23. Un'idea, questa, fortemente condizionata dal concetto barthesiano di "morte dell'autore", di cui, nel prosieguo dell'analisi, si cercherà di dimostrare l'estraneità al romanzo massimalista.





¹⁸ Serres, Michel, *Le parasite*, Paris, Hachette Littératures, 1997.

¹⁹ LeClair precisa che nessuno scrittore può dominare la totalità del mondo, o dell'informazione, poiché "ciò che [lo scrittore] controlla è una sineddoche, l'illusione che le parti che ha selezionato, strutturato, bilanciato e messo in scala siano sostituite appropriate in un contesto in cui potrebbe essere presente una gamma molto più estesa di parti che, a loro volta, suggerirebbero soltanto, senza esaurire, l'intero discorso"; *The Art of Excess*, cit., p. 18.

²⁰ *Ibid.*, pp. 31-32.

²¹ *Ibid.*, pp. 36-68.

²² Un'ambiguità cui, forse, Moretti si riferisce indirettamente, quando scrive a proposito del *Faust* di Goethe: "Se la storia profusa a piene mani dalle opere mondo fosse proprio l'illusione propizia per un'Europa ben decisa alla conquista del pianeta? Le 'enciclopedie ambulanti' derise da Nietzsche come esiti grotteschi di un secolo malato di storia – eccole: *Faust, Ulisse, Cantos, Terra desolata...* Grazie a loro, l'Occidente ha acquistato l'ampiezza di sguardo consona al suo nuovo potere mondiale: mantenendosi però a distanza di sicurezza dalla cruda verità geografica"; *Opere mondo*, cit., p. 50. E quando, al contrario, su *La terra desolata* leggiamo: "Si dunque: la tentazione totalitaria è quasi sempre presente nell'opera mondo modernista, come reazione a una complessità che è cresciuta al di là di ogni attesa. Ma è, appunto, una tentazione: che non è mai diventata la presenza dominante. E intendiamoci: non è che la letteratura non possa esser fascista. Può esserlo benissimo e infatti lo è stata. Ma le è più difficile esserlo *nel caso delle opere mondo*: culturalmente impure, transnazionali, senza più alcun senso del 'nemico', iperistruite, indulgenti verso il consumo, innamorate delle bizzarrie e degli esperimenti. Difficile fare opere reazionarie con questi ingredienti"; *ibid.*, p. 214.

²³ Voluminoso panorama della narrativa americana del ventennio 1980-2000, *American Fictions, 1980-2000* si presenta come la continuazione di un precedente e analogo volume di Karl, *American Fictions: 1940-1980: A Comprehensive History and Critical Evaluation* (New York, Harper and Row, 1983).

²⁴ Karl, *American Fictions, 1980-2000*, cit., p. 162.

²⁵ *Ibid.*, p. 155.

²⁶ Sembrirebbero esserci diverse affinità fra il mega-romanzo di Karl e il *systems novel* di LeClair. Un dialogo fra le opere viene, tra l'altro, stabilito dallo stesso Karl (*American Fictions, 1980-2000*, cit., pp. 495-96 n. 96).

²⁷ *Women and Men* di Joseph McElroy, *Il fantasma di Harlot* di Norman Mailer, *The Runaway Soul* di Harold Brodkey, *A Frolic*





of *His Own* di Gaddis e, nel capitolo sesto dedicato agli anni Novanta, *Underworld* di DeLillo, *Infinite Jest* di Wallace, e *Mason & Dixon* di Pynchon.

²⁸ Per via della limitazione dell'analisi al ventennio 1980-2000, Karl, pur citandoli, non prende in esame i mega-romanzi scritti prima del 1980, essendo alcuni di essi già stati discussi nel suo precedente *American Fictions, 1940-1980*.

²⁹ Karl, *American Fictions, 1980-2000*, cit., p. 162.

³⁰ L'americanità del *Mega-Novel* è per Karl un fatto più che evidente e un elemento fondante della sua proposta teorica. Anche LeClair, del resto, parla del *systems novel* come di un genere del romanzo tipicamente americano.

³¹ Karl, *American Fictions, 1980-2000*, cit., p. 162.

³² *Ibid.*, p. 162.

³³ “Mentre i recensori si ancoravano alle categorie di romanzieri ebrei e gay, di scrittori neri e autrici donne, un altro tipo di romanzo emergeva, scritto principalmente (non esclusivamente) da maschi bianchi e protestanti”; *ibid.*, p. 162.

³⁴ Cfr. LeClair, *The Art of Excess*, cit., pp. 29-30.

³⁵ *Ibid.*, p. 29.

³⁶ Moretti, *Opere mondo*, cit., pp. 3-4.

³⁷ Cfr. Blumenberg, Hans, *La legittimità dell'età moderna* (1966, 2a ediz. ampl. 1988), trad. it. Cesare Marelli, Genova, Marietti, 1992.

³⁸ Moretti, *Opere mondo*, cit., p. 34.

³⁹ Fusillo, Massimo, “Fra epica e romanzo”, in Franco Moretti (a cura di), *Il romanzo*, Torino, Einaudi, 2002, vol. II, pp. 5-34.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 13.

⁴¹ Cfr. Hölscher, Uvo, *L'“Odissea”. Epos tra fiaba e romanzo* (1988), trad. it. Francesco Stella, Firenze, Le Lettere, 1991; De Jong, Irene, *Narrators and Focalizers: The Presentation of the Story in the “Iliad”*, Amsterdam, Grüner, 1987; Rabel, Robert J., *Plot and Point of View in the “Iliad”*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1997.

⁴² In *Palinsesti* (1982; trad. it. Raffaella Novità, Torino, Einaudi, 1997), Genette individua in alcuni tratti caratteristici dell'*Odissea*, come il tema avventuroso, la focalizzazione quasi esclusiva del racconto su di un unico eroe e la presenza di autodiegesi nei canti IX-XII, chiari segni dell'appartenenza di quest'opera a un genere diverso da quello dell'*Iliade*, ovvero di uno spostamento dalla sfera epica in direzione, appunto, del romanzo (pp. 208-09). Cfr. Fusillo, “Fra epica e romanzo”, cit., pp. 9-10.

⁴³ A questo proposito, nel saggio “Le scelte di Achille” (in Omero, *Iliade*, a cura di Guido Paduano, Torino, Einaudi, 1997), Guido Paduano sottolinea che Achille non incarna uno “spirito collettivo”, essendo in forte contrasto con il mondo che lo circonda. Non





è un eroe che, stando alla codificazione occidentale e soprattutto hegeliana dell'epica, condenserebbe in sé i valori e i codici di comportamento di una intera comunità (non del tutto, almeno), ma un personaggio più complesso, portatore di una istanza antiautoritaria; cfr. Fusillo, "Fra epica e romanzo", cit., p. 11.

⁴⁴ A partire da *Le avventure di Cherea e Calliroe* di Caritone (I sec. a. C.), il primo dei romanzi greci giunti fino a noi (sul romanzo greco antico, cfr. Fusillo, Massimo, *Il romanzo greco. Polifonia ed Eros*, Venezia, Marsilio, 1989), l'eros è considerato un elemento chiave del romanzo antico, prima greco e poi latino. Anche per questa ragione, ma non solo per questa – Fusillo, infatti, sottolinea la presenza di altri temi romanzeschi in Apollonio, come il viaggio, l'avventura e l'antierismo; "Fra epica e romanzo", cit., p. 12 – le *Argonautiche* di Apollonio, in cui il motivo erotico si incarna nel fatale innamoramento di Medea per Giasone, sono indicate come una sorta di protoromanzo.

⁴⁵ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Estetica* (1836-1838), a cura di Nicolao Merker, trad. it. Nicolao Merker e Nicola Vaccaro, introduzione di Sergio Givone, Torino, Einaudi, 1997, vol. II, p. 1223.

⁴⁶ Fusillo, "Fra epica e romanzo", cit., p. 7.

⁴⁷ Cfr. *ibid.*, pp. 12-13.

⁴⁸ "Il romanzo è l'epopea di un'epoca nella quale la totalità estensiva della vita cessa di offrirsi alla percezione sensibile, e la viva immanenza del senso diventa problematica; un'epoca in cui, tuttavia, persiste la disposizione emotiva alla totalità"; Lukács, György, *Teoria del romanzo* (1919), trad. it. Giuseppe Raciti, Milano, SE, 1999, p. 23.

⁴⁹ Moretti insiste a più riprese sull'imperfezione morfologica delle opere mondo, delineando un'affascinante teoria dell'evoluzione delle forme letterarie. Cfr. Moretti, *Opere mondo*, cit., pp. 17-21; ma, soprattutto, si veda Moretti, Franco, *La letteratura vista da lontano*, con un saggio di Alberto Piazza, Torino, Einaudi, 2005.

⁵⁰ Bachtin, Michail, *Estetica e romanzo* (1975), trad. it. Clara Strada Janovic, introduzione di Rossana Platone, Torino, Einaudi, 2001.

⁵¹ Moretti, *Opere mondo*, cit., p. 53.

⁵² Radicale, a questo riguardo, la posizione di Mark Sherman, il quale sostiene come quelle di epica e romanzo si siano rivelate nozioni improduttive nella prassi letteraria; cfr. Sherman, Mark A., "Problems of Bakhtin's Epic: Capitalism and the Image of History", in Thomas J. Farrel (a cura di), *Bakhtin and Medieval Voices*, Gainesville, University Press of Florida, 1995, pp. 180-95.

⁵³ Joyce, James, *The Critical Writings of James Joyce*, a cura di Ellsworth Mason e Richard Ellman, New York, Viking Press, 1964, p. 45; citato in Moretti, *Opere mondo*, cit., p. 12.





⁵⁴ Moretti si riferisce in particolare a quel romanzo dell'Ottocento che "incardina il racconto al centro dello Stato-nazione"; *Opere mondo*, cit., p. 53.

⁵⁵ Cfr. Fusillo, "Fra epica e romanzo", cit., p. 8.

⁵⁶ Su *Omeros* di Walcott e gli esperimenti epici nella letteratura contemporanea, cfr. Beissinger, Margaret et al. (a cura di), *Epic Traditions in the Contemporary World: The Poetics of Community*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1999.

⁵⁷ Cfr. Bertoni, Clotilde, *Percorsi europei dell'eroicomico*, Pisa, Nistri Lischi, 1997.

⁵⁸ Cfr. Fusillo, "Fra epica e romanzo", cit., pp. 32-34.





PARTE PRIMA







Capitolo 1

Lunghezza

L'arcobaleno della gravità: 912 pagine;¹ *Infinite Jest*: 1079 pagine;² *Underworld*: 827 pagine;³ *Denti bianchi*: 448 pagine;⁴ *Le correzioni*: 672 pagine;⁵ *2666*: 1105 pagine;⁶ *2005 dopo Cristo*: 401 pagine.⁷ Da un minimo di 401 pagine a un massimo di 1105: romanzi lunghi, in cinque casi più che lunghi, lunghissimi.

La lunghezza dei romanzi massimalisti non è un neutro dato materiale, ma qualcosa di più. È insieme una *possibilità* e una potente *attrattiva*: una possibilità legata alla natura fortemente sperimentale dei romanzi massimalisti, nonché alla loro ambizione totalizzante di matrice epica; un'attrattiva che, invece, ha le sue ragioni nelle logiche pubblicitarie del mercato editoriale e nel particolare status di merce dei romanzi in questione.

Come ha suggerito Viktor Šklovskij, l'innovazione formale non è altro che il frutto di uno slittamento, di un cambiamento accidentale. Nelle forme letterarie, il vecchio si accumula sul nuovo in maniera quantitativa e, quando i cambiamenti accumulatisi passano dall'essere puramente quantitativi all'essere qualitativi, nasce una nuova forma.⁸ In *Opere mondo*, Moretti rilegge questa idea





attraverso il concetto di “bricolage” inteso come motore dell’evoluzione letteraria, affermando che nei momenti di transizione la produzione di un nuovo procedimento non si può progettare (o, meglio, non sempre), poiché il cambiamento “non si pianifica: è frutto della sperimentazione retorica più libera e irresponsabile: più cieca”.⁹ Quindi,

[...] se Šklovskij ha ragione, e l’innovazione formale si fa strada “in maniera quantitativa” – allora essa avverrà più facilmente in quei testi che hanno *una maggiore quantità di spazio a loro disposizione*. Non credo sia un caso che Šklovskij formuli la sua ipotesi parlando di *Guerra e pace* (e che essa trovi poi piena conferma nell’*Ulisse*): le grandi dimensioni sono probabilmente un tratto favorevole all’innovazione formale. Concedono più tempo, più chance. Lasciano più liberi.

E lascia più liberi, la forma epica, anche per un’altra ragione: strutturale, questa volta. È che l’epica, lo abbiamo visto per il *Faust*, è una forma incline alle digressioni: abbonda di episodi che si collocano a lato dell’Azione fondamentale. Di episodi periferici – e proprio per questo favorevoli agli esperimenti. Perché un tentativo davvero innovatore inizia di norma in modo incerto, e magari assai poco promettente: se fosse collocato in primo piano verrebbe gelato dalle necessità immediate dell’intreccio. Ma se l’esperimento è posto invece ai margini del testo, l’autore si sentirà molto più libero di giocare con la forma: quand’anche le cose andassero nel peggiore dei modi (come “Scilla e Cariddi”, o “Sirene”), la catastrofe avrà un effetto limitato, e lascerà intatta la struttura generale dell’opera. La periferia testua-





le funziona così come una sorta di spazio protetto, dove un'innovazione ha il tempo di svilupparsi, e consolidare le proprie peculiarità. Quando poi è pronta, la nuova tecnica si cristallizza: si disfa della vecchia motivazione e passa in primo piano.¹⁰

Non lo si potrebbe dire meglio di così: un procedimento, o un nuovo genere, nascono da un'accumulazione quantitativa di dettagli che proliferano alla periferia del testo, per poi passare al centro della scena quando l'innovazione si è ben consolidata. E la lunghezza rappresenta la condizione ideale per il dispiegarsi di questo processo, poiché, chiaramente, più spazio c'è a disposizione, maggiore sarà l'accumulazione di dettagli e quindi la probabilità che una nuova forma venga alla luce. Certo, sia Šklovskij che Moretti fanno riferimento a dei singoli procedimenti che, alla periferia del testo, trovano inizialmente uno spazio protetto in cui svilupparsi, per poi spostarsi in una posizione di primo piano nel momento in cui raggiungono una certa maturità. Moretti ne dà una splendida esemplificazione a proposito dello *stream* che, sebbene originariamente e notoriamente impiegato da Édouard Dujardin, solamente nell'*Ulisse* dispiega pienamente il proprio potenziale morfologico e simbolico.¹¹ Il caso del romanzo massimalista è, invece, un po' differente. La lunghezza è in esso la condizione necessaria per la radicalizzazione non di un elemento soltanto, ma di una *molteplicità* di procedimenti. Come vedremo nel corso della prima parte di questo saggio, la "morfosfera"¹² del romanzo massimalista risulta definita dall'utilizzo costante e spesso estremizzato – seppure all'interno di un determinato spettro di variabilità – di una se-





rie di strategie retoriche che, fatta eccezione, forse, per la peculiare forma di onniscienza narrativa caratteristica di alcuni dei romanzi massimalisti presi in esame, non presentano in sé tratti di forte innovazione, essendo piuttosto la loro *compresenza* e *interazione* a definire uno spazio formale a dir poco unico. Ed è in questo senso che la lunghezza dovrà intendersi come la base materiale imprescindibile sulla quale poggia il progetto narrativo massimalista: il contenitore che ne ha reso e ne rende possibile l'esistenza in quanto forma letteraria altamente sperimentale.

Difficile, se non impossibile, immaginare un romanzo massimalista che non sia lungo: una forma che aspira a misurarsi con il mondo intero non può farlo se non assumendone l'ampiezza. E alcuni degli strumenti più importanti di cui si serve il romanzo massimalista per raggiungere tale scopo – enciclopedismo, corallità, digressioni, moltiplicazione policentrica dei filoni narrativi – non potrebbero esprimere appieno il proprio potenziale di “effetti mondo”¹³ in uno spazio ristretto, essendo necessarie dimensioni estese per garantirne l'efficacia. Ma c'è dell'altro.

In un articolo per la *New York Times Magazine*, Frank Bruni riporta le dichiarazioni di Amy Rhodes, allora responsabile della sezione marketing della casa editrice Little, Brown and Company presso cui uscì *Infinite Jest* nel 1996, relative all'aver fatto leva nella campagna pubblicitaria per la promozione del romanzo di Wallace proprio sulle sue imponenti dimensioni, intese come segno di importanza.¹⁴ La lunghezza diveniva garanzia di valore, “di una sua certa innegabilità”.¹⁵ Attorno





a essa è stata costruita un'accurata campagna di marketing preparatoria all'uscita di *Infinite Jest*, un libro che – così assicurava la casa editrice ai 4000 librai, critici e giornalisti ai quali ne aveva annunciato la pubblicazione – avrebbe dato ai lettori “piacere infinito” con “stile infinito”.¹⁶ Una cosa interessante, questa, o perlomeno curiosa: la campagna promozionale di un romanzo che ruota intorno a un mero dato materiale, la sua lunghezza.

Nella sezione “Grandville o le esposizioni universali” della prima “Exposé” dei *“Passages” di Parigi*, Benjamin conia la suggestiva espressione “sex appeal dell'inorganico” per qualificare la potente e inedita attrattiva esercitata dalle merci nella Parigi di Baudelaire investita dalla modernità:¹⁷ “La moda prescrive il rituale secondo cui va adorato il feticcio della merce; [...]. Essa è in conflitto con l'organico; accoppia il corpo vivente al mondo inorganico, e fa valere sul vivente i diritti del cadavere. Il feticismo, che soggiace al sex appeal dell'inorganico, è il suo ganglio vitale. Il culto della merce lo mette al proprio servizio.”¹⁸ Inorganico e ritualità, fascinazione e culto per il cadavere: muovendo dal *Capitale* di Marx, Benjamin delinea una straordinaria estetica negativa dell'oggetto-merce. Inteso come la modalità fondamentale dello sguardo borghese rivolto ai beni di consumo, uno sguardo necrofilo,¹⁹ e come il lato oscuro dei “capricci teologici” della merce,²⁰ il feticismo viene svincolato dalle tradizionali connotazioni di perversione e primitivismo²¹ e posto alla base di una categoria estetica feconda, quella di “sex appeal dell'inorganico”. Una categoria esplorata attentamente da Mario Perniola che, analizzando fenomeni etero-





genei come il cyberpunk, la droga e la *metafiction*, ha individuato una forma specifica dell'immaginario contemporaneo e teorizzato un modo di vivere la sessualità al di là delle nozioni tradizionali di desiderio e piacere, nel segno di una libido mortuaria rivolta alla sfera dell'inorganico.²²

Ma torniamo al romanzo massimalista e proviamo a leggere la campagna promozionale di *Infinite Jest* incentrata sulla notevole lunghezza del romanzo sullo sfondo del sex appeal dell'inorganico. Quantità infinitizzata, dimensioni oggetto di desiderio e fissazione feticistici: la lunghezza, secondo un meccanismo di sostituzione tipico del feticismo,²³ diviene il segno tangibile di un qualcosa di estremamente prezioso e seducente. Il romanzo massimalista sembra essere, da questo punto di vista, uno dei più raffinati prodotti letterari del tardo capitalismo. Centinaia e centinaia di pagine e un peso consistente: lo status di merce è inequivocabilmente confermato a *livello sensoriale*. Sembrerebbe avere senso: ci troviamo di fronte alla quintessenza di quella progressiva mercificazione della cultura palesatasi con l'avanzare dell'orizzonte culturale postmoderno e del tardo capitalismo teorizzata da Fredric Jameson.²⁴ Solo in un contesto storico-economico di questo tipo può avere senso la promozione di un libro basata sulle sue dimensioni, ossia una campagna pubblicitaria che cerca di rendere appetibile un romanzo in quanto oggetto dotato di un proprio sex appeal: un oggetto-merce che occupa uno spazio consistente nella libreria, che impressiona per la sua voluminosità. Non stupisce, quindi, che gran parte dei romanzi massimalisti in circolazio-





ne abbia avuto un certo successo editoriale. Basta pensare allo stesso *Infinite Jest*, a *Denti bianchi*, o a *Le correzioni*: tutti best sellers. Quello scarso successo di pubblico delle opere mondo che lamentava Moretti, controbilanciato, però, da un vero e proprio culto accademico,²⁵ sembra essere letteralmente rovesciato di segno quando si parla del romanzo massimalista. Per comprendere le ragioni della calorosa accoglienza di pubblico del romanzo massimalista e del relativo insuccesso nel breve periodo delle opere mondo, bisogna guardare probabilmente proprio a quel sex appeal dell'inorganico nel cui segno si è consolidata la modernità, e fortemente accentuatosi a partire all'incirca dalla seconda metà degli anni cinquanta del Novecento, a seguito dell'epocale rottura epistemologica postmoderna. Si tratta di un fenomeno sicuramente già presente a livello embrionale nella Parigi di Baudelaire, o nella Dublino di Joyce, che ha scatenato pienamente, però, il suo enorme potere incantatore soltanto con l'instaurazione e il decollo della società dei consumi di massa. Oggi più che mai la globalizzazione del mercato e lo sviluppo di tecnologie seducenti e ampiamente accessibili sembrano aver allargato considerevolmente il campo del desiderio feticista per l'inorganico.²⁶ L'industria informatica e quella delle telecomunicazioni si sono rivelate in grado di produrre nuovi status symbol, come i prodotti Apple, per esempio; prodotti che sono la reificazione di un certo modo di pensare, di muoversi nel mondo, di fare politica: veri e propri *feticci di identità* a buon mercato, pura ideologia. E in questi tempi di drammatiche incertezze esisten-





ziali e di confusione ideologica, chi non sarebbe disposto a pagare un prezzo, neanche poi troppo alto, per assicurarsi un oggetto dotato di un così grande potere?

E chissà che la stessa cosa non valga anche per il romanzo massimalista. Certo, capire quale sia esattamente la posta in gioco simbolica che si nasconde dietro l'attrazione di massa per romanzi di grandi dimensioni non è semplice. Si potrebbe pensare che, acquistando un romanzo massimalista, il lettore creda di entrare in possesso di una corposa sineddoche della "Cultura", di un feticcio di identità – una testimonianza, questa, dell'attrazione che l'universo culturale riuscirebbe ancora, forse, a esercitare su di un pubblico vasto. È chiaro che, in questo senso, si tratterebbe della stessa logica adottata da Little, Brown nella promozione di *Infinite Jest*, e cioè dell'assunzione delle dimensioni del romanzo come segno inequivocabile, perché tangibile, della sua importanza.

Un'analisi un po' semplicistica probabilmente, ma necessaria, visto lo strettissimo legame fra romanzo massimalista e mercato, testimoniato dal successo di vendite. Un'analisi necessaria anche perché, oltre il romanzo massimalista, tocca una fetta molto consistente della "letteratura di consumo", essendo in quest'ultimo caso ancora più evidente la fascinazione per la lunghezza: basti pensare all'immensa fortuna editoriale di scrittori come Frederick Forsyth, John Grisham e Dan Brown, tutti autori di lunghe opere narrative.

Chiudiamo, dunque, questo capitolo sulla lunghezza sottolineando la forte *occidentalità* del romanzo massimalista, che, non pago di fare





dell'Occidente il suo oggetto esclusivo di rappresentazione, si costruisce attorno alle sue stesse logiche produttive e simboliche, qualificandosi come uno dei più rappresentativi prodotti letterari del nostro tempo.

¹ Pynchon, Thomas, *Gravity's Rainbow* (1973), New York, Vintage, 1998; trad. it. Giuseppe Natale, *L'arcobaleno della gravità*, Milano, Rizzoli, 2007.

² Wallace, David Foster, *Infinite Jest* (1996), introduzione di Dave Eggers, New York, Back Bay Books/Little, 2006; trad. it. Edoardo Nesi, Annalisa Villosesi e Grazia Giua, *Infinite Jest*, Torino, Einaudi, 2006.

³ DeLillo, Don, *Underworld*, New York, Scribner, 1997; trad. it. Delfina Vezzoli, *Underworld*, Torino, Einaudi, 2000.

⁴ Smith, Zadie, *White Teeth*, New York, Vintage, 2000; trad. it. Laura Grimaldi, *Denti bianchi*, Milano, Mondadori, 2009.

⁵ Franzen, Jonathan, *The Corrections* (2001), New York, Harper Perennial, 2007; trad. it. Silvia Pareschi, *Le correzioni*, Torino, Einaudi, 2003.

⁶ Bolaño, Roberto, *2666* (2004), Barcelona, Anagrama, 2009; trad. it. Ilide Carmignani, *2666*, Milano, Adelphi, 2 voll., 2007 e 2009.

⁷ Babette Factory, *2005 dopo Cristo*, Torino, Einaudi, 2005.

⁸ Šklovskij, Viktor, *Materiali e leggi di trasformazione stilistica. Saggio su "Guerra e Pace"* (1928), trad. it. Monica Guerrini, Parma, Pratiche, 1978, pp. 297-304.

⁹ Moretti, *Opere mondo*, cit., p. 19.

¹⁰ *Ibid.*, p. 178.

¹¹ *Ibid.*, pp. 162-69.

¹² Espressioni ricalcate da Andrea Miconi sul concetto lotmaniano di "semiosfera" e indicante "il ventaglio delle variazioni e non la sintesi complessiva delle strutture di senso"; Miconi, Andrea, "Dal 'real meraviglioso' al realismo magico. Approccio evolutivo alla formazione di un genere", in *Paragrafo*, 2, 2006, p. 29 n. 7.

¹³ Richiamandosi alla celebre espressione barthesiana "effetto di reale", Moretti parla di "effetti mondo" in relazione alla scena polifonica della "Notte di Valpurga" nel *Faust*. Si tratta di quei "procedimenti che danno al lettore l'impressione di trovarsi davvero al





cospetto del mondo. Che rendano cioè il testo simile al mondo: aperto, eterogeneo, incompleto”; Moretti, *Opere mondo*, cit., p. 55.

¹⁴ Bruni, Frank, “The Grunge American Novel”, in *New York Times Magazine*, 24 marzo 1996, pp. 38-41.

¹⁵ *Ibid.*, p. 40.

¹⁶ *Ibid.*, p. 40. Cfr. Burn, Stephen J., *David Foster Wallace’s “Infinite Jest”: A Reader’s Guide*, New York-London, Continuum, 2003, pp. 66-67.

¹⁷ Benjamin, Walter, *I “passages” di Parigi (1927-1940)*, a cura di Rolf Tiedemann, edizione italiana a cura di Enrico Ganni, Torino, Einaudi, 2002, vol. I, pp. 9-11.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 10-11.

¹⁹ Cfr. Fusillo, Massimo, *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, Il Mulino, 2012, p. 26.

²⁰ Marx, Karl, *Il Capitale. Critica dell’economia politica* (1867), trad. it. Delio Cantimori, introduzione di Maurice Dobb, Torino, Einaudi, 1975, vol. I, p. 86.

²¹ Fusillo, *Feticci*, cit., pp. 25-27. La bibliografia riguardante un fenomeno culturale complesso e antichissimo come il feticismo è a dir poco sterminata, considerata anche la quantità dei contributi più e meno recenti sull’argomento maturati nell’ambito dei *Cultural Studies* e, in particolar modo, dei *Fashion Studies*. Per un’introduzione, si vedano Iacono, Alfonso M., *Teorie del feticismo. Il problema filosofico e storico di un “immenso malinteso”*, Milano, Giuffrè, 1985, e Mistura, Stefano, *Figure del feticismo*, Torino, Einaudi, 2001.

²² Perniola, Mario, *Il Sex appeal dell’inorganico* (1994), Torino, Einaudi, 2004. Cfr. Fusillo, Massimo, *Estetica della letteratura*, Bologna, Il Mulino, 2009, pp. 168-71.

²³ Cfr. Freud, Sigmund, “Il feticismo” (1927), in Id., *Opere*, edizione italiana a cura di Cesare L. Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, vol. X, pp. 487-97.

²⁴ Jameson, Fredric, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991, pp. 1-66.

²⁵ Moretti, *Opere mondo*, cit., p. 6.

²⁶ Cfr. Anceschi, Giovanni, *Il progetto delle interfacce. Oggetti colloquiali e protesi virtuali*, Milano, Domus Academy, 1992; Landowski, Eric e Gianfranco Marrone (a cura di), *La società degli oggetti. Problemi di intersoggettività*, Roma, Meltemi, 2002; Francalanci, Ernesto L., *Estetica degli oggetti*, Bologna, Il Mulino, 2006.





Capitolo 2

Modo enciclopedico

1. Un “romanzo enciclopedico”?

Il romanzo massimalista è caratterizzato da una marcata apertura enciclopedica, la cui messa in prospettiva è cruciale al fine di comprenderne la peculiare dimensione estetica e simbolica.

In seguito alla trattazione classica di Northrop Frye,¹ a partire dagli anni settanta ci sono stati diversi tentativi di formulare una teoria dell'enciclopedismo in letteratura, tutti in direzione di una sua identificazione con un genere, o con un modo caratteristici della letteratura moderna in quanto tale. In questo capitolo farò riferimento a due di essi in particolare: la “narrativa enciclopedica” [*encyclopedic narrative*] e il “romanzo enciclopedico” [*encyclopedic novel*], teorizzati rispettivamente da Edward Mendelson e Stephen J. Burn.

Burn pone l'origine del romanzo enciclopedico al cuore della modernità letteraria. Si tratta di un genere del romanzo che si sviluppa a partire da *Bouvard e Pécuchet* di Flaubert, passa per il modernismo e l'*Ulisse* di Joyce, si apre al postmoderno nell'opera di Gaddis e, negli anni novanta,





prospera nelle sperimentazioni di Wallace, Smith, Evan Dara e Richard Powers.²

Nell'opera di Flaubert, il famoso sogno di scrivere un libro su niente, che si reggesse unicamente sulla forza dello stile,³ convive con uno dei più impressionanti tentativi fatti nell'ambito della letteratura occidentale di scrivere, invece, un libro su tutto, e cioè *Bouvard e Pécuchet*, ultimo e incompiuto progetto di romanzo flaubertiano:⁴ due opposte tendenze che hanno pesato notevolmente nel definire l'estetica modernista. Un'estetica non così uniforme e monocentrica come spesso si è sostenuto,⁵ ma per lo meno bipolare, se non policentrica, attraversata da tensioni di segno radicalmente opposto.

Calvino ha sottolineato come il desiderio di scrivere romanzi enciclopedici sia stato una delle più forti aspirazioni del modernismo⁶ (ne sono luminosi esempi le opere di James Joyce, Ezra Pound e Robert Musil); un'aspirazione che, spesso, si è posta proprio nel segno dell'incompiuto capolavoro di Flaubert,⁷ e così palese che molti l'hanno indicata come la tendenza dominante del modernismo letterario. Michael A. Bernstein, per esempio, vi si riferisce per delineare un'opposizione fra modernismo e postmodernismo, dove l'enciclopedismo dei grandi capolavori modernisti sarebbe impossibile all'interno dell'orizzonte culturale postmoderno, dominato da quel tramonto lyotardiano delle grandi narrazioni e di ogni visione forte e totalizzante del mondo.⁸

Contrariamente a quanto sostenuto da Bernstein, è cura di Burn mostrare come l'afflato enciclopedico modernista non si sia affievolito nel





postmoderno, ma come, invece, abbia acquistato un vigore e una complessità inedite nell'opera di Gaddis e in quella di numerosi scrittori nordamericani contemporanei. Sul rapporto molto articolato e ambiguo del romanzo massimalista con il postmoderno mi soffermerò a più riprese nel corso della trattazione, mettendone in luce aspetti diversi a seconda dei temi affrontati. Per il momento, mi limiterò a fare una piccola precisazione sul celebre slogan lyotardiano della "fine delle grandi narrazioni".

Relativamente al sistema letterario postmoderno, ci si è spesso riferiti a sproposito alla "condizione postmoderna" di cui parla Lyotard.⁹ La fine di alcune delle metanarrazioni che avevano caratterizzato per lunghissimo tempo la modernità, e sulla base delle quali essa aveva giustificato il proprio progetto, ha sì contribuito in modo decisivo alla svolta epistemologica postmoderna e a creare una nuova sensibilità,¹⁰ ma non ha certo significato la scomparsa di ogni tipo di tensione universalizzante sul piano estetico, anzi. Quando, nel secondo dopoguerra, l'apparato ideologico della modernità era oramai crollato sotto i colpi della storia, un certo tipo di letteratura postmoderna rimaneva ancorato caparbiamente al sogno enciclopedico del modernismo. Non si è trattato, però, di una semplice riproposizione di strategie retoriche e conoscitive del passato, quanto, piuttosto, di un loro ripensamento radicale. Proviamo a darne un quadro sintetico, partendo da uno dei capolavori dell'enciclopedismo modernista, l'*Ulisse* di Joyce.





L'enciclopedismo dell'*Ulisse* è un fatto comunemente riconosciuto.¹¹ Esso poggia sull'alienante e drammatica percezione di una frammentazione della società e del tessuto urbano in atto nell'Europa e nella Dublino del primo Novecento, in reazione alla quale si presenta come un tentativo unificante, per quanto incompleto. È lo stesso Joyce a riassumere eloquentemente, e in maniera in parte ironica, il senso dell'ambizione enciclopedica dell'*Ulisse*: “[...] fornire un'immagine talmente completa di Dublino che, se un giorno la città dovesse improvvisamente scomparire dalla faccia della terra, potrebbe essere ricostruita sulla base del mio libro.”¹²

Un enciclopedismo che nasce, dunque, come risposta a una tanto incombente quanto incerta minaccia di distruzione, un enciclopedismo che si presenta come l'ultimo baluardo contro l'apocalisse; un grande *archivio* in grado di preservare il sapere da possibili catastrofi e di garantire la ricostruzione del mondo a seguito di un cataclisma. La scrittura di un'opera enciclopedica, quindi, non solo è possibile, ma si presenta come una vera e propria necessità, assumendo delle connotazioni dalla forte valenza utopica. Ne è un esempio paradigmatico la biblioteca di Bloom, composta da “parecchi volumi invertiti, impropriamente disposti e in ordine non alfabetico”,¹³ che spazia dalla letteratura alla filosofia, dalla teologia alla geografia, dalla matematica alla storia e alla biografia:

Guida Thom delle Poste e Telegrafi di Dublino [...].
Denis Florence M'Carthy: *Opere Poetiche* [...].





Shakespeare: *Opere* [...].
Il calcolatore insostituibile [...].
La storia segreta della Corte di Carlo II [...].
La guida del bimbo [...].
Le Bellezze di Killarney [...].
Quando eravamo ragazzi di William O'Brien M. P. [...].
Pensieri scelti di Spinoza [...].
La storia dei cieli di Sir Robert Ball [...].
Ellis: *Tre viaggi al Madagascar* [...].
Il carteggio Stark-Munro di A. Conan Doyle [...].
Viaggi in Cina di "Viator" [...].
Filosofia del Talmud [...].
Lockhart: *Vita di Napoleone* [...].
Soll und Haben di Gustav Freytag [...].
Hozier: *Storia della guerra russo-turca* [...].
Laurence Bloomfield in Irlanda di William Hallingham [...].
Manuale di Astronomia [...].
La vita segreta di Cristo [...].
Nella scia del sole [...].
La forza fisica e come la si ottiene di Eugen Sandow [...].
Brevi eppur semplici elementi di geometria [...] [di] F. Ignat. Pardies [...].¹⁴

Una biblioteca composta da soli ventidue libri, ma la cui varietà e centralità strutturale nell'architettura complessiva dell'*Ulisse* sembra essere suggerita dall'inserimento del suo inventario nel capitolo "Itaca", il penultimo della terza sezione, che, stando alla lista di corrispondenze approntata da Joyce, avrebbe dovuto costituire l'ossatura dell'*Ulisse*.¹⁵





Nella postmodernità, invece, le cose cambiano sensibilmente. Il progetto enciclopedico esplose, schiacciato dal proprio peso. L'enorme e informe massa di dati che fluisce ininterrottamente dai molteplici e pervasivi canali di informazione costituiti dai nuovi media ha reso titanico e intrinsecamente fallimentare qualsiasi tentativo enciclopedico.¹⁶ Eppure, non si è smesso di scrivere opere enciclopediche.¹⁷ Perché?

Riprendendo l'idea sartriana di "totalizzazione" [*totalisation*], legata al progetto della *Critica della ragione dialettica*, contro la vulgata critico-filosofica corrente che rileva in tutte le espressioni ascrivibili al campo semantico della totalità (totale, totalizzante, universale, universalizzante, ecc.) un elevato rischio ideologico,¹⁸ Fredric Jameson stabilisce una distinzione fra i concetti di "totalità" [*totality*] e di "totalizzazione" [*totalization*], a suo avviso spesso indebitamente confusi.¹⁹ Lì dove la parola "totalità" sembra effettivamente alludere a un sistema stabile di verità e all'istituzione di un punto di osservazione privilegiato sul reale, il termine "totalizzazione" – al di là del suo significato specifico nella filosofia di Jean-Paul Sartre –²⁰ al contrario, si radica concettualmente proprio nella constatazione di una loro impossibilità e indesiderabilità. Esso si riferisce a un processo di "summing-up",²¹ di riepilogo dell'esistente, condotto da una prospettiva intrinsecamente parziale e privo di pretese omogeneizzanti. Un processo tanto più necessario, quanto più l'individuo si scopre fragile, e quanto più il mondo si rivela complesso e impermeabile ai suoi desideri; un processo che plasma la tensione enciclopedica del modernismo e del postmoderno.





Se calassimo la distinzione operata da Jameson nella nostra riflessione sulle forme enciclopediche, vedremmo addensarsi attorno alla diade totalità/totalizzazione uno sciame di coppie oppostive – originale/derivato, centro/periferia, autocrazia/democrazia ecc. – che definirebbe le coordinate teoriche ideali dell’enciclopedismo occidentale, con Lukács²² e Sartre quali numi, rispettivamente, dell’enciclopedismo dell’epica antica e dell’enciclopedismo novecentesco. Una razionalizzazione di un fenomeno di lunga durata, questa, affascinante, ma che purtroppo risentirebbe di quella fatale attrazione della teoria verso la forza modellizzante della logica binaria. Che i tentativi enciclopedici del Novecento, dall’ *Ulisse* a *Infinite Jest*, non puntino alla definizione e alla celebrazione in termini assoluti di un sistema di valori e saperi condiviso, come accadeva, invece, nell’epica di Omero, o nell’epica didascalica di Esiodo, non significa certo che siano esenti dai rischi ideologici insiti in ogni progetto enciclopedico. Per quanto si voglia porre l’accento sul processo, sulla dinamicità e sulla parzialità del punto di vista adottato (totalizzazione), anziché su ciò che si ambisce a rappresentare (totalità), rimane il fatto che il fine di qualsiasi opera enciclopedica è quello di una narrazione sintetica della *totalità* del reale. La differenza, allora, fra l’enciclopedismo dell’epica antica e quello novecentesco non starà in un mutamento della sua funzione, ma, come vedremo più avanti, nella *moltiplicazione* e nella *differenziazione* dei tentativi enciclopedici. In questo senso, i rischi ideologici legati al concetto di “totalità” sembrano sensibilmente dimi-





nuire nel quadro dell'ecologia plurale dell'enciclopedismo contemporaneo.

Detto questo, è necessario, però, mettere bene in luce sia le ragioni fondamentali della persistenza della tensione enciclopedica nella lunga durata, che la prossimità simbolica dell'epica antica e delle forme enciclopediche moderniste e postmoderne. Chiosando le parole di un personaggio di *Il dottor Živago*²³ e un passo di “Evoluzione e bricolage” di François Jacob,²⁴ Moretti scrive: “[...] la fisica non sostituirà mai Esiodo, *perché non si pone le stesse domande*. E viceversa: fin quando si sentirà il bisogno ‘di una visione unitaria del mondo’, la scienza moderna dovrà cedere il passo a quei ‘sistemi che si applicano a tutto, e rispondono a tutte le domande.’”²⁵ L'enciclopedismo risponde al desiderio di catturare il mondo in un solo respiro, incarnando un prepotente desiderio di dominio concettuale della realtà, tanto più forte e impossibile quanto più questa si rivela complessa e sfuggente. Un desiderio che non nasce certo con *Bouvard e Pécuchet* come vorrebbe Burn per il suo “romanzo enciclopedico”, ma che affonda le radici nell'antichissima ambizione sintetica e totalizzante dell'epica, a partire proprio da Omero ed Esiodo. Un desiderio che la scienza non potrà mai soddisfare del tutto per via della sua strutturale e sempre crescente settorialità.

Mentre la crisi delle grandi ideologie della modernità rendeva il mondo ipercomplesso, multicentrico e inafferrabile, la letteratura abbracciava progetti enciclopedici sempre più ambiziosi e disperati, destinati a un'inevitabile incompletezza.





L'enciclopedismo omerico, infatti, sembra piuttosto angusto se confrontato con quello joyciano, come, dal suo canto, l'enciclopedismo dell'*Ulisse* letteralmente scompare di fronte a quello di *L'arcobaleno della gravità*, o di *Infinite Jest*. Maggiore è la complessità del mondo, maggiori divengono gli sforzi per rappresentarla e le conoscenze necessarie per tentarne una sintesi, ma questo non ha in nessun momento costituito un deterrente per il proliferare di tentativi enciclopedici nella letteratura occidentale. Probabilmente non si smetterà mai di scrivere opere enciclopediche, perché si tratta di una pratica legata a un profondo e ineliminabile bisogno di illudersi di poter ordinare, e quindi controllare, il caos e la follia dell'esistenza. Checché ne dica Lyotard, non tutte le grandi narrazioni sono tramontate con l'avvento del postmoderno. Per lo meno non sul piano estetico.

Ma torniamo a Burn. Avevamo appena finito di accennare brevemente all'apertura enciclopedica dell'*Ulisse* e ci accingevamo a seguire lo sviluppo del romanzo enciclopedico nella postmodernità. Burn basa la sua analisi principalmente sui romanzi di Gaddis, approdando a conclusioni che vengono estese, però, al rapporto del postmoderno con la forma enciclopedica in generale. Proviamo a ricostruire il suo intrigante ragionamento.

In *Le perizie*,²⁶ l'accumulo di materiali enciclopedici è accompagnato da una profonda riflessione su di essi, nella denuncia dell'inconcepibilità nel presente di un'opera che contempi la totalità dello scibile umano, decretando in tal modo la fine di quel sogno enciclopedico medievale di cui parla Richard Yeo.²⁷ Un sogno possibile nel Medioevo





solamente in quanto le enciclopedie allora si limitavano a riflettere una realtà preordinata da Dio,²⁸ una realtà che poteva essere catalogata e conosciuta perché osservata in una stabile cornice teologica che ne garantiva l'unità. Da qui la parola "speculum" spesso inserita nei titoli delle enciclopedie medievali, come lo *Speculum Maius* di Vincent de Beauvais. Tale visione entrò progressivamente in crisi quando, a partire dal Seicento, prese piede una crescente specializzazione della conoscenza, soprattutto nel campo scientifico. Divenne allora arduo il dominio del sapere da parte di un unico essere umano, in un mondo che appariva sempre più complesso. Le enciclopedie smisero di avere un solo autore come nel Medioevo e divennero il frutto della collaborazione di più persone: esattamente ciò che avvenne con la prima enciclopedia dell'età moderna, la celebre *Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert, nata dalla nuova consapevolezza della natura frammentaria del sapere e dell'impossibilità di una sua sintesi organica da parte di un singolo individuo. Ma, soprattutto, un'enciclopedia pensata dallo stesso D'Alembert come un "santuario" [*sanctuaire*] della conoscenza, in grado di preservare il sapere dall'erosione del tempo e da sconvolgimenti politici e sociali.²⁹ Lo stesso intento che abbiamo rinvenuto anche alla base dell'enciclopedismo dell'*Ulisse*: un romanzo sulla cui base si sarebbe potuta ricostruire Dublino se un giorno fosse stata distrutta. Sin dalle sue origini, la scrittura di opere enciclopediche appare, dunque, legata a un sentimento di incombente catastrofe, in reazione al quale, e in ragione del quale, viene intrapresa. Seppure con i dovuti di-





stinguo legati alla differente natura delle due opere, tanto per l'*Encyclopédie*, quanto per l'*Ulisse*, il valore e l'utilità del progetto enciclopedico sono fuori discussione: l'enciclopedia è necessaria, perché protegge il millenario patrimonio conoscitivo dell'umanità. Sul forte sentimento apocalittico che pervade il romanzo massimalista tornerò in seguito, per il momento lo vedremo semplicemente legato a doppio filo al progetto enciclopedico: un sentimento che, se già ammantava l'enciclopedia illuminista e poi l'enciclopedismo modernista, nel quadro culturale postmoderno dilaga, mettendo paradigmaticamente in discussione, nell'opera di Gaddis, le fondamenta stesse dell'ambizione enciclopedica.

In *Le perizie*, la contrapposizione e la tensione fra il modello medievale e quello illuminista di enciclopedia si sviluppano nell'arco dell'intera narrazione all'insegna di un progressivo e strisciante senso di collasso, emblematicamente incorniciate fra l'incipit e la conclusione del romanzo. L'epigrafe, "Nihil cavum [vacuum] neque sine signo apud Deum", citazione dall'*Adversus haereses* di Ireneo, e l'antico simbolo archetipico e alchemico dell'Uroboro sulla pagina del titolo – un serpente che si morde la coda, simboleggiante la ciclicità e l'interconnessione della materia – sembrano promettere un romanzo all'insegna di quella circolarità e completezza della conoscenza incarnata dal modello medievale di enciclopedia.³⁰ Una promessa che sarà, però, progressivamente disattesa nel corso della narrazione, per essere rovesciata radicalmente nel finale con la morte di Stanley nel crollo della chiesa di Fenestrula, immagine elo-





quente dell'implosione del sistema culturale sotto il proprio peso. La nuova composizione musicale di Stanley, rivelatasi intollerabile per l'architettura dell'edificio, nonché l'incapacità dello stesso Stanley, esperto di composizione e storia della musica, di comprendere gli avvertimenti del prete, mostrano come il vertiginoso aumento dell'entropia culturale e la specializzazione estrema della conoscenza abbiano reso definitivamente impossibile il dominio enciclopedico del sapere da parte di un unico uomo:³¹

Là [Stanley] spiegò che era venuto in anticipo, a provare quest'unica parte che avrebbe suonato dopo, lo spiegò meglio che poté, cioè con le mani, i fogli, indicando l'organo, se stesso (la cravatta rossa), poiché quel sacerdote non capiva una parola di inglese, e gli parlava in italiano, un profluvio di italiano mentre conduceva Stanley alla tastiera, guidandolo con una mano sul braccio, poi sulla spalla, e Stanley lo seguiva a capo chino, ascoltando attentamente le parole che non capiva [...]. “Prego, attenzione, non usi troppo i bassi, le note basse. La chiesa è così vecchia che le vibrazioni, capisce, potrebbero essere pericolose. Per favore niente bassi... e niente strane combinazioni di note, capisce...”

Quando rimase solo, quand'ebbe estratto un registro dopo l'altro (poiché l'opera lo richiedeva), Stanley si raddrizzò sul sedile, strinse il nodo della cravatta rossa e abbassò le mani sulla tastiera. La musica si levò intorno a lui [...]. Le mura tremavano, ma lui non esitò. Tutto si muoveva ma, anche cadendo, si innalzò in segno di espiazione.





Fu l'unica vittima del crollo, e in seguito venne recuperata anche la maggior parte della sua opera, e se ne parla ancora, quando il discorso cade su di essa, con molta considerazione, anche se la si suona di rado.³²

Siamo agli antipodi del sogno enciclopedico illuminista e dell'*Ulisse*. L'enciclopedismo collassa; schiacciato dalla massa ingovernabile dei dati che cerca di controllare, non si salva dall'apocalisse. Un collasso che sarà ancora più esplicito nell'ultimo e postumo romanzo di Gaddis, *L'agonia dell'agape*,³³ dove assistiamo al vano tentativo di uno scrittore malato terminale di ordinare gli appunti e le note enciclopediche accumulate nel corso di una vita.³⁴

Burn va così delineando un genere definito essenzialmente in base a due caratteristiche: 1) enciclopedismo e 2) meta-enciclopedismo, ovvero riflessione sull'enciclopedismo medesimo – un genere narrativo piuttosto autoreferenziale e angusto. Certo, esistono anche altre forme marcatamente autoreferenziali e dallo stretto respiro tematico ben radicate nello spazio letterario postmoderno – basti pensare alla *metafiction* –³⁵ ma l'inclusione di autori massimalisti come Pynchon, DeLillo, Wallace e Smith nella striminzita categoria di “romanzo enciclopedico” risulta problematica. Come vedremo, nei romanzi di questi autori, c'è *molto di più* del semplice enciclopedismo, senza menzionare il fatto che la componente meta-enciclopedica vi risulta essere, tranne che in pochi e non particolarmente significativi casi,³⁶ marginale. Tuttavia, l'analisi di Burn





ha l'indubbio pregio di aver individuato un ricco filone di riflessione sulle forme enciclopediche moderne: dall' *Encyclopédie* illuminista, a *Galatea 2.2* e *The Gold Bug Variations* di Powers. In particolare, questi due ultimi romanzi si fanno portatori di un rilancio del progetto enciclopedico, dopo il suo collasso apocalittico nelle opere di Gaddis. In *Galatea 2.2*, romanzo-riscrittura del mito di Pigmalione, si auspica la compilazione di una "enciclopedia dell'Età dell'Informazione".³⁷ Un'enciclopedia che, come nell' *Ulisse*, in *The Gold Bug Variations* si incarna nell'immagine di una libreria. La libreria è presa ancora una volta come il simbolo dell'accumulo del sapere, anche se non più nella fissità del forma-catalogo dell'inventario dei libri di Bloom (fissità che rimanda all'utopia e all'ambizione joyceana di scattare un'istantanea del panorama cognitivo del suo tempo). La libreria di Powers è "costantemente invasa dal mondo: da persone che portano musica al suo interno (Todd vi entra canticchiando Bach) e dai suggerimenti del banco informazioni. Più che un deposito privato, è un archivio aperto e in evoluzione".³⁸

La concezione della conoscenza enciclopedica presupposta in *The Gold Bug Variations* conserva la carica utopica dell'enciclopedismo modernista, nella misura in cui, nel romanzo di Powers, l'enciclopedia si configura come uno spazio osmotico di scambio costituzionalmente *aperto* e interattivo. Un'enciclopedia programmaticamente incompiuta che, nel segno della flessibilità, sembrerebbe in grado di reggere l'urto della crescente complessificazione del mondo. Tornerò su Burn e sul ro-





manzo enciclopedico nella terza sezione di questo capitolo, prima, però, diamo uno sguardo alla “narrativa enciclopedica” di Edward Mendelson.

2. Un “genere” enciclopedico?

Mendelson considera la narrativa enciclopedica come il genere più importante ed esclusivo della letteratura occidentale e individua una serie di caratteristiche che un’opera deve possedere per farvi parte: presentare un’ampia sineddote del sapere prodotto da una certa cultura, fornendo un resoconto di almeno una scienza o di una tecnologia; contemplare una molteplicità di generi e stili; riferirsi ad arti diverse dalla letteratura; fare una storia del linguaggio; e, soprattutto, occupare una posizione centrale nel sistema letterario di appartenenza.³⁹ Una tipizzazione, questa, che ha avuto molta fortuna nella teoria dell’enciclopedismo letterario – fondamento, per esempio, della categoria morettiana di “opera mondo”⁴⁰ e obiettivo polemico di Burn nella definizione del romanzo enciclopedico.⁴¹

Ora, ci sono principalmente due problemi con la proposta avanzata da Mendelson di una narrativa enciclopedica intesa come genere: 1) la rigidità del modello teorico, e 2) il requisito di centralità culturale. Passi per l’ampiezza della rappresentazione sineddote di una certa cultura, rimane il fatto che non necessariamente un romanzo per dirsi enciclopedico debba *contemporaneamente* fare una storia del linguaggio, riferirsi a un’arte diversa dalla letteratura, accennare a una determi-





nata scienza o tecnologia, e servirsi di una molteplicità di stili. Né, tantomeno, deve essere centrale nella cultura letteraria che lo ha prodotto. Infatti, l'idea mendelsoniana che una certa cultura, nel divenire consapevole di sé e dei propri mezzi, produca a un certo punto un autore enciclopedico, il cui capolavoro è considerato alla stregua di un "testo sacro"⁴² e, in quanto tale, oggetto di un'infinita e maniacale esegesi, è più problematica di quanto potrebbe sembrare.⁴³ Se anche le prime sei narrazioni enciclopediche che Mendelson porta come esempio – la *Commedia* di Dante, il *Don Chisciotte* di Cervantes, *Gargantua e Pantagruelle* di Rabelais, il *Faust* di Goethe, *Moby Dick* di Melville e l'*Ulisse* di Joyce – potrebbero anche godere di una certa centralità culturale e di un'attenzione ininterrotta da parte della critica, di una "routinizzazione del carisma",⁴⁴ le cose si fanno molto più complicate per quanto riguarda, invece, l'ultima opera discussa da Mendelson, *L'arcobaleno della gravità* di Pynchon.⁴⁵ Senza nulla togliere al romanzo di Pynchon – che è innegabilmente uno dei romanzi più rappresentativi della letteratura occidentale del secondo Novecento e che sicuramente merita un posto importante nel canone letterario postmoderno – è obiettivamente difficile sostenerne la centralità nel sistema letterario contemporaneo. La questione è spinosa. Innanzitutto perché si dovrebbe chiarire il sistema culturale di riferimento: se *L'arcobaleno della gravità* è un romanzo più o meno facilmente etichettabile come "postmodernista", siamo proprio sicuri che lo siano anche i suoi più diretti concorrenti alla "centralità culturale", e cioè *Underworld* e *Infinite Jest*?





C'è più di un dubbio a riguardo, o, per lo meno, bisognerebbe mettersi d'accordo su cosa si intende esattamente per "postmoderno", considerando quest'ultimo come un fenomeno complesso e dotato di molte anime – cosa che in effetti è. Per non dire che l'esegesi del romanzo di Pynchon impallidisce di fronte a quella di cui sono state e sono tuttora oggetto la *Commedia*, il *Faust*, o persino l'*Ulisse*. Solo una questione di tempo, si potrebbe obiettare. Invece no, c'è dell'altro.

Difficilmente un solo romanzo massimalista potrà ambire a quella "centralità" di cui godono nei rispettivi sistemi letterari le opere di Dante, Goethe, o Melville, perché di romanzi massimalisti ce ne sono troppi. *L'arcobaleno della gravità* non domina incontrastato decenni e decenni di storia letteraria: ci sono, prima e dopo, i romanzi di Gaddis, *Infinite Jest* e *Underworld* che possono contendergli senza troppo sforzo il primato (e questo per limitarsi soltanto alla letteratura nordamericana). Il sistema letterario contemporaneo è troppo frammentato perché si possa parlare di un centro, configurandosi piuttosto come uno spazio policentrico e fluttuante, all'interno del quale la tensione massimalista risulta particolarmente marcata. Accade così che un unico romanzo non possa più ambire a essere il "testo sacro" per una certa cultura, perché di aspiranti testi sacri ce ne sono molti, talmente tanti che ormai di sacro non rimane praticamente più nulla (sempre che la sacralità risieda nell'unicità, si intende.⁴⁶) Più che a livello dei singoli testi letterari, si potrebbe al limite sostenere che il romanzo massimalista ambisca, sì, a una posizione centrale nel canone letterario contemporaneo, ma *in quanto genere*: non





avremo allora una singola stella, ma una costellazione al centro dell'universo mobile della narrativa odierna. Almeno, questa sembrerebbe una visione delle cose più democratica e assai più rispondente alla struttura dello spazio letterario postmoderno.

3. Il modo enciclopedico

Non si possono stabilire una serie di tratti in base ai quali un romanzo può considerarsi enciclopedico, perché l'enciclopedismo *non* è identificabile con un genere letterario, né tanto meno vi è assimilabile concettualmente. Sia con il romanzo enciclopedico di Burn, che con la narrativa enciclopedica di Mendelson, non ci troviamo infatti davanti a dei generi, ma a una specifica *modalità* della rappresentazione. Abbiamo a che fare, cioè, con un *modo enciclopedico*, definibile come un particolare atteggiamento estetico e conoscitivo consistente in una tensione narrativa totalizzante diretta alla rappresentazione sintetica di realtà e saperi eterogenei, sostanzialmente riconducibile alla forte ibridazione delle narrazioni massimaliste con l'epica. Un'ibridazione già realizzatasi in capolavori del modernismo letterario come l'*Ulisse* di Joyce e *L'uomo senza qualità* di Musil: due testi che potrebbero essere annoverati fra i più immediati antesignani modernisti dello sperimentalismo enciclopedico dei romanzi discussi in questo studio. Insomma, l'enciclopedismo non è il fine della finzione narrativa massimalista, come Burn sembrerebbe suggerire, ma uno *strumento* – e neanche l'unico, come si vedrà – per tentare di sod-





disfarne l'ambizione sintetica. Come, poi, questa tensione si manifesti e si articoli nelle singole opere conta poco al fine di determinarne, o meno, la presenza. Certo, i tratti che definiscono la *encyclopedic narrative* di Mendelson – ampia sineddoche del sapere prodotto da una certa cultura con riferimento a una scienza, o a una tecnologia; resoconto di arti diverse dalla letteratura; campionario di generi e stili; storia del linguaggio; centralità culturale – se compresenti in una certa opera, la definirebbero indubbiamente come enciclopedica. Ma questo non sempre avviene. Come già detto, se pensiamo alla *Commedia* di Dante, al *Faust* di Goethe, o a *Moby Dick* di Melville, con qualche forzatura, i conti magari potrebbero anche tornare.⁴⁷ Ma cosa accadrebbe se invece prendessimo in considerazione *2666* di Roberto Bolaño? Il romanzo di Bolaño offre un'ampia rappresentazione di molteplici realtà sociali, contesti storici e culturali. Si riferisce sistematicamente alla pittura e, in misura minore, al cinema. Si richiama alla biologia marina, nella fissazione del giovane Hans Reiter – il futuro e leggendario scrittore Benno von Arminboldi – per le alghe; copre una gamma di stili molto varia: dalla suggestiva e fortemente affabulatoria “Parte di Amalfitano”, al registro secco e cronachistico della “Parte dei delitti”. Spazia, poi, fra generi letterari eterogenei – dal realismo magico al *non-fiction novel* – ma non fa nessuna storia del linguaggio, né tantomeno occupa un posto centrale nella cultura cilena, o, per lo meno, non ancora. Questo significa che *2666* non deve essere considerato un romanzo enciclopedico? Certo che no. Oppure, prendiamo *Underworld* di De-





Lillo. Vi troviamo mezzo secolo di storia americana, una sinistra ossessione tecnologica per le armi nucleari, uno spettro molto esteso di generi – dal romanzo storico, al romanzo di formazione, al romanzo sociale – riferimenti pervasivi alla pittura, al cinema e alla cultura visuale in senso lato, ma anche lì, seppure non del tutto assente, non è cruciale la riflessione sul linguaggio (riflessione, invece, fondamentale in *L'arcobaleno della gravità* e in *Infinite Jest*, per esempio.⁴⁸) Né si può sostenere agevolmente che *Underworld* goda di una minore centralità del romanzo di Pynchon nel canone letterario americano del secondo Novecento.⁴⁹ O, ancora, consideriamo *2005 dopo Cristo* di Babette Factory: non troppo vario stilisticamente e meno che mai centrale nella letteratura italiana anche solo degli ultimi anni, ma imbevuto di miti arcaici, cinema, cultura ed estetica pop come forse solo *Infinite Jest* nella rosa di testi qui discussa. Oppure, *Le correzioni* di Franzen, romanzo anch'esso piuttosto uniforme stilisticamente e non troppo aperto a intertesti diversi da quelli letterari, ma profondissimo nell'individuare i meccanismi di riproduzione della società americana partorita dal secondo dopoguerra e caratterizzato da una singolare assimilazione narrativa di principi di macroeconomia e di neurobiologia.

L'essenza dell'enciclopedismo massimalista sta nella percezione chiara da parte del lettore di una tensione narrativa totalizzante diretta alla costruzione di spaccati estesi ed eterogenei di specifici contesti storico-economici e cognitivi. Non è, infatti, sufficiente che un romanzo si occupi di una particolare scienza o tecnica per qualificarsi come





enciclopedico. Per esempio, in *Pastorale americana* di Philip Roth,⁵⁰ il narratore indugia lungamente e a più riprese su particolari estremamente tecnici dell'industria dei guanti per signora. Dalla concia delle pelli, alla distribuzione, il lettore viene informato minuziosamente su ogni tappa del processo di produzione di un guanto; eppure *Pastorale americana* non può essere considerata un'opera enciclopedica. E ci sarebbero anche due ingredienti importanti: il resoconto dettagliato di una certa tecnica e la rappresentazione di un ampio spaccato della società – quello americano del secondo Novecento, visto alla luce dell'avvento dell'economia postindustriale e delle drammatiche contrapposizioni causate dalla guerra fredda (prima fra tutte, l'atrocità della guerra del Vietnam, con le sue tragiche conseguenze sulla vita dello Svedese, il protagonista della narrazione).

Tuttavia, il romanzo di Roth sembra più un *affresco*, per quanto grandioso, di un'epoca, che un'opera enciclopedica. Mancano, infatti, due elementi fondamentali, presenti in ogni *fiction* a vocazione enciclopedica: *sinteticità* ed *eterogeneità*. Il sapere enciclopedico è per definizione un sapere eterogeneo: molte sono le voci che compongono un'enciclopedia e molti i settori della conoscenza contemplati (il che, già di per sé, implica una certa sinteticità nella trattazione). Non essendo uno studio scientifico, è ovviamente impensabile per un'opera enciclopedica rendere conto di tutti gli aspetti di una disciplina. Ciò che viene rappresentato è una sintesi parziale, una *sineddoche*, riguardante un segmento specifico di un certo campo del sapere – come in *2666*,





in cui la descrizione dell'alga *Leathesia difformis* segnala un *rapporto sineddotico* con la biologia marina globalmente intesa come scienza naturale. Sembra, infatti, che l'enciclopedismo abbia qualcosa di *feticistico*: il dettaglio è assunto a sistema e diviene il sostituto di una totalità fortemente desiderata, ma consapevolmente inattuabile. E in *Pastorale americana* è precisamente questo che manca. Dopo aver letto il romanzo di Roth, il lettore verrà a conoscenza (presumibilmente) di *tutto* ciò che c'è da sapere sulla produzione di un guanto per signora; le informazioni acquisite, cioè, non saranno sintetiche ma esaustive. Né, tantomeno, il romanzo di Roth è particolarmente aperto a saperi eterogenei: oltre all'industria guantaia, non vi trovano spazio conoscenze molto distanti da quelle con cui il romanzo si misura tradizionalmente. Al contrario, sia nel romanzo massimalista in quanto genere, che nei suoi singoli esemplari, risulta evidente come la tensione enciclopedica sia diretta verso forme di conoscenza assai variegata. Qualche esempio:

L'arcobaleno della gravità, statistica:

E quando ne viene giù uno, ci accontentiamo di dire che è stato il "caso". Oppure qualcuno ci ha convinto a dire così. A certi livelli, infatti, il caso non c'entra quasi per niente. Tuttavia, per i funzionari come Roger Mexico, una serie di potenze come questa i cui termini forniscono il numero di impatti per quadrato, è vera musica, non priva di una sua maestosità. La distribuzione di Poisson non indica soltanto gli annichilamenti ai quali nessuno può





sfuggire, ma anche altri fenomeni quali gli incidenti a cavallo, il conteggio dei globuli nel sangue, il decadimento radioattivo, il numero di guerre all'anno... (p. 187; *GR*, pp. 165-66)

Infinite Jest, tossicologia:

Il muscimole organopsichedelico, un isoxazolo alcaloide derivato dall'*Amanita muscaria* detta anche ovulaccio – dice Michael Pemulis ai ragazzini seduti all'indiana sul pavimento della Sala Proiezioni, tutti con gli occhi vitrei e concentrati per non sbadigliare – non va confuso in nessun caso con la falloide o la verna o certe altre specie velenose della classe nordamericana di *Amanita*. Ha la definizione strutturale di 5-aminometile-3-isoxazolo, va assunto per bocca in dosi da dieci a venti mg, è da due a tre volte più potente della psilocibina e produce spesso le seguenti alterazioni della coscienza (tutto questo detto senza leggere né consultare alcuna annotazione): una specie di trance da dormiveglia con visioni, euforia, sensazione di leggerezza e incremento della forza fisica, acuirsi delle percezioni sensorie, sinestesia e piacevoli distorsioni della percezione della propria immagine corporea. (p. 79; *IJ*, p. 66)

Underworld, pittura:

Edgar legge le didascalie sulla pagina sinistra. Questa è un'opera del sedicesimo secolo dipinta da un maestro fiammingo, Pieter Bruegel, e si intitola *Il trionfo della morte*.
[...] Osserva la carretta dei condannati a morte piena di teschi. È fermo nel corridoio e guarda l'uomo





inseguito dai cani. Guarda il cane macilento che mordicchia il neonato tra le braccia della madre morta. Sono segugi lunghi, scarni e famelici, sono cani da guerra, cani dell'inferno, segugi da fossa comune infestati dai parassiti, da tumori canini e cancri canini.

[...] Trova una seconda donna morta nel mezzo della scena, cavalcata da uno scheletro. La posizione è inequivocabilmente sessuale. Ma è proprio sicuro Edgar che sia una donna quella che viene montata e non un uomo? È fermo nel corridoio circondato da gente festante e ha gli occhi fissi sulle pagine. Il quadro possiede un'immediatezza che Edgar trova strabiliante. Sì, i morti si accaniscono sui vivi. Ma poi incomincia ad accorgersi che i vivi sono peccatori. Giocatori di carte, amanti libidinosi, vede il re in manto di ermellino con le sue ricchezze ammassate dentro barilotti. I morti sono venuti a svuotare le borracce ricolme di vino, a servire un teschio sul piatto di portata a una tavolata di notabili. Vede ingordigia, lussuria e cupidigia. (p. 48; *Uw*, p. 50)

Denti bianchi, genetica:

Il 31 dicembre 1992 verrà inoltre esibito presso il Perret Institute di Londra un Topo del Futuro[©] di due settimane, che resterà in mostra fino al 31 dicembre 1999. Questo topo è geneticamente normale, tranne che per un gruppo selezionato di geni diversi aggiunti al genoma. Un clone di Dna di tali geni viene inoculato nell'ovulo fertilizzato del topo, allo scopo di collegare i geni al Dna cromosomico dello zigote, che sarà di conseguenza ereditato dal-





le cellule del risultante embrione. Prima di essere inoculati nella germinazione, questi geni vengono appositamente progettati, in modo da poter essere svegliati e attivati solo nello specifico tessuto del topo. Il topo sarà l'oggetto di un esperimento nelle cellule che invecchiano, nella progressione del cancro all'interno delle cellule e in altre questioni che si riveleranno una sorpresa lungo la strada! (p. 434; *WT*, pp. 356-57)

Le correzioni, chimica:

Quella sera l'acetato di ferro si comportava in modo strano. I valori della conduttività subivano forti variazioni, a seconda del punto in cui veniva collocata la sonda dell'amperometro. Credendo che la sonda fosse sporca, Albert la sostituì con un ago sottile e scandagliò di nuovo il gel. Non registrò alcuna conduttività. Poi trafisse il gel in un altro punto e registrò valori elevati.

Che cosa stava succedendo?

Quella domanda lo assorbì e lo consolidò e tenne a bada il sorvegliante finché, alle dieci, Alfred spense la luce del microscopio e annotò sul bloc-notes: COLORATO IN AZZURRO CON CROMO AL 2%. MOLTO MOLTO INTERESSANTE. (p. 285; *ThC*, pp. 313-14)

2666, biologia marina:

In quel periodo comincio a disegnare su un quaderno ogni genere di alga. Disegnò la *Chorda filum*, che è un'alga composta da lunghi cordoni sottili che però possono raggiungere gli otto metri di lunghezza. Privi di rami e dall'apparenza fragile, sono





in realtà molto robusti. Crescono sotto il confine della bassa marea. Disegnò anche la *Leathesia difformis*, un'alga composta da bulbi arrotondati di un marrone olivastro che cresce sugli scogli e su altre alghe. Ha uno strano aspetto. Non ne vide mai nemmeno una, ma la sognò spesso. (vol. II, p. 368; 2666, p. 800)

2005 dopo Cristo, mito:

– [...] Sa cosa succedeva nelle comunità primitive quando veniva ucciso il re? Passata la fase di partecipazione orgiastica all'evento, *qualcuno* faceva sempre in modo che le cose riprendessero il loro corso naturale. Ma quale corso? C'è bisogno che *qualcuno* riporti l'ordine, dal caos al cosmos –. La voce si trasforma in un incomprensibile bzz bzzz. Poi dice: – Capisce cosa vogliamo dire, se diciamo che l'Italia ha bisogno di un santo? (p. 162)

E statistica, tossicologia, pittura, genetica, chimica, biologia marina, mito non sono certo le uniche aperture enciclopediche presenti rispettivamente nei sette romanzi massimalisti qui selezionati, ma rappresentano soltanto una *parte* delle forme di conoscenza e dei saperi da questi contemplati. Per *L'arcobaleno della gravità*, si dovrebbero aggiungere anche la missilistica, la teoria dei sistemi e la psicologia behaviorista. Per *Infinite Jest*, la psicofarmacologia, l'informatica, la matematica, la filosofia della mente e la filosofia del linguaggio, lo sport e il cinema. Per *Denti bianchi*, la botanica e le religioni. Per *Le correzioni*, la neurobiologia e la macroeconomia. E an-





che così facendo, non si coglierebbe comunque la straordinaria complessità del tessuto cognitivo dell'enciclopedismo massimalista. Dal mito alla scienza, dalla religione alla filosofia e all'intero sistema delle arti, è lo scibile umano nella sua totalità che sembra essere suscettibile del variabile interesse enciclopedico degli autori massimalisti. Non c'è, infatti, una forma soltanto di enciclopedismo, ma ce ne sono *molteplici*.

In un saggio sulla fiction di Powers, Vollmann e Wallace,⁵¹ LeClair si è interrogato sulla specificità dei saperi scientifici di cui abbondano le pagine dei romanzi di tali autori, individuando una preponderanza delle scienze della vita (biologia, genetica, medicina, ecc.) e dell'ecologia, sulla fisica e sulla matematica, molto importanti, invece, in *L'arcobaleno della gravità* di Pynchon, ritenuto da LeClair lo scrittore americano ad aver guardato per primo alle scienze matematiche e fisiche come a delle interlocutrici privilegiate del discorso letterario.⁵² Sottolineare come, grazie a Pynchon, la conoscenza scientifica abbia fatto irruzione in maniera imponente nella narrativa americana del secondo dopoguerra è fondamentale per comprendere il ruolo di innovatore che Pynchon ha giocato nella formazione del canone letterario postmoderno. LeClair sembra esserne consapevole, mostrando, tra l'altro, come anche autori appartenenti alla stessa generazione di Pynchon siano stati direttamente influenzati dal suo utilizzo di intertesti radicalmente altri da quelli letterari: dal DeLillo di *La stella di Ratner*, al Coover di *The Public Burning*, al Barth di *LETTERS*.⁵³





Tuttavia, se anche la tesi di LeClair sembra condivisibile per *The Gold Bug Variations* di Powers e *You Bright and Risen Angels* di Vollmann, fare delle generalizzazioni per un romanzo come *Infinite Jest*, che racchiude un sapere enciclopedico sconfinato e irriducibile alle sole scienze della vita, potrebbe essere fuorviante. Non perché non sia utile una mappatura sistematica dell'enciclopedismo massimalista – un'impresa, al contrario, più che auspicabile – ma perché esaurire il suo significato nella scelta, fondata su differenti presupposti epistemologici (difficili da dimostrare), da parte di un certo autore di confrontarsi con un sapere scientifico piuttosto che con un altro, rischia di essere riduttivo. Limitarsi a sottolineare, per esempio, la marcata apertura enciclopedica nei confronti della psicopatologia e della psicofarmacologia nelle pagine di *Infinite Jest*, se, da un lato, è utile a far luce su una lunga e drammatica ossessione che ha sempre caratterizzato la *fiction* di Wallace,⁵⁴ dall'altro, mette in ombra il senso generale dell'enciclopedismo di *Infinite Jest*, che sappiamo risiedere nel tentativo, caratteristico del romanzo massimalista, di costruire una narrazione totalizzante del reale.

Ma c'è anche un altro aspetto che, talvolta, accomuna le differenti declinazioni dell'enciclopedismo massimalista. Frye ha notato come la tradizione enciclopedica abbia avuto una certa continuità storica nelle forme della satira e dell'ironia.⁵⁵ Una tesi, questa, che sembrerebbe trovare riscontro anche nel romanzo massimalista, dal momento che l'enciclopedismo vi è alle volte platealmente ridicolizzato: dallo studio dell'erezione del pene di





Slothrop negli esperimenti di psicologia comportamentista ideati dal dottor Jamf in *L'arcobaleno della gravità*, alla branca immaginaria dell'analisi matematica chiamata "dinamica extra-lineare" in *Infinite Jest*, alla grottesca terapia neurobiologica *Corecktall* contro le malattie degenerative del sistema nervoso in *Le correzioni*. Moretti ha avuto buon gioco nel sottolineare come sia stata proprio l'ironia ad aver tenuto in vita l'enciclopedismo, ma non molto più che averlo tenuto in vita, appunto:

L'enciclopedia volta in farsa è un modo di sottrarsi a un fallimento, più che l'inizio di una forma nuova: è un segno di grande intelligenza – ma di un'intelligenza non libera, che si è data un compito irrealizzabile, e fatica sotto la tremenda pressione della storia. In questo, l'epiteto derisorio che ha seguito come un'ombra il *Faust*, e tutti gli altri, è pienamente giustificato. Capolavori, sì. Ma capolavori mancati.⁵⁶

Un enciclopedismo forse deriso e a tratti un po' farsesco, ma pur sempre enciclopedismo. Non è, infatti, importante se sia possibile o meno scrivere un'opera enciclopedica, poiché alla fine essa viene scritta comunque. E questo perché, come ben sappiamo, l'ambizione enciclopedica incarna l'utopia estetica di lunga durata di rappresentare la *totalità* del reale; un'ambizione che probabilmente non smetterà mai di esercitare il suo fascino immenso sulla letteratura occidentale. L'irrisione sarà certo una conseguenza della "tremenda pressione della storia" e della consapevolezza di vivere in un'e-





poca in cui una conoscenza totale del mondo è definitivamente fuori portata; eppure quell'irresistibile bisogno di provare ad afferrarla è rimasto, e proprio nel romanzo massimalista sembra essere più urgente che mai. Rileggendo Montale, possiamo affermare che il sogno enciclopedico dell'uomo occidentale non è finito.⁵⁷

¹ Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism: Four Essays* (1957), introduzione di Harold Bloom, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2000, pp. 315-26.

² Burn, Stephen J., "The Collapse of Everything: William Gaddis and the Encyclopedic Novel", in Joseph Tabbi e Rone Shavers (a cura di), *Paper Empire: William Gaddis and the World System*, introduzione di Joseph Tabbi, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 2007, pp. 46-62.

³ Così scriveva Flaubert a Louise Colet nella celebre lettera del 16 gennaio 1852: "Ciò che mi sembra bello, ciò che vorrei fare, è un libro su niente, un libro che non dipenda da niente di esterno, che si regga sulla forza interna del proprio stile. Come la terra, che senza essere sostenuta si tiene sospesa nel vuoto, un libro che non avrà soggetto, o, per lo meno, [un libro] in cui il soggetto sarà pressoché invisibile, sempre che una cosa del genere si possa fare"; Flaubert, Gustave, *Correspondence, 1851-1858*, a cura di Jean Bruneau, Paris, Gallimard, 1980, vol. II, p. 30.

⁴ Burn, "The Collapse", cit., p. 47.

⁵ In *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism* (1986; Basingstoke, Mcmillan, 1988, p. 54), Andreas Huyssen ha sostenuto che l'ambizione flaubertiana di scrivere un libro su niente abbia posto le fondamenta del modernismo letterario.

⁶ Calvino, Italo, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio* (1988), Milano, Mondadori, 1993, pp. 124-28.

⁷ È lo stesso Joyce a richiamarsi esplicitamente al progetto flaubertiano a proposito del suo *Finnegans Wake*; cfr. Joyce, James, *Selected Letters of James Joyce*, a cura di Richard Ellmann, London, Faber, 1975, p. 271.





⁸ Bernstein, Michael A., "Making Modernist Masterpieces", in *Modernism/Modernity*, 5, 3, 1998, pp. 1-17. Cfr. Burn, "The Collapse", cit., p. 48.

⁹ Lyotard, Jean-François, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere* (1979), trad. it. Carlo Formenti, Milano, Feltrinelli, 2006.

¹⁰ Una nuova *structure of feelings*; cfr. Williams, Raymond L., *Drama from Ibsen to Brecht* (1968), Harmondsworth, Penguin, 1973, p. 9.

¹¹ Cfr. Burn, "The Collapse", cit., pp. 52-54.

¹² Citato in Budgen, Frank, *James Joyce and the Making of "Ulysses" and Other Writings*, London, Oxford University Press, 1972, p. 69.

¹³ Joyce, James, *Ulysses* (1922), introduzione di Declan Kiberd, Harmondsworth, Penguin, 1992, p. 832; edizione italiana a cura di Giorgio Melchiori e Giulio De Angelis, trad. it. Giulio De Angelis, *Ulisse*, Milano, Mondadori, 2007, p. 667.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 667-68; trad. it., pp. 832-34.

¹⁵ Burn, "The Collapse", cit., p. 53.

¹⁶ Un vero eccesso informativo, quell'eccesso informativo che, secondo LeClair, nei *systems novels* verrebbe gestito attraverso ampie sinedochi dei più disparati campi del sapere; cfr. LeClair, *The Art of Excess*, cit., p. 15. Anche Pynchon, nel molto citato articolo "Is It O.K. to Be a Luddite?" (*New York Times Book Review*, 28 ottobre 1984), parla del vorticoso flusso informativo nel quale siamo immersi e della crucialità del controllo di un segmento della conoscenza più ampio possibile.

¹⁷ È importante sottolineare come gli interessi enciclopedici di certi romanzieri massimalisti abbiano spesso trovato spazio anche in forme di scrittura saggistica. È il caso di David Foster Wallace, per esempio, autore di una storia del concetto matematico di infinito: *Everything and More: A Compact History of Infinity*, New York, Norton, 2004. A questo proposito, si veda l'intervista rilasciata da Wallace a Dave Eggers pubblicata su *The Believer* nel 2003 (trad. it. Massimo Coppola, Milano, Isbn Edizioni, 2007, pp. 135-44).

¹⁸ Scrive Linda Hutcheon: "'Totalizzare' non significa solo unificare, ma anche unificare con un occhio al potere e al controllo; pertanto, questo termine rivela le relazioni di potere che si nascondono dietro i nostri metodi umanistici e positivisti di unificare materiali eterogenei, siano essi estetici, o scientifici"; *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York, Routledge, 1988, p. xi.

¹⁹ Jameson, *Postmodernism*, cit., pp. 331-40.

²⁰ *Ibid.*, pp. 332-33. Cfr. Jay, Martin, *Marxism and Totality: The Adventures of a Concept from Lukács to Habermas*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1984, pp. 331-60.





²¹ Jameson, *Postmodernism*, cit., p. 332.

²² Sul concetto di “totalità” in Lukács, si veda Jay, *Marxism and Totality*, cit., pp. 81-127.

²³ “D’improvviso ho compreso tutto. Ho compreso perché perfino nel *Faust* c’è qualcosa di mortalmente insopportabile e artificioso. È un interesse preconstituito, falso. L’uomo d’oggi non sente queste esigenze. Quando è assalito dagli interrogativi dell’universo, si immerge nella fisica, e non negli esametri di Esiodo”; Pasternak, Boris, *Il dottor Živago*, citato in Moretti, *Opere mondo*, cit., p. 35.

²⁴ “Il prezzo da pagare [per l’affermarsi della mentalità scientifica] si è sfortunatamente rivelato molto alto [...]. Questo prezzo era, e, forse più che mai, è, la rinuncia a una visione unitaria del mondo. La maggior parte degli altri sistemi di spiegazione si applicano a tutto, coprono tutti i campi, rispondono a tutte le domande [...]. La scienza procede diversamente [...]. In effetti, la nascita della scienza moderna data dall’epoca in cui alle questioni generali si sono sostituiti problemi limitati; e, invece di chiedersi ‘Com’è stato creato l’universo?’ [...] ci si è domandati ‘Come avviene la caduta di un corpo? Come scorre l’acqua nei tubi?’”; Jacob, François, *Evoluzione e bricolage*, citato in Moretti, *Opere mondo*, cit., p. 35.

²⁵ Moretti, *Opere mondo*, cit., p. 35.

²⁶ Gaddis, William, *The Recognitions* (1955), introduzione di William H. Gass, Harmondsworth, Penguin, 1993; trad. it. Vincenzo Mantovani, *Le perizie*, Milano, Mondadori, 2 voll., 1967.

²⁷ Yeo, Richard, *Encyclopaedic Visions: Scientific Dictionaries and Enlightenment Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 5.

²⁸ Cfr. West, William N., *Theatres and Encyclopedias in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 22.

²⁹ D’Alembert, Jean-Baptiste Le Rond, *Discours préliminaire de l’Encyclopédie* (1751), a cura di Michel Malherbe, Paris, J. Vrin, 2000, p. 155. Cfr. Burn, “The Collapse”, cit., pp. 51-55.

³⁰ Cfr. Burn, “The Collapse”, cit., pp. 56-57.

³¹ *Ibid.*, p. 57.

³² Gaddis, *The Recognitions*, cit., pp. 955-56; trad. it., vol. II, pp. 1658-59.

³³ Gaddis, William, *Agapē Agape*, prefazione di Joseph Tabbi, New York, Viking, 2002; trad. it. Fabio Zucchella, *L’agonia dell’agape*, postfazione di Joseph Tabbi, Padova, Alet, 2011.

³⁴ Cfr. Burn, “The Collapse”, cit., p. 58.

³⁵ Cfr. Waugh, Patricia, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London-New York, Routledge, 1984, pp. 21-62.

³⁶ In *L’arcobaleno della gravità*, per esempio, quando Slothrop vaga per la Zona (così è chiamata la Germania postbellica) alla ricerca





del misterioso S-Gerät, si rivolge a una spia, Semyavin, con la quale ha il seguente dialogo:

“[...] vuol sapere com'è andata?”

“Mi lasci indovinare...”

Emette un sospiro tragico. “Le informazioni. Che cosa c'era che non andava nelle donne e nella droga? C'è da stupirsi se il mondo è impazzito, dopo che le informazioni sono diventate l'unica vera moneta di scambio?” (p. 337; *GR*, p. 307)

Si tratta certamente di uno spunto interessante, che ben testimonia l'attenzione di Pynchon per l'informazione e il suo controllo, ma marginale nella narrazione: dopo questo episodio, non si tornerà più sull'argomento. Cfr. Johnston, John, *Information Multiplicity: American Fiction in the Age of Media Saturation*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1998, pp. 61-96.

³⁷ Powers, Richard, *Galatea 2.2*, New York, Farrar, 1995, p. 215; trad. it. Luca Briasco, *Galatea 2.2*, Roma, Fanucci, 2003, p. 259.

³⁸ Burn, “The Collapse”, cit., p. 61.

³⁹ Mendelson, Edward, “Encyclopedic Narrative: From Dante to Pynchon”, in *Modern Language Notes*, 91, 1976, pp. 1267-75.

⁴⁰ È Moretti stesso a riconoscerlo; Moretti, *Opere mondo*, cit., p. 5.

⁴¹ Burn, “The Collapse”, cit., pp. 49-52. L'idea mendelsoniana di “narrativa enciclopedica” viene anche discussa in apertura del lavoro di Hilary Clark sulla forma enciclopedica *The Fictional Encyclopaedia: Joyce, Pound, Sollers*, New York, Garland, 1990.

⁴² Moretti, *Opere mondo*, cit., p. 6.

⁴³ Mendelson, “Encyclopedic Narrative”, cit., p. 1268.

⁴⁴ Weber, Max, *Economia e società* (1922), trad. it. Tullio Bagiotti, Franco Casablanca e Pietro Rossi, introduzione di Pietro Rossi, Milano, Edizioni di Comunità, 1999, vol. I, p. 240-41.

⁴⁵ Si veda anche Mendelson, Edward, “Gravity's Encyclopedia”, in George Levine e David Leverence (a cura di), *Mindful Pleasures: Essays on Thomas Pynchon*, Boston, Little, 1976, pp. 161-95.

⁴⁶ Cfr. Burn, “The Collapse”, cit., p. 50.

⁴⁷ Sia chiaro: i conti potrebbero anche tornare in riferimento al canone letterario occidentale consacrato dalla critica di *oggi* – anche se, perfino in questo caso, non mancherebbero obiezioni. Sembra quasi superfluo ricordare che la *Commedia* di Dante, per esempio, non ha goduto per lunghi secoli di alcuna centralità culturale nella letteratura italiana.

⁴⁸ Sull'importanza che la riflessione linguistica assume nell'opera di David Foster Wallace e, in particolare, nei racconti di *Oblivion* (2004; New York, Back Bay Books, 2005), cfr. Wood, James, *How Fiction Works*, New York, Farrar, 2008, pp. 30-35.





⁴⁹ Si dovrebbe forse precisare “ultimamente”, dal momento che DeLillo ha impiegato più tempo di Pynchon per arrivare a essere considerato un autore fondamentale della letteratura americana del secondo Novecento. Si pensi che nel saggio “E Unibus Pluram: Television and U.S. fiction” (1990; in Id., *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again: Essays and Arguments*, New York-Boston, Little, 1997, pp. 21-82), Wallace lo definiva un romanziere lungamente sottovalutato (p. 47). Eravamo al 1990, e DeLillo aveva già pubblicato *White Noise*.

⁵⁰ Roth, Philip, *Pastorale americana* (1997), trad. it. Vincenzo Mantovani, Torino, Einaudi, 2005.

⁵¹ LeClair, Tom, “The Prodigious Fiction of Richard Powers, William Vollmann, and David Foster Wallace”, in *Critique*, 38, 1, 1996, pp. 12-37.

⁵² *Ibid.*, p. 13.

⁵³ *Ibid.*, p. 13.

⁵⁴ Tematiche già al centro del suo primo racconto a essere pubblicato; cfr. Wallace, David Foster, “The Planet Trillaphon As It Stands in Relation to the Bad Thing”, in *The Amherst Review*, 1987.

⁵⁵ Frye, *Anatomy of Criticism*, cit., p. 322.

⁵⁶ Moretti, *Opere mondo*, cit., pp. 36-37.

⁵⁷ Cfr. Montale, Eugenio, “Il sogno del prigioniero”, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1984, p. 277.





Capitolo 3

Coralità dissonante

Abbiamo visto come Moretti leghi strettamente il desiderio totalizzante delle opere mondo alla categoria bachtiniana di polifonia, definendo l'epica moderna come "epica polifonica", e cioè come una forma che aspira alla totalità attraverso una forte apertura dialogica. Nel capitolo precedente, abbiamo discusso questa aspirazione totalizzante in relazione al romanzo massimalista, mettendo in luce l'impeto enciclopedico di quest'ultimo. Ora vedremo come essa si dispiega sul piano morfologico in una particolare strutturazione dell'intreccio e della gestione dell'economia narrativa che chiameremo *coralità dissonante*, definibile come un inestricabile intreccio di *coralità* e *polifonia*. Cominciamo dalla coralità.

1. Coralità

"Coralità", nel senso che nel romanzo massimalista la narrazione è portata avanti da una molteplicità di voci che non consente l'affermarsi di un'istanza narrativa dominante. Sarebbe compli-





cato sostenere che *L'arcobaleno della gravità* ruoti integralmente attorno al tenente Slothrop e alla sua ricerca dell'S-Gerät, mentre fugge da un'equipe di scienziati pavloviani: Mexico, Jessica, Blicero, Katiye, Enzian e Tchitcherin, per esempio, sono figure dal peso notevole nel romanzo, a prescindere dalle quali questo perderebbe la maggior parte dei suoi elementi di interesse. Oppure, affermare che in *Infinite Jest*, relativamente ai due tronconi principali in cui si articola lo sterminato materiale diegetico del romanzo, Hal Incandenza sia più centrale come personaggio di Don Gately, o che le storie che si addensano attorno ai membri dell'Enfield Tennis Academy siano più significative, o abbiano più spazio rispetto a quelle degli appartenenti alla comunità di recupero dell'Ennet House. O ancora, che in *Underworld* Nick Shay possa dirsi fuori da ogni dubbio il protagonista del romanzo. Verrebbe infatti da chiedersi: e Klara Sax? E Manx Martin? E, soprattutto, la palla da baseball?

Questo solo per citare i tre romanzi del nostro corpus sui quali si sarebbe potuto sollevare qualche dubbio sull'assenza di figure, o filoni narrativi dominanti. Per i restanti quattro, invece, tale assenza è talmente evidente da non necessitare di particolari precisazioni a sostegno dell'ipotesi di un loro impianto corale. Un impianto corale consistente, dunque, in una più o meno forte tendenza a evitare l'imporsi di singoli personaggi e di singole storie. Ma cerchiamo di capire in che modo esso viene costruito; addentriamoci nella morfosfera del romanzo massimalista e concentriamoci sul *frammento*.

Sistematicamente, in tutti e sette i romanzi qui presi in considerazione, la narrazione non è conti-





nua, ma procede per unità diegetiche indipendenti e di senso compiuto. Non ci troviamo, cioè, davanti a un *continuum* narrativo compatto, ma davanti a una sua segmentazione, a dei frammenti, appunto. Frammenti di lunghezza variabile, certo – piuttosto lunghi, come in *Le correzioni*, o brevi, se non brevissimi, come in *2666* – ma sempre e comunque frammenti, separati l'uno dall'altro da uno spazio tipografico.

Nel romanzo massimalista, a livello della gestione dell'informazione narrativa, l'uso del frammento tende generalmente ad affiancare la tradizionale suddivisione della narrazione in parti e capitoli. In *Denti bianchi*, abbiamo cinque parti formate ciascuna da cinque capitoli, a loro volta costituiti da frammenti. La stessa cosa accade in *2005 dopo Cristo*, con la ripartizione della narrazione in tre sezioni, articolate in frammenti numerati, anche di poche righe, senza la mediazione di strutture macrotestuali come il capitolo. In *Infinite Jest*, invece, salta completamente la classica intelaiatura della forma-romanzo organizzata secondo partizioni testuali immediatamente riconoscibili, con l'elevazione del frammento a sistema, ovvero con la segmentazione del copioso flusso narrativo mediante il semplice utilizzo di frammenti più o meno estesi e con la conseguente abolizione di qualsiasi griglia para- e intra-testuale cui il lettore possa fare riferimento.

A prescindere dal dosaggio (controllato in *Le correzioni*, romanzo dall'impianto narrativo più tradizionale, estremo, invece, in *Infinite Jest*), il frammento si rivela il portatore privilegiato dell'informazione narrativa massimalista, mentre le seg-





mentazioni usuali della narrazione in parti e capitoli sembrano comportarsi più come criteri strutturali convenzionali – seppure, come vedremo, talvolta assegnatari di una funzione specifica. È il frammento la porzione testuale responsabile della produzione del senso, l'unità semantica in cui si giocano i conflitti prospettici fra autore, narratore, personaggio e lettore, il luogo in cui lo spazio geografico e il tempo vengono scomposti e ricombinati dalla vorace frenesia affabulatoria del narratore massimalista.¹

Accade così che nello spazio tipografico che separa un frammento dall'altro si stratifichi un ventaglio di *possibilità*, di volta in volta attualizzate a seconda delle contingenze narrative. Nel romanzo massimalista, lo spazio tipografico è sempre il segnale di un *cambiamento di scena* (in senso genetiano.²) Un cambiamento di scena orchestrato secondo una precisa retorica e riconducibile sostanzialmente a tre tipologie: 1) *variazione del punto di vista*; 2) *spostamento nel tempo, o nello spazio* (anche all'interno di uno stesso segmento del racconto); 3) *introduzione, o ripresa di un filone narrativo*.

In *Le correzioni*, nella sezione “Il fallimento”, leggiamo della breve riunione della famiglia Lambert nell'appartamento di Chip a New York, prima che Alfred ed Enid partano per una crociera in Nuova Scozia. Dopo aver pregato sua sorella Denise di rimanere con i genitori, Chip si lancia all'inseguimento della sua (ex) amante Julia, che l'aveva appena piantato sulla porta di casa, ingaggiando allo stesso tempo una lotta contro il tempo per impedire a Eden Procuo, produttrice cinematografica





fica di cui Julia è assistente personale, di leggere la sceneggiatura che le aveva mandato, per via di alcune fondamentali correzioni da apportare al testo. Fra l'appartamento di Manhattan, le strade di New York e lo studio di Eden, nel quadro di un regime prospettico marcato da una salda onniscienza narritoriale, il narratore fa un largo e alternato uso del punto di vista ristretto, svariando liberamente fra Chip, Denise, Enid e Alfred. L'organizzazione della sezione in frammenti contribuisce a isolare le singole prospettive sul racconto, facilitandone l'interazione e garantendo effetti di contrasto molto efficaci. Prendiamo un passo come questo:

- Toccò le banconote.
- Che ne direste se vi prenotassi i biglietti via Internet, - disse Eden. - Potreste partire subito!
- Allora, hai intenzione di accettare? - chiese Gitanas.
- C'è molto da lavorare e molto da divertirsi. Il rischio è piuttosto basso. Ma non si può dire che non ci sia. Non dove c'è denaro.
- Capisco, - disse Chip, toccando le banconote.

Nello sfarzo dei matrimoni, Enid sperimentava fermamente quel parossistico amore per i propri *luoghi* - il Midwest in generale e i sobborghi di St. Jude in particolare - che per lei costituiva il solo vero patriottismo e l'unica possibile spiritualità. Avendo vissuto sotto presidenti corrotti come Nixon, stupidi come Reagan e disgustosi come Clinton, aveva perso interesse per lo sciovinismo americano, e nessuno dei miracoli per cui aveva pregato Dio si era mai realizzato; ma in un sabato





di nozze nella stagione dei lillà, seduta su una panca della chiesa presbiteriana di Paradise Valley, poteva guardarsi intorno e vedere duecento brave persone e neppure una cattiva. (p. 124; *ThC*, pp. 134-35)

Giunto nello studio di Eden, Chip incontra Gitanas, marito di Julia e uomo politico lituano, che gli offre un improbabile e poco trasparente lavoro in Lituania che Chip finirà per accettare. La parte conclusiva del primo frammento riportato si chiude con l'immagine di Chip che tocca le banconote da cento dollari offertegli da Gitanas come anticipo e con la fascinazione che il denaro, l'illegalità e prospettive di sesso a buon mercato esercitano su di lui. Una fascinazione che contrasta violentemente con il frammento successivo, che si apre, invece, con l'amore di Enid per i matrimoni, la provinciale St. Jude e i suoi ottusi abitanti, e si chiude con un'allusione alla perbenista incomprendimento della madre per il divorzio della figlia Denise e per la vita di Chip. Due diverse e inconciliabili prospettive sul mondo sono racchiuse in due frammenti consecutivi, separati da uno spazio tipografico che si fa portatore di un sensibile cambiamento del punto di vista.

Nella prima parte di *2666*, la "Parte dei critici", lo spazio tipografico spesso segnala uno spostamento nello spazio. Di frammento in frammento, fra le città dove vivono Espinoza, Pelletier e Liz Norton e quelle in cui si svolgono le convention arcimboldiane, la narrazione attraversa differenti aree geografiche. Lo spazio tipografico assume quasi la connotazione di una marca territoriale: un vuoto grafico capace di inquadrare le vicende dei





personaggi all'interno dei confini di uno stato-nazione; il segnale visivo di una distanza spaziale ed esistenziale coperta dai continui voli presi dai critici per incontrarsi nelle grandi capitali europee. In questo senso, lo spazio bianco diventa il segnale del viaggio. Proprio come nei tre frammenti consecutivi di seguito riportati, nei quali si passa da Londra, con Pelletier in procinto di ripartire per Parigi e Liz che riprende la routine accademica dopo una notte d'amore con lui, a Madrid, dove Espinoza invita Liz Norton, intrecciando, a sua volta, una relazione amorosa con lei:

La mattina, dopo aver chiamato un taxi, Pelletier si vestiva senza far rumore per non svegliarla e se ne andava all'aeroporto. Prima di uscire la guardava, per qualche secondo, abbandonata fra le lenzuola, e a volte si sentiva così pieno d'amore che sarebbe scoppiato a piangere lì davanti.

Un'ora dopo, la sveglia di Liz Norton attaccava a squillare e lei saltava giù dal letto. [...] Se aveva una riunione con i colleghi del dipartimento, andava alla riunione, se non aveva riunioni si chiudeva in biblioteca, a lavorare o a leggere, finché non arrivava l'ora di far lezione.

Un sabato Espinoza le disse che doveva andare a Madrid, che la invitava lui, che Madrid in quel periodo dell'anno era la città più bella del mondo e per di più c'era una retrospettiva di Bacon che non poteva perdersi.

“Vengo domani” gli disse la Norton, cosa che Espinoza davvero non si aspettava, perché il suo invi-





to aveva obbedito più a un desiderio che alla reale possibilità che lei accettasse. (vol. I, pp. 50-51; 2666, pp. 51-52)

Allo stesso modo, lo spostamento può avvenire nel tempo, sia all'interno di un medesimo segmento narrativo, che in regime analettico-esplicativo. In *Underworld*, nel quinto capitolo della seconda parte, la discussione fra Nick Shay, suo fratello Matt e la loro madre Rosemary è cadenzata dalla suddivisione della narrazione in frammenti. In particolare, il passaggio da un frammento all'altro è assimilabile a un'ellissi fra scene che scompone il racconto in quadri familiari narrativamente autonomi,³ ma collocabili all'interno di un'unica progressione narrativa, e cioè la discussione portata avanti dai due fratelli nell'arco dell'intero capitolo sull'opportunità di un trasferimento di Rosemary dal Bronx a Phoenix, città dove vive e lavora Nick. Vediamo come i momenti successivi della cena e del dopocena, quando Nick e Matt sono finalmente liberi di litigarsi la vecchietta della madre, siano separati da uno spazio tipografico che cadenza i tempi dell'intimità e del conflitto familiare, consentendo l'avanzare della narrazione per unità discrete:

- Vuole vederti seduta nel patio, mamma. Il cielo tempestato di stelle. E i cactus al chiaro di luna.
- Te lo immagini, io e i cactus?
- Nessun rumore per la strada. Laggiù arrestano la gente per rumori molesti. E se il giardino non è ben curato e pulito, i figli dei vicini non rivolgono la parola ai tuoi.





[...] Uno dei gatti gli si strusciò contro la caviglia, il maschio arancione che sua madre aveva raccolto in strada. Se lo scrollò di dosso e versò il caffè per tutti.

Sedevano a tavola e parlavano a bassa voce. Rosemary era in camera da letto e i due fratelli si parlavano sopra i piatti, le tazze e il breve gorgoglio del latte versato.

- Dove dormi?
- Sul sofà, - disse Matt, - e tu?
- In Park Avenue South. Al Doral. Sei venuto in macchina?
- Ho preso lo shuttle. Senti, parliamo seriamente, vuoi davvero portarla laggiù?
- Più che mai. (p. 209; *Uw*, pp. 201-02)

Ma lo spostamento temporale avviene più di frequente fra piani temporali distanti. Come in *Denti bianchi*, dove, nel primo capitolo della prima parte del romanzo, un'analessi narrativa recupera un antefatto importante per comprendere le motivazioni di Clara nell'accettare la corte di Archie: la sua grottesca relazione adolescenziale con Ryan Topps. Lo spazio tipografico ci prepara a un salto temporale, volto a recuperare il passato immediato di Clara (espediente impiegato sistematicamente da Zadie Smith), al fine di gettare nuova luce sul suo incontro con Archie:

E forse Clara non si sarebbe mai gettata fra le braccia di Archie se non fosse fuggita con tutta la velocità possibile da Ryan Topps.





Povero Ryan Topps. Era un ammasso di sfortunate caratteristiche fisiche. [...] L'impopolarità di Ryan alla St Jude era uguagliata solo da quella di Clara. Il primo giorno di scuola, sua madre le aveva spiegato che stava per entrare nella tana del diavolo, le aveva riempito la cartella di duecento copie di "Watchtower" e l'aveva sollecitata ad andare a svolgere il lavoro del Signore. (pp. 33-35; *WT*, pp. 23-25)

Infine, lo spazio tipografico può precedere un frammento in cui viene presentato un nuovo personaggio, oppure consentire la ripresa di un filone narrativo anche a grande distanza, secondo un procedimento che somiglia molto all'*entrelacement*. Strategia discorsiva, questa, molto diffusa in *Infinite Jest*, dove, per esempio, ci si chiede a lungo che fine abbia fatto Ken Erdedy, il pubblicitario dipendente dalla marijuana che incontriamo alle prime battute del romanzo, per ritrovarlo solo dopo centinaia di pagine fra i pazienti della Ennet House. Molto comune è anche l'introduzione di un personaggio per mezzo di un apposito frammento, come avviene per Don Gately, il quale, seppure già menzionato ambigualmente da un Hal in delirio in occasione dell'intervista per l'ammissione alla University of Arizona, viene presentato compiutamente al lettore solo in un momento successivo, e cioè dopo un breve frammento sulla funzione di addetto alle riprese ricoperta da Mario Incandenza alla Enfield Tennis Academy:

Diciott'anni a maggio, la funzione di Mario Incandenza all'Enfield Tennis Academy è puramente filmica: a volte durante gli allenamenti del mattino o





le partite del pomeriggio l'Allenatore Schtitt gli dirà di mettere su un treppiede una vecchia camcorder o un qualsiasi altro aggeggio video a portata di mano e riprendere una certa area del campo, video-registrando dei vari ragazzi il lavoro di gambe, certic e impedimenti nei servizi o nelle volée in corsa, cosicché lo staff possa poi mostrare le cassette ai ragazzi a scopo didattico, far loro vedere sullo schermo di cosa esattamente parlano un allenatore o un prorettore. Questo perché è assai più facile mettere a posto qualcosa se la si può vedere.

AUTUNNO
ANNO DEI PRODOTTI CASEARI DAL CUORE
DELL'AMERICA

I tossicodipendenti che si avvicinano al crimine per finanziare la loro dipendenza di solito non sono inclini al crimine violento. La violenza richiede ogni possibile genere di energia e la maggior parte dei tossicodipendenti preferisce usare la propria energia non nel compiere crimini ma piuttosto in ciò che i crimini consentono loro di comprare. È per questo che i tossicodipendenti sono spesso scassinatori. Una delle ragioni per le quali una casa svaligiata sembra sporca, violata, è che probabilmente a svaligiarla sono stati dei tossicodipendenti. Don Gately era un ventisettenne tossicodipendente da narcotici orali (con una predilezione per Demerol e Talwin) e uno scassinatore più o meno professionista; ed era a sua volta violato e sporco. (pp. 64-65; *II*, pp. 54-55)

Ora, prescindendo dall'inevitabile schematicità della tassonomia appena proposta – una schema-





ticità che non rende pienamente giustizia alla ricchezza di sfumature dell'economia narrativa massimalista – e ricordando come le tre tipologie, oltre che separatamente, si danno quasi sempre contemporaneamente in uno stesso romanzo, sembra legittimo vedere nell'uso massimalista dello spazio tipografico un segnale grafico del *molteplice*. Lo spazio tipografico diviene un vuoto verbale capace di generare significato; un vuoto *polifunzionale* che consente l'espansione della rappresentazione narrativa per frammenti giustapposti ed eterogenei.

La frammentazione del racconto in unità narrative discrete si fa sistema nel romanzo massimalista, presentandosi quale criterio gestionale principe della diegesi. Qui, il frammento non denuncia una “perdita” del sistema, a detrimento di un'impalcatura intratestuale convenzionale e di una visione forte e modellizzante del reale,⁴ ma è esso stesso *il sistema*; un sistema aperto, frattale. Un sistema espandibile indefinitamente, ma, come vedremo, regolato da istanze d'ordine perentorie. Il solo sistema testuale possibile per una letteratura dal respiro globale; il solo sistema testuale possibile per un romanzo che osa sfidare la complessità del mondo. In questo senso, il frammento è il correlativo morfologico dell'impianto cognitivo *rizomatico* del romanzo massimalista, suggerendo che l'unica strada percorribile dalla narrativa contemporanea per tentare di costruire una rappresentazione totalizzante consiste nello stabilire un approccio orizzontale e mobile al reale e al materiale narrativo.⁵

Comincia, dunque, a risultare abbastanza chiaro il perché della scelta di organizzare la narrazione





in frammenti. L'uso massimalista del frammento veicola, però, anche ad altre esigenze, legate sia alle *dinamiche interne* del genere, che al *rapporto fra genere e sistema letterario*, nonché alla *relazione mimetica* fra letteratura e realtà. La questione è complessa, ma in ultima analisi articolabile in quattro punti fondamentali, rispondenti ad altrettanti aspetti formali del romanzo massimalista ai quali è riconducibile l'utilizzo del frammento quale principio compositivo: 1) l'impianto corale, 2) il debito formale nei confronti dell'epica, 3) la polifonia, 4) la necessità di fornire un efficace motore propulsivo alla narrazione. Mettiamo momentaneamente da parte il quarto punto, poiché sarà esplorato in relazione all'esuberanza diegetica del romanzo massimalista (caratteristica inscindibile dalla corallità dissonante), e cominciamo dal primo, dall'impianto corale.

La strutturazione della diegesi in frammenti costituisce una piattaforma morfologica ideale per l'innesto e lo sviluppo di una narrazione corale, perché *neutra*: un segmento narrativo meccanicamente assegnato di volta in volta a un singolo personaggio, o a una singola storia, impedisce l'emergere di un centro privilegiato del discorso, con le diverse unità narrative che vengono a disporsi su di un medesimo piano gerarchico. Si tratta di un'organizzazione diegetica multilineare, che suggerisce che ciò che conta nel romanzo massimalista non sono un certo personaggio, o una certa storia, ma una *collettività* di personaggi e una *pluralità* di storie.⁶ Il romanzo massimalista si configura, dunque, come un genere del romanzo contemporaneo *decentrato*, sia in relazione al materiale diegetico, che





al sistema dei personaggi; un romanzo in grado di giungere al lettore *simultaneamente* da più angolazioni:⁷ una strategia retorica, questa, che sembra venire da molto lontano.

La forma epica è stata fin dalle sue origini fortemente legata all'idea e alla pratica di una spiccata autonomia delle parti di cui si compone la narrazione, principalmente per via del suo carattere digressivo⁸. Una caratteristica variamente ignorata nel corso dei secoli, in primo luogo dalle teorizzazioni e, in misura minore, dagli esperimenti epici di stampo aristotelico, in nome di una unità d'azione lontana, tra l'altro, anni luce dall'epos omerico. Sull'onda della traduzione latina della *Poetica* di Aristotele messa a punto da Alessandro de' Pazzi nel 1536, in *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes* (1548), Francesco Robortello estese per la prima volta anche all'epica le famose unità aristoteliche di tempo, luogo e azione, originariamente previste per la tragedia. Tali tre unità sarebbero poi state rigidamente codificate sulla base dei dettami della Controriforma da Vincenzo Maggi (in aspra polemica con Robortello e con l'aristotelismo laico) in *In Aristotelis librum "De Poetica" communes explanationes* (1550), incontrando una certa fortuna nelle teorizzazioni anglosassoni dell'epica nella seconda metà del Seicento e all'inizio del Settecento.⁹

Sarà solo in ambito preromantico che si tornerà a vedere nell'autonomia delle parti uno degli elementi distintivi dell'epica, con Schiller che, nell'aprile del 1797, scriveva a Goethe: "[...] la principale caratteristica di un poema epico consiste nell'autonomia delle sue parti".¹⁰ Mentre Goethe,





da parte sua, contestava il principio aristotelico dell'unità d'azione, sostenendone la completa estraneità all'epos omerico:

Visto che il poema epico non deve possedere l'unità drammatica, e poiché non è possibile rintracciare nell'*Iliade* e nell'*Odissea* una tale unità assoluta ed anzi, secondo le concezioni più recenti, si finisce per considerarle molto più frammentarie di quanto non siano, il poema epico non dovrebbe possedere, né esigere un'unità, il che, a mio modo di vedere, significherebbe che deve cessare di essere un poema. E questi dovrebbero essere concetti puri cui in fondo, a considerarli attentamente, contraddice la stessa esperienza. Perché, quand'anche fossero passate per le mani di mille poeti e compilatori, l'*Iliade* e l'*Odissea* rivelano la violenta tendenza unitaria della natura poetica e critica.¹¹

Un dibattito, questo, che sarebbe confluito nel giro di qualche decennio nelle note dispute sull'unità del *Faust*, con Eckermann che avrebbe definito le principali scene del poema goethiano come “piccoli mondi indipendenti, ognuno completo in sé”.¹²

Prescindendo dalla *querelle* epocale sulla ricezione della *Poetica* aristotelica, è importante sottolineare come quello dell'autonomia delle parti sia stato un tratto morfologico che ha trovato una fondamentale ragione d'essere nel desiderio di tentare una sintesi del mondo sul piano estetico. Una sintesi possibile a livello formale per via della natura tentacolare di una narrazione che





procede per frammenti e che consente di rappresentare una grande quantità di oggetti senza eccessive preoccupazioni di coerenza dell'insieme. Dunque, non stupisce affatto che il romanzo massimalista, erede dell'ambizione totalizzante dell'epica, abbia fatto propria e portato al parossismo – come del resto avviene per la quasi totalità dei procedimenti che eredita dal passato – la cosiddetta “autonomia delle parti” di quest'ultima, istituzionalizzandola e radicalizzandola in quell'importante strategia testuale costituita dall'uso sistematico del frammento, in continuità con alcuni dei testi cardine del modernismo letterario, dall'*Ulisse* a *Manhattan Transfer* di Dos Passos.

Tuttavia, è bene sottolineare che non è il procedimento in sé che conta, quanto, il risultato che consente di raggiungere. Un'opera costruita per frammenti ben si presta a rappresentare, come suggerisce Moretti a proposito di *La terra desolata*,¹³ la grande pluralità di voci ed esperienze di cui si compone il caos del mondo contemporaneo.

Scrivono T. S. Eliot: “L'esperienza dell'uomo comune è caotica, irregolare, frammentaria. Questi s'innamora, o legge Spinoza, e le due esperienze non hanno nulla a che fare l'una con l'altra, o con il rumore della macchina da scrivere, o con l'odore della cucina [...]”¹⁴ Un romanzo totale come quello massimalista non poteva non tenerne conto. Ed è proprio la sua straordinaria *apertura polifonica* a conferire alla coralità il particolare attributo di “dissonante”.





2. Polifonia

Il romanzo massimalista è fortemente polifonico.¹⁵ I linguaggi, gli stili, i generi, i saperi, le voci dei personaggi vi si accumulano parossisticamente, determinando una complessità e una ricchezza dialogiche probabilmente senza precedenti. Ribadito ancora una volta che non esiste un genere “naturalmente” polifonico, è evidente che nel romanzo massimalista la polifonia raggiunge altezze vertiginose. Essa è talmente varia e pervasiva da non riuscire a essere catturata del tutto neanche dal lettore più attento. Una prima, e puramente materiale, ragione di questo straordinario brulicare di voci sta certamente nella lunghezza dei romanzi in questione. È abbastanza comprensibile, anche se certo non automatico, che maggiore è il numero di pagine a disposizione, maggiore ed eterogeneo potrà essere il materiale narrativo. Una seconda e molto importante ragione è, invece, diretta conseguenza dell'enciclopedismo del romanzo massimalista. La rappresentazione di una gamma molto ampia di saperi e di linguaggi contribuisce alla costruzione un impianto narrativo polifonico, conforme all'eterogeneità e alla multidisciplinarietà di un'enciclopedia. Ma c'è anche una terza ragione, più sottile, che merita di essere evidenziata: la messa in discussione da parte del romanzo massimalista di alcuni dei dispositivi antropocentrici del romanzo tradizionale. Cominciamo ancora una volta dall'*Ulisse*.

Relativamente allo *stream* dell'*Ulisse*, Moretti ha parlato di una polifonia libera da qualsiasi intelaiatura, o motivazione antropocentrica. Una tecnica





svincolatasi dalle catene del realismo borghese e che si offre esclusivamente per ciò che è: un procedimento narrativo. Si tratta di una tendenza della forma all'emancipazione dai vincoli mimetici, i cui prodromi vanno individuati, secondo Moretti, già nel Settecento, a partire da *Il nipote di Rameau* di Diderot, dove Rameau rappresenta "colui che si lancia nella grande avventura dell' 'estraniazione del sé', per trovare nelle mille forme della cultura moderna alimento alla propria individualità".¹⁶ Un fenomeno, questo, già teorizzato da Šklovskij a proposito del *Tristram Shandy* di Laurence Sterne: "Sterne è stato un estremo rivoluzionario della forma. Tipica in lui è la messa a nudo dell'artificio. Egli si limita a dare una forma artistica in sé, senza motivazioni."¹⁷

Dunque, un procedimento che si libera dalle ipoteche mimetiche e antropocentriche del realismo, presentandosi nella sua qualità di pura tecnica, di puro artificio, avente esclusivamente in sé la propria ragione d'essere. Scrive Moretti:

La liberazione della polifonia dalla motivazione antropocentrica è, sì, uno sviluppo della tecnica letteraria: ma uno sviluppo che ricalca in ambito formale *una tendenza generale del capitalismo moderno*. Se le tante lingue della polifonia joyceana sembrano "parlare da sé", senza più poggiare su soggetti concreti, è perché *si sono tutte trasformate in linguaggi istituzionali*, e seguono ormai "le norme puramente obiettive" di Chiesa, Scuola, Giornalismo, Nazionale, Pubblicità... Si faccia una pianta dell'*Ulisse*, e la si paragoni con quella fatta a suo tempo da Pierre Bourdieu per l'*Educazione sentimentale*: una cosa





balza subito agli occhi, la Parigi di Flaubert è fatta di case private – la Dublino di Joyce, di luoghi pubblici. Di spazi collettivi, o istituzionali: e *spazi che parlano*. “Nasce un oggetto culturale, – scrive ancora Simmel, – che come totalità *non ha alcun produttore singolo*.” Vero, e questi nuovi oggetti sono appunto i protagonisti del secondo *Ulisse*.¹⁸

Un processo, questo appena descritto, che si compie pienamente soltanto nei primi decenni del Novecento, sebbene già rintracciabile allo stadio embrionale nel Settecento. Un processo che ha tardato a compiersi, secondo Moretti, per via dell’ascesa settecentesca del romanzo e, più tardi, del realismo. Libera, infatti, dai vincoli di quest’ultimo, la polifonia esplose nell’*Ulisse* con tutta la sua forza dirompente, incarnandosi nel celebre *stream* e riflettendo una tendenza specifica del capitalismo moderno alla spersonalizzazione e alla pluralizzazione degli agenti sociali.¹⁹

Ebbene, una cosa simile avviene anche nel romanzo massimalista, dove la polifonia non si manifesta certo nello *stream* joyciano (non di norma almeno, non essendo infrequente, né inusuale il suo utilizzo nel quadro della gamma dei procedimenti utilizzati), ma si presta a veicolare una serie di importanti necessità. Riservando all’ultimo capitolo una trattazione specifica del particolare statuto del realismo massimalista, per il momento ci limiteremo a rilevare come la polifonia contribuisca, assieme alla coralità, a mettere sistematicamente in una posizione subordinata ogni tipo di istanza individualizzante. Come già ricordato, in ognuno dei setti romanzi





del nostro corpus, la narrazione non è mai affidata completamente a un singolo personaggio, o legata a un unico filone narrativo, ma contempla, un numero più o meno grande di storie che si intrecciano. In tal senso, è interessante notare come, relativamente al sistema dei personaggi, nel romanzo massimalista la polifonia presenti sempre una certa *organizzazione*, una certa uniformità di trattamento. Dalla rosa di testi qui presi in considerazione, sembrano infatti emergere almeno due sue distinte configurazioni, per cui le voci dei personaggi o si *addensano* attorno a uno o a più nuclei narrativi, oppure sono lasciate *libere*.

Il primo caso è ben esemplificato da *Denti bianchi* e *Le correzioni*. In *Denti bianchi*, i personaggi si concentrano principalmente attorno a tre nuclei familiari, che agiscono da vere e proprie istanze d'ordine: i Jones, gli Iqbal e i Chalfen. In *Le correzioni*, invece, il centro è unico, la famiglia Lambert. Potremmo definire *nucleare* questa modalità di gestione del sistema dei personaggi, in contrapposizione, invece, alla seconda modalità, dominante in *L'arcobaleno della gravità*, *Infinite Jest*, *Underworld*, *2666* e *2005 dopo Cristo*, che chiameremo *libera*, poiché non prevede dei perni narrativi attorno ai quali far ruotare le folle di personaggi che popolano questi romanzi. E non certo perché questi ultimi sono privi di poli stabili del racconto, tutt'altro, ma perché tali poli non agiscono da centri gravitazionali in grado di attrarre e di organizzare il sistema dei personaggi. Avremo così una polifonia più mobile, più libera di espandersi, anche se non si tratterà mai di una libertà totale, quanto, piuttosto, di una "libertà vi-





gilata”, poiché la polifonia non degenera mai in caos nel romanzo massimalista. Ci saranno sempre dei meccanismi di controllo – meccanismi di cui ci occuperemo a breve – in grado di contenere la ricchissima polifonia massimalista entro limiti sostenibili e di “udibilità”, impedendone la deflagrazione e l’anarchia.

Mentre la presa di distanza da quei dispositivi antropocentrici caratteristici del romanzo realista pone il romanzo massimalista all’apice di un percorso di sviluppo storico avviato da Diderot e Sterne nel Settecento e culminato con il modernismo nell’opera di Joyce e di Dos Passos, una certa crisi di quell’individualismo borghese, tradizionalmente legato all’ascesa del romanzo moderno,²⁰ è stata ravvisata, in modo diverso, anche da LeClair e da Karl nei *systems novels* e nei *Mega-Novels*. Mentre Karl nota rapidamente come il mega-romanzo rifiuti ogni tipo di individualizzazione dell’esperienza perché proteso a esperire l’America “come un tutto”,²¹ LeClair si sofferma sull’anti-individualismo dei *systems novels* a più riprese:

Sosterrò che i romanzi qui inclusi sono *masterworks* perché impiegano in maniera flessibile metodi postmoderni per allontanare la priorità dell’individuo e per deformare le convenzioni del realismo che codificano un’ideologia del locale. Anticipando – oppure, scritti durante – l’Età del Narcisismo, questi *masterworks* la mettono in discussione, e [mettono in discussione] ciò che penso sia una delle primarie espressioni di tale narcisismo, il minimalismo letterario, l’opera del sé locale.²²





E ancora:

Nella narrativa, le energie sperimentali dei primi anni settanta furono liquidate dai neorealisti e dagli autori di *fiction* moraleggiante dei tardi anni settanta. Negli anni ottanta, la novella e il racconto erano divenuti sempre più popolari. [...] In entrambi i generi, la moda attuale è un minimalismo ridotto all'osso. John Barth, autodefinitosi un "massimalista", difende il minimalismo nel migliore dei modi possibili nel saggio "A Few Words About Minimalism", ma l'intrinseca debolezza del modo è espressa da uno dei suoi più influenti interpreti, Donald Barthelme: "Nei tempi passati si poteva tentare di spiegare ogni cosa. Oggi c'è troppo da spiegare. Lo sforzo sarebbe vano. Così, si deve provare e fare qualcos'altro. Per quanto mi riguarda, si tratta di fare dei tentativi con delle parti, piuttosto che fare tentativi con il tutto". [...]

Penso che l'arte dell'eccesso sia la seria risposta di un autore a questo clima, poiché l'eccesso è una strategia che in primo luogo incontra e poi trasforma le aspettative convenzionali, perfino quelle generalmente costruite, per avere un impatto sul lettore.²³

LeClair interpreta la scrittura di *systems novels* come la reazione a un panorama letterario dominato da pratiche letterarie minimaliste, votate all'individualismo e al narcisismo, nonché a un completo disimpegno sul fronte sociale. *Systems novel* vs. minimalismo, dunque. La questione merita un piccolo approfondimento.





¹ Aspetti, questi, che saranno discussi nei capitoli dedicati all'esuberanza diegetica e all'onniscienza narratoriale.

² Cfr. Genette, Gérard, *Figure III* (1972), trad. it. Lina Zecchi, Torino, Einaudi, 2006, pp. 158-61.

³ *Ibid.*, pp. 155-58.

⁴ Sulla contrapposizione fra dettaglio e frammento – dove il primo termine è utilizzato per indicare l'emergere di un elemento in autonomia a seguito della *scomparsa* del sistema, e il secondo evoca, invece, una *perdita* del sistema e una rottura della totalità (una totalità ancora presente, però, seppure in negativo) – cfr. Boisseau, Denis, "De l'"inexistence' du détail", in Liliane Louvel (a cura di), *Le détail*, Poitiers, la Licorne, 1999, pp. 15-33.

⁵ Cfr. Deleuze, Gilles e Félix Guattari, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia* (1980), edizione italiana a cura di Massimiliano Guareschi, trad. it. Giorgio Passerone, Roma, Castelvecchi, 2003, pp. 34-66.

⁶ Sulle narrazioni multilineari nel modernismo, cfr. Komar, Kathleen L., *Pattern and Chaos: Multilinear Novels by Dos Passos, Faulkner, Döblin, and Koeppen*, Columbia, Camden House, 1983. Si vedano anche Hayles, N. Katherine (a cura di), *Chaos and Order: Complex Dynamics in Literature and Science*, Chicago, University of Chicago Press, 1991; Slethaug, Gordon E., *Beautiful Chaos: Chaos Theory and Metchaotics in Recent American Fiction*, Albany, SUNY Press, 2000.

⁷ Relativamente a *Women and Men* di Joseph McElroy, Karl scrive: "Spesso non conosciamo la provenienza delle voci; una cosa, questa, che se anche in un primo momento disturba, si presta a una funzione di più ampia portata: sviluppare un romanzo i cui linguaggi cercano una propria definizione. Le parole assumono un aspetto ultraterreno. McElroy è il maestro di questa dimensione dello scrivere romanzzi: quell'abilità di giungere al lettore da tutti i lati simultaneamente, di sovvertire la narrazione lineare senza fare ricorso al flusso di coscienza, di consentire l'accesso a un contesto di libere associazioni senza penetrare davvero in profondità. Tutto è travestimento, veli, nebbie, perfino inganni. Lo scopo non è solo di disorientare, ma di riorientare il lettore in un differente contesto di realtà, di interrompere il filo del romanzo realistico nonostante l'inserimento di scene e di eventi realistici"; Karl, *American Fictions*, cit., 1980-2000, cit., p. 169.

⁸ Cfr. Fusillo, "Fra epica e romanzo", cit., pp. 22-23.

⁹ Cfr. Swedenberg, Hugh Thomas jr., *The Theory of Epic in England, 1650-1800*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1944; Moretti, *Opere mondo*, cit., pp. 41-46.

¹⁰ Goethe, Johann Wolfgang von e Friedrich Schiller, *Carteggio (1797-1805)*, trad. it. Antonino Santangelo, Torino, Einaudi, 1946, p. 140.





¹¹ *Ibid.*, p. 149.

¹² Citato in Moretti, *Opere mondo*, cit., p. 42.

¹³ La frammentarietà è considerata da Moretti come la versione eliotiana della polifonia; una polifonia che, invece, nell'*Ulisse* opera attraverso lo *stream*; cfr. Moretti, *Opere mondo*, cit., pp. 175-76.

¹⁴ Eliot, T. S., "The Metaphysical Poets" (1921), in Id., *Selected Prose*, Hammondsworth, Penguin, 1951, p. 110; citato in Moretti, *Opere mondo*, cit., p. 175.

¹⁵ Un approccio bachtiniano a uno dei più complessi fra i romanzi massimalisti qui presi in considerazione, *Infinite Jest*, viene fornito in un articolo di Catherine Nichols, nel quale si mette bene in risalto la forte apertura dialogica e l'euforia carnevalesca del romanzo di Wallace; cfr. Nichols, Catherine, "Dialogizing Postmodern Carnival: David Foster Wallace's *Infinite Jest*", in *Critique*, 43, 2001, pp. 3-16.

¹⁶ Moretti, *Opere mondo*, cit., p. 181.

¹⁷ Šklovskij, Viktor, *Una teoria della prosa. L'arte come artificio* (1929), trad. it. Maria Olsoufieva, Bari, De Donato, 1966, p. 143.

¹⁸ Moretti, *Opere mondo*, cit., pp. 184-85.

¹⁹ Cfr. Simmel, Georg, "Concetto e tragedia della cultura" (1911), in Id., *Arte e civiltà*, a cura di Dino Formaggio, trad. it. Lucio Peurcchi, Milano, Isedi, 1976, pp. 83-109.

²⁰ Cfr. Watt, Ian P., *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson, and Fielding* (1957), introduzione di W. B. Carnochan, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 2001, pp. 9-34.

²¹ "Nel complesso, i mega-romanzieri hanno evitato l'individualizzazione dell'esperienza etnica, gay, o femminile e hanno esperito il paese come un tutto, cosa che, in se stessa, assicura estensione, volume, vastità, esperienza oceanica. Ora che la maggior parte delle energie del dopoguerra si sta esaurendo, è chiaro che rimane quasi soltanto il mega-romanzo come riflesso degli ultimi decenni del secolo"; Karl, *American Fictions, 1980-2000*, cit., p. 164.

²² LeClair, *The Art of Excess*, cit., pp. 2-3.

²³ *Ibid.*, pp. 25-26.





Minimalismo/Massimalismo

In “A Few Words About Minimalism”, una delle più lucide riflessioni sulla stagione letteraria minimalista statunitense, John Barth considera il minimalismo e il massimalismo come due opposte attitudini metastoriche del linguaggio pertinenti all’intero sistema delle arti occidentali.¹ Dai criptici responsi dell’oracolo delfico ai poemi omerici, dal Bauhaus all’architettura post-moderna, da Samuel Beckett a Pynchon, espressione minimale ed espressione massimale si sono fatte portatrici nei secoli di istanze artistiche e speculative divergenti che, ridotte ai minimi termini, potrebbero essere rispettivamente sintetizzate nei celebri slogan “less is more”² e “less is a bore”.³ Scrive Barth:

La Chiesa Cattolica Romana medievale aveva individuato due strade opposte per raggiungere la grazia: la *via negativa* della cella del monaco e della caverna dell’eremita e la *via affermativa* dell’immersione negli affari umani, dell’essere nel mondo, che ne esista uno, o meno. I critici hanno poi preso in prestito in modo appropriato quei termini per ca-





ratterizzare la differenza fra il Signor Beckett, per esempio, e il suo maestro di un tempo, James Joyce, egli stesso un massimalista, eccetto che nei suoi primi lavori.

In particolare, il minimalismo che negli anni ottanta animò la stagione della *New American Short Story* viene parzialmente visto dallo scrittore e saggista americano come una reazione contro l'affabulazione barocca e nevrotica di autori post-modernisti come Pynchon, Coover, Elkin, Heller, Barthleme e Barth stesso, appartenenti a una generazione precedente rispetto a quella dei nuovi scrittori minimalisti postcarveriani. Una reazione i cui elementi di novità vengono, però, messi in prospettiva storica da Barth e contestualizzati nell'ambito di quelle *correzioni cicliche dell'eccesso* operanti da sempre nella storia della letteratura e delle arti, nonché della storia culturale in senso lato:

Il funzionalismo del Bauhaus fu ispirato in parte dall'ammirazione per la tecnologia delle macchine, in parte da una repulsione nei confronti del disordine stravagante della *Gilded Age*, nel linguaggio come altrove. L'affondamento dell'elegante Titanic finì per simbolizzare la fine di quell'epoca, come la vista di alcuni operai schiacciati dalla caduta di un cornicione vittoriano simbolizzò per il giovane Franck Lloyd Wright il peso morto della decorazione architettonica priva di funzione. Flaubert si scagliò contro la *blague* del linguaggio borghese, di quello burocratico in particolare; la sua passione per il *mot juste* implicava di gran lunga più la





sottrazione, che l'addizione. Il barocco ispira il suo opposto: dopo gli eccessi della scolastica viene il riduzionismo radicale di Cartesio – lasciateci mettere in dubbio e scartare tutto ciò che non sia autoevidente e vedere se rimane, o no, qualcosa di indubitabile su cui ricostruire. E fra gli stessi scolastici, tre secoli prima di Cartesio, Guglielmo di Ockham affilava il suo famoso rasoio: *entia non sunt multiplicanda* (“gli enti non devono essere moltiplicati”). In breve, meno è di più [*less is more*]. Al di là dei loro impulsi individuali e storicamente locali, allora, gli autori più o meno minimalisti della *New American Short Story* stanno rimettendo in scena una correzione ciclica nella storia (e nelle microstorie) della letteratura e dell'arte in generale: un ciclo che può essere individuato anche, con ritmi più lunghi, nella storia della filosofia, nella storia della cultura. I rinascimenti generano riforme che, a loro volta, generano controriforme; i sette anni di abbondanza sono seguiti dai sette di magra, passati i quali noi, non diversamente dal popolo della Genesi, attenderemo con ansia la ricorrezione.⁴

La proposta di Barth ha un pregio indubbio: l'aver collocato la dialettica minimalismo/massimalismo in un quadro storico di lunga durata, prendendo le distanze da quelle teorizzazioni che vedevano, e vedono ancora, nel minimalismo un fenomeno contingente, nato in opposizione al postmodernismo,⁵ dove con “postmodernismo” si vogliono intendere quelle pratiche letterarie dominate da una concezione ludica, nichilista e autocosciente del gesto artistico; pratiche letterarie esemplificate in maniera quintessenziale dalle





opere di Pynchon. Teorizzazioni, queste, tanto diffuse quanto riduttive, che, oltre ad appiattire il postmodernismo letterario nel maneggevole stereotipo di una letteratura frivola e autoconvalidante, non tengono conto delle consistenti interferenze tra i due fenomeni. È, infatti, ancora Barth a sottolineare come nella produzione di un maestro della forma breve, Donald Barthleme – spesso considerato assieme a Raymond Carver come l’erede della tradizione della moderna *short story* americana, secondo una linea genealogica che parte da Poe e giunge fino a Hemingway – la predilezione dei generi narrativi brevi non abbia poi molto a che fare con quella “*fiction* tersa, obliqua, realistica, o iperrealistica, dalla trama inconsistente, non introspettiva, dalla superficie fredda”⁶ caratteristica di quegli autori che, come Carver (Bobbie Ann Manson, James Robinson, Ann Beattie, Tobias Wolff, ecc.), vengono generalmente definiti “minimalisti”. Ne sono ottimi esempi lo sperimentalismo estremo del racconto “Sentence”, costituito da un’unica frase lunga sette pagine,⁷ o l’algido intellettualismo di “Kierkegaard Unfair to Schlegel”.⁸ Eppure, la percezione che il minimalismo fosse una reazione contro gli eccessi baroccheggianti del postmodernismo doveva essere piuttosto diffusa se lo stesso Carver, padre riconosciuto e infaticabilmente imitato della *New American Short Story*, pensava alla sua *fiction* come a un qualcosa di radicalmente opposto rispetto allo sperimentalismo postmodernista, e alla scrittura di Barth in particolare.

In una intervista del 1986 rilasciata a William L. Stull, operando una distinzione fra i concetti





di “comunicazione” e di “espressione”, dove il primo implica necessariamente l’idea di un pubblico, mentre il secondo è connotato da maggiori disinteresse e privatezza, Carver sostiene che gli scrittori sperimentali della sua epoca hanno sostanzialmente fallito come comunicatori, avendo perso completamente di vista il pubblico, e definisce il postmoderno come “uno strano periodo nella storia del paese”, come un’interruzione del corso del realismo.⁹ Ma cinque anni prima, Carver era stato ancora più chiaro. Nel saggio “On Writing”, apparso sulla *New York Times Book Review* nel febbraio del 1981 in risposta alle lamentele fatte da Barth sulla stessa rivista a proposito di una presunta fiacchezza sperimentale della produzione narrativa degli studenti degli anni ottanta rispetto a quella degli studenti degli anni sessanta e settanta,¹⁰ Carver si esprime in questo modo sui pericoli dell’innovazione formale in letteratura:

Troppo spesso la “sperimentazione” è una licenza per essere inaccurati, sciocchi, o senza originalità nello scrivere. Ancora peggio, una licenza per cercare di brutalizzare, o di alienare il lettore. Troppo spesso una scrittura di questo tipo non ci dà notizie del mondo, oppure ce lo descrive come nient’altro che un paesaggio deserto – poche dune e qualche lucertola qua e là, ma nessuna persona; un posto abitato da nessuno che sia riconoscibile come umano, un posto di interesse solo per pochi specialisti scientifici.¹¹

“Alienare il lettore”, “nessuna notizia del mondo”, “un posto di interesse solo per pochi speciali-





sti scientifici”: se riferiamo tutto questo al romanzo massimalista, il cui carattere sperimentale è molto marcato, viene da chiedersi di cosa stia parlando Carver, ovvero viene da chiedersi come il romanzo massimalista possa in qualche modo adattarsi a una definizione di questo tipo. Probabilmente Carver doveva avere in mente un particolare tipo di *fiction*, quello idealmente rappresentato dal capolavoro sperimentale di John Barth, *Lost in the Funhouse* – espressione di *una* soltanto delle molteplici anime del postmoderno, quella cioè del *postmodernismo* in senso stretto, pressapoco così come è stato definito da Jameson nel suo celebre e omonimo saggio – in cui i referenti del discorso letterario tendono a soccombere sotto la pressione claustrofobica di una narrazione funambolica e ipercosciente. Ma nel prendere le distanze da questa *fiction*, Carver compie una generalizzazione pericolosa, estendendo la sua critica a ogni oggetto letterario sperimentale, coinvolgendo indirettamente anche Pynchon e, di conseguenza, il romanzo massimalista. Paradossalmente, per giunta, dal momento che è stato proprio il minimalismo a essere aspramente contestato da LeClair per la sua scarsa capacità di impegnare intellettualmente il lettore, e perché colpevole di avere alimentato un’idea rinunciataria e narcisistica di letteratura.

Ciononostante, quella di Carver dovette sembrare una linea vincente anche a Frederick Barthleme, fratello minore di Donald, mentre cercava di liberarsi dalla pesante ipoteca di epigonalità che ha condizionato la ricezione dei lavori dei minimalisti della “seconda generazione”¹² (fra i quali lo stesso Frederick Barthleme e





Amy Hempel, per esempio), spesso liquidati nel segno di una naturale continuità con Beckett, Hemingway e Carver.¹³ Frederick Barthleme ha sostenuto, infatti, che il minimalismo postcarveriano differiva tanto dal postmodernismo, quanto dal realismo contro il quale la letteratura postmodernista si era a suo tempo ribellata. Si sarebbe dovuto trattare di un minimalismo capace di prendere il meglio dalle due tradizioni, scartandone gli aspetti più convenzionali e artificiali. Un'operazione, però, tutt'altro che semplice da realizzare e, come mostrato da Robert Rebein, dagli esiti discutibili.¹⁴

Concludendo, non è del tutto errato pensare a un “massimalismo” in opposizione a un “minimalismo”, ma solo a patto che si considerino i due fenomeni in una prospettiva di lunga durata. Posta altrimenti, l'intera questione risulterebbe fuorviante. La compresenza in uno stesso arco temporale, grossomodo gli anni ottanta-novanta, di pratiche letterarie minimaliste e pratiche letterarie massimaliste potrebbe trarre in inganno. Infatti, il massimalismo non nasce come reazione al minimalismo letterario statunitense, perché è *sempre* stato presente nel sistema dei generi del romanzo postmoderno, già a partire da *Le perizie* di Gaddis. Una presenza che, ormai lo sappiamo bene, si pone nel segno di una forte continuità con il modernismo e, prima ancora, nel segno di una forte continuità con l'epica. Pertanto, è complicato sostenere che le ragioni del massimalismo siano da ricercarsi esclusivamente in tempi molto recenti, in risposta per giunta a un unico e specifico fenomeno letterario: il minimalismo nordamerica-





no. È anche vero, però, che le scelte di un autore si misurano direttamente e principalmente con il campo letterario del tempo al quale egli appartiene e nel cui ambito la sua opera viene concepita e, in un primo momento, contestualizzata. Da un certo punto di vista, ha senso, quindi, parlare di una scrittura massimalista formalmente ipercomplessa e impegnata sui grandi temi, in contrapposizione a scritture scarne e sature di solipsismo come quelle minimaliste, dal momento che due fenomeni opposti e contemporanei richiedono quasi automaticamente di essere interpretati l'uno in ragione dell'altro. Ma un'analisi di questo tipo rivelerebbe una distorsione della memoria letteraria, sia nel caso della tesi di LeClair di un "massimalismo" inteso come reazione critica a un "minimalismo", che della tesi contraria di Barth di un "minimalismo" come risposta ciclica agli eccessi di un "massimalismo". Il caso del romanzo massimalista è, infatti, un esempio di quanto sia fondamentale, nell'analisi delle forme letterarie, ragionare in una prospettiva di *lunga durata*,¹⁵ essendo impossibile comprenderne appieno l'importanza e il significato se non si considera la storia letteraria nel suo insieme.¹⁶ Così, più che considerare il minimalismo, come una "correzione ciclica" del massimalismo, si potrebbero intendere minimalismo e massimalismo come due fenomeni *dialetticamente coesistenti*: due possibilità "elementari" dell'espressione umana che da sempre si sono affiancate (negli ottanta e novanta), o avvicinate (tra XX e XXI secolo) nel definire l'orizzonte estetico di un certo sistema letterario – una coesistenza dialettica in cui entrambe le ten-





denze hanno attraversato *fasi di quiescenza* e *fasi acute*, senza che mai una delle due scomparisse del tutto. E questo grazie a quelle stupefacenti sopravvivenze sotterranee delle forme, capaci di resistere per secoli in spazi culturali impensati, per poi fare ritorno, spesso tanto mutate da apparire quasi irriconoscibili. Cosa accada con il romanzo massimalista, il cui lettore, per raggiungerne il cuore morfologico e simbolico, deve risalire il corso del tempo, fino alla profondissima e remota notte dell'epica antica.

¹ Barth, John, "A Few Words About Minimalism", in *The New York Times*, 28 dicembre 1986.

² Motto coniato da Christoph Martin Wieland e ripreso da Robert Browning nel monologo drammatico *Andrea del Sarto* (v. 70), ma noto soprattutto per l'uso che ne fece Ludwig Mies van der Rohe in riferimento alla sua concezione funzionale dello spazio abitativo.

³ Espressione dell'architetto postmoderno Robert Venturi, formulata in aperta polemica con *l'International Style* e il modernismo architettonico; cfr. Venturi, Robert et al. (a cura di), *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form* (1972), Cambridge, The MIT Press, 2001, pp. 93-103.

⁴ Barth, "A Few Words", cit.

⁵ Cfr. Rebein, Robert, *Hicks, Tribes and Dirty Realists: American Fiction After Postmodernism*, Lexington, University Press of Kentucky, 2001, pp. 22-40; Abadi-Nagy, Zoltan, "Minimalism vs. Postmodernism in Contemporary American Fiction", in *Noelicon*, 28, 1, 2001, pp. 129-44.

⁶ Barth, "A Few Words", cit.

⁷ Bartheleme, Donald, "Sentence" (1970), in Id., *Forty Stories*, introduzione di Dave Eggers, New York, Penguin, 2005, pp. 147-53.

⁸ Bartheleme, Donald, "Kierkegaard Unfair to Schlegel" (1970), in Id., *Sixty Stories*, introduzione di David Gates, New York, Penguin, 2003, pp. 154-62.





⁹ Gentry, Marshall B. e William L. Stull, *Conversations with Raymond Carver*, Jackson, University of Mississippi Press, 1990, pp. 183-84. Cfr. Rebein, *Hicks, Tribes and Dirty Realists*, cit., p. 26.

¹⁰ Carver, Raymond, "On Writing" (1981), in Id., *Fires: Essays, Poems, Stories*, New York, Vintage, 1989, pp. 22-27. Cfr. Rebein, *Hicks, Tribes and Dirty Realists*, cit., pp. 25-26.

¹¹ *Ibid.*, pp. 23-24.

¹² Cfr. Bell, Madison S., "Less Is Less: The Dwindling of the American Short Story", in *Harper's*, aprile 1986, pp. 64-69; Rebein, *Hicks, Tribes and Dirty Realists*, cit., p. 34.

¹³ Barthelme, Frederick, "On Being Wrong: Convicted Minimalist Spills Beans", in *The New York Times*, 3 aprile 1988.

¹⁴ Rebein, *Hicks, Tribes and Dirty Realists*, cit., pp. 36-40.

¹⁵ Cfr. Braudel, Fernand, "Histoire et sciences sociales. La longue durée", in *Annales E. S. C.*, 13, 4, 1958, pp. 725-53.

¹⁶ Joseph Tabbi ha fatto un interessante tentativo in questa direzione nel saggio "American World-Fiction in the Longue Durée", in Birte Christ et al. (a cura di), *American Studies/Shifting Gears*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2010, pp. 117-42. Si veda anche Tabbi, Joseph, "William Gaddis and the Autopoiesis of American Fiction", in Tabbi e Shavers, (a cura di), *Paper Empire*, cit., pp. 90-117.





Capitolo 4

Esuperanza diegetica

Il romanzo massimalista abbonda di materiale diegetico. La narrazione è ipertrofica e ultradensa, le storie e i personaggi sono innumerevoli, come innumerevoli sono le digressioni e i temi affrontati. Ci si trova davanti a quell’“inflazione del discorso” di cui ha parlato Charles Newman a proposito di *L’arcobaleno della gravità* di Pynchon:¹ un eccesso discorsivo che fa apparire un romanzo massimalista come un fiume in piena, il cui materiale narrativo sembra proliferare quasi spontaneamente, piuttosto che essere il frutto di un’operazione creativa pianificata.² La parola d’ordine è *inclusione*, non lasciare niente fuori, far entrare il mondo intero nel romanzo. Scrive Karl a proposito di *Infinite Jest*:

È chiaro che, perfino se escludiamo certe sregolatezze, quello di Wallace era un paradigma di inclusione. Esclusione significherebbe selezione e mentre, certo, seleziona, [Wallace] deve dare un’apparenza di totalità, in una versione postmoderna dell’ossessione di Thomas Wolfe di consumare ogni cosa con le parole. [...] Poiché non





riesce a rinunciare all'opportunità di raccontare una storia, *Infinite Jest* può essere visto meno come un "romanzo" – comunque lo si definisca – che come una sequenza di *short stories*, di motivi ripetuti, o di segmenti verbali slegati. Queste storie tentano, come [quelle di] Wolfe, di contemplare l'America tutta, in particolar modo il suo sottosuolo e i suoi fallimenti più raccapriccianti. [...] L'America è caleidoscopica, impenetrabile, indescrivibile, divisibile in minuscoli elementi, segmentata e gerarchica. *Infinite Jest* riflette tutto ciò che l'America cerca di camuffare nella presentazione di se stessa come suprema vincitrice del mondo. La più grande [nazione] del mondo, qui, implode in segmenti che non si accordano, non funzionano, non sono coerenti e che, ciascuno a suo modo, incarnano una forma di disagio (dal tennis all'eroina).³

Karl sottolinea efficacemente un aspetto fondamentale non solo di *Infinite Jest*, ma del romanzo massimalista in generale, e cioè la tendenza a inglobare una gamma molto estesa ed eterogenea di materiali narrativi nella diegesi, quasi appunto a volere "consumare ogni cosa con le parole". Una prassi, questa, che sul piano formale trova ancora una volta un necessario punto di appoggio nel versatile utilizzo massimalista del frammento.

Una narrazione frammentaria si presta molto bene all'inserzione di materiali diegetici molteplici e diversificati, poiché consente una certa libertà nella loro disposizione, senza grandi preoccupazioni di coerenza dell'insieme, né opprimenti vincoli strutturali. Nel romanzo massimalista, il





frammento non soltanto si presenta come l'unità morfologica elementare posta alla base dell'economia narrativa (modellata come sappiamo dall'interazione di coralità e polifonia), ma anche come quello strumento in grado di consentire il dispiegarsi di una straordinaria *esuberanza diegetica*. Il frammento si rivela, infatti, un dispositivo testuale capace di assumere una quantità sorprendente di funzioni nel romanzo massimalista, fra cui quella di fornire un supporto al sistema propulsivo della diegesi – un sistema propulsivo progettato allo scopo esclusivo di realizzare estese rappresentazioni del reale, un sistema propulsivo fondato sulla *digressione*.

La digressione è la modalità principale attraverso cui si manifesta l'esuberanza diegetica del romanzo massimalista. Si tratta di un procedimento antichissimo, di derivazione epica, e che pertanto andrà considerato in relazione a quest'ultima. Esso permette, come scrive Alessandro Portelli, di "far stare tutto il mondo dentro un unico testo":⁴ una vecchia ambizione dell'epica e, come ormai sappiamo, una recentissima ambizione del romanzo massimalista. Sarebbe certamente difficile immaginare un procedimento narrativo più adatto della digressione ad assecondare l'estetica massimalista dell'inclusione, proprio per via della sua costituzionale e praticamente illimitata estensibilità. Nel romanzo massimalista, non c'è virtualmente limite all'inserimento di digressioni nella narrazione, essendo, quello di "limite", un concetto del tutto estraneo all'idea stessa di digressione, intesa, sulla base di quanto sostiene Moretti a proposito del *Faust* e delle opere mondo in generale, come una





“forma meccanica”, una forma, cioè, incentrata su di un principio puramente *addizionale*. Leggiamo in *Opere mondo*:

Una forma che è libera di tagliare. E soprattutto: che è libera di *aggiungere*. Di aggiungere una sezione in cui si sperimenti la polifonia, che parli del denaro e dell'allegoria; poi un'altra, sulla crescita del sistema-mondo [...]. Una forma in crescita continua: che “non deve escludere alcunché soltanto perché ‘non c’entra’”. Una forma pronta “a dilatarsi per secoli, come un pitone dopo il pasto” (Frye), e a diventare così l’“insieme incommensurabile” di cui parla Goethe un anno prima di morire. Tutte definizioni dettate dall’orgoglio di una forma che osa rivaleggiare in ampiezza col mondo intero.⁵

Il carattere addizionale dell’epica è stato ampiamente sottolineato da critici di orientamento anche molto diverso. Già Emil Staiger notava che il “principio compositivo veramente epico è l’addizione semplice. In piccolo come in grande vengono messe insieme parti autonome”.⁶ Anche Frye ha parlato dell’epica come di un “aggregato enciclopedico”,⁷ mentre Daniel Madelenat ha mostrato efficacemente come il principio epico di addizionalità consenta al testo una crescita continua attraverso il collage, il montaggio, la giustapposizione delle singole parti dalle quali è costituito.⁸

Addizione, collage, montaggio, paratassi, dunque. Tutti ingredienti della forma epica che tramigrano in blocco nel romanzo massimalista





e che lo qualificano come un genere narrativo marcatamente digressivo, composto di materiali diegetici sterminati ed eterogenei. Come se la digressione fosse divenuta lo scopo stesso della rappresentazione:

Un mondo unificato non è infatti per ciò stesso un mondo *fermato*: e se il *Faust* è fatto di quasi solo digressioni, ciò non significa che in esso manchi un'Azione unitaria – ma che *le digressioni sono divenute esse stesse lo scopo principale dell'Azione epica*.

Le digressioni – e anzi: il loro moltiplicarsi – come sostanza e scopo dell'Azione.⁹

Un'idea affascinante, non lontana dalla prassi narrativa massimalista. Guardiamo le cose un po' più da vicino.

La digressione può essere normalmente definita come un deviare dall'argomento principale del discorso; una definizione problematica in riferimento al romanzo massimalista, dal momento che è davvero difficile individuarvi in maniera univoca il nucleo centrale della narrazione. Perché, alla fine, di cosa parlano *L'arcobaleno della gravità*, *Infinite Jest*, *Underworld*, *Denti bianchi*, *Le correzioni*, *2666* e *2005 dopo Cristo*? Le digressioni di cui abbondano questi romanzi rispetto a che cosa “deviano”, rispetto, cioè, a quale oggetto privilegiato del discorso? Se nell'epica omerica resta sempre ben presente un'azione principale dalla quale si diramano, seppure in spiccata autonomia, le singole digressioni, nel romanzo massimalista la possibilità di un'azione narrativa unitaria e unifi-





cante si perde irrimediabilmente, defluendo in un numero più o meno grande di storie.

Sia chiaro: non si tratta in alcun modo di un ritorno a un certo tipo di narrativa modernista dominata da una scarsa propensione all'affabulazione, ma dell'esatto contrario. La deflagrazione dell'unitarietà dell'intreccio qui non è dovuta unicamente a uno sperimentalismo formale esasperato, ma al voler includere nella diegesi materiali narrativi sufficienti per almeno tre o quattro romanzi. Non ci troviamo, cioè, di fronte a un difetto di narrazione, ma di fronte a un suo vertiginoso *eccesso*. Se, in un certo senso, l'affabulazione massimalista può essere inquadrata nell'ambito di quel "ritorno alla narrazione" variamente teorizzato a proposito della *fiction* postmoderna,¹⁰ essa estremizza a tal punto questa tendenza, da produrre un letale cortocircuito narrativo, responsabile della detonazione e della dispersione dell'intreccio. Modernismo, o romanzo massimalista, il risultato finale è lo stesso, si dirà: l'intreccio si frantuma. È vero, il risultato è lo stesso, ma, talvolta, conta anche come ci si arriva a certi risultati. Se per romanzi come *l'Ulisse*, *Le onde* di Virginia Woolf e *Manhattan Transfer* si trattò di raccogliere la preziosa eredità sperimentale delle avanguardie e di dirigerla contro alcuni degli elementi convenzionali del romanzo (intreccio e personaggio su tutti¹¹) animati da una profonda tensione utopica volta a una rifondazione del linguaggio narrativo, per il romanzo massimalista si sarebbe dovuto trattare, invece, di reagire contro gli eccessi della sperimentazione modernista e contro la sua aridità affabulatoria – o, per lo





meno, era questo che esigeva lo *Zeitgeist* post-moderno. Una reazione che, infatti, c'è stata, ma talmente intensa da aver prodotto l'effetto contrario a quello sperato. A differenza di quanto accade, per esempio, con il modo enciclopedico, sarei dunque orientato a non vedere alcuna continuità fra romanzo massimalista e (un certo tipo di) romanzo modernista riguardo alla destabilizzazione dell'intreccio, quanto, invece, una forte discontinuità che, paradossalmente, ha prodotto lo stesso esito.

Ma, tornando alla digressione, se non è possibile individuare con sicurezza una linea narrativa principale nel romanzo massimalista, si può ancora parlare di digressioni? La risposta a questa domanda è sì, a patto di una piccola precisazione sulla natura della digressione nel romanzo massimalista. Più che come un allontanamento della narrazione dal centro focale della rappresentazione, la digressione massimalista andrà intesa come una sorta di estesa e costante *turbolenza*, prodotta dallo slancio onnivoro ed enciclopedico del racconto. Una turbolenza governata dalla tensione che si genera fra l'apertura polifonica del romanzo massimalista e la necessità, invece, di dare una forma e un ordine a quello che, altrimenti, sarebbe un caos narrativo ingovernabile. Si può pensare allo spazio narrativo massimalista come a un campo elettrostatico, attraversato da potenti e ininterrotte tensioni (le digressioni, appunto), che non si addensano attorno a un polo narrativo stabile, ma che percorrono l'intero campo liberamente. Si dirà, quindi, che l'oggetto della diegesi massimalista sarà tale campo narrativo considerato *nel*





suo insieme, essendo del tutto assente un'azione unitaria.

Si è accennato più volte nel corso della trattazione a strategie testuali in grado di imbrigliare la polifonia e la digressività massimaliste, contenendone le spinte centrifughe; strategie testuali che si fanno portatrici di una fondamentale *funzione d'ordine* e che è arrivato il momento di esaminare in dettaglio.

¹ Newman non sbaglia di molto quando afferma che l'inflazione del discorso in *L'arcobaleno della gravità* porta a una sorta di "assolutismo estetico", dal momento che Pynchon tende a scrivere per "un pubblico che non solo non esiste, ma che *non può* esistere, a meno che non progredisca di pari passo con lo stesso utopico avanzamento tecnico della specializzazione – con lo stesso valore accelerante – che informa le dinamiche verbali dei romanzi scritti per esse"; Newman, Charles, *The Post-Modern Aura: The Act of Fiction in an Age of Inflation*, Evanstone, Northwestern University Press, 1985, p. 92. Un'idea, questa, sulla cui scorta si potrebbe forse scandagliare più in profondità il narcisismo autoriale che pervade ogni narrazione massimalista, consistente in un certo compiacimento da parte dell'autore di esibire il proprio sapere e le proprie capacità tecniche. In tal modo, il massimalismo non sarebbe poi tanto lontano da quel narcisismo del "sé locale" che, secondo LeClair, caratterizza il minimalismo. Al limite, si potrebbe trattare di due forme diverse di narcisismo: una più tradizionale, freudiana (ripiegamento dell'Io e suo investimento libidico) nel caso del minimalismo, e una postfreudiana, nello specifico grunbergeriana, per quanto riguarda, invece, il romanzo massimalista (onnipotenza dei pensieri, gioco).

² "[...] spesso, i materiali dei *systems novels* sembrano proliferare, anziché avere un'organizzazione: il rumore, i vuoti e la gratuità nei testi implicano un sistema aperto e naturale, piuttosto che un ordine chiuso e artificiale"; LeClair, *The Art of Excess*, cit., p. 23.





³ Karl, *American Fictions, 1980-2000*, cit., pp. 477-78.

⁴ Portelli, Alessandro, *Il testo e la voce. Oralità, letteratura e democrazia in America*, Roma, Manifestolibri, 1992, p. 102.

⁵ Moretti, *Opere mondo*, cit., p. 91.

⁶ Staiger, Emil, *Fondamenti della poetica* (1946), trad. it. e introduzione di Annamaria Borsano Fiumi, Milano, Mursia, 1979, p. 87.

⁷ Frye, *Anatomy of Criticism*, cit., pp. 55-61.

⁸ Madelenat, Daniel, *L'Épopée*, Paris, Presses Universitaires Françaises, 1986, p. 72. Cfr. Moretti, *Opere Mondo*, cit., p. 91.

⁹ Moretti, *Opere mondo*, cit., pp. 45-46.

¹⁰ Cfr. Stephanson, Anders, "Regarding Postmodernism: A Conversation with Fredric Jameson" (1986), in Douglas Kellner (a cura di), *Postmodernism. Jameson. Critique*, Washington, Mouton de la Haye Press, 1989, pp. 43-74.

¹¹ Cfr. Debenedetti, Giacomo, "Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo" (1965), in Id., *Saggi*, a cura di Alfonso Berardinelli, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1280-322; Lavagetto, Mario, *Lavorare con piccoli indizi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, pp. 279-97.







Capitolo 5

Compiutezza

Cavallo di battaglia di Karl è la presunta caoticità del mega-romanzo: “[...] il mega-romanzo ha rinunciato all’inclusività per l’indeterminatezza. I suoi fini sono il decentramento, o la decostruzione di elementi, piuttosto che il loro raggruppamento. Il mega-romanzo è *più caos che contenuto*.”¹

Decentramento, decostruzione e caos narrativo nel mega-romanzo. LeClair scrive:

Gli autori dei romanzi-sistema impiegano sia molteplici dispositivi strutturanti, che indicatori di metanarratività, per rappresentare il tutto-dentro-tutto dei sistemi e per fornire una guida al lettore nella massa dei dati. [...] Sia la strutturazione, che l’autoreferenza, contribuiscono al fondamentale risultato artistico raggiunto dagli autori dei romanzi-sistema: la creazione di forme imitative. [...] Queste forme imitative sono dei modi di organizzare l’informazione del romanzo, di modo che questa rifletta la densità, la struttura omologa e la scala dell’informazione nella vita.²





Esistenza di “forme imitative” nei *systems novels* che strutturano l’informazione narrativa. Siamo agli antipodi di Karl: lì il *caos*, qui il *cosmos*. Cerchiamo di capirci qualcosa.

Sulle prime, l’abbondanza di materiali narrativi può fare apparire un romanzo massimalista caotico. È abbastanza comprensibile, del resto, che romanzi molto lunghi, enciclopedici, dall’impianto corale e insieme digressivo possano produrre un senso di disorientamento nel lettore e dare un’impressione di forte disordine. Non è, infatti, un caso che si sia generalmente d’accordo sul fatto che in romanzi come *L’arcobaleno della gravità*, o *Infinite Jest* il disordine regni incontrastato. Karl, su *Infinite Jest*:

Il metodo di Wallace non sta nel ricondurre l’ordine al disordine, ma nel dispiegare un disordine talmente esteso che perfino gli sforzi del romanziere di raggiungere un qualche tipo di ordine non possono imporsi. [...] Il suo disordine [di *Infinite Jest*] è di tale portata che qualsiasi tentativo di imbrigliarlo da parte dell’autore, o di una forza esterna, è vano.³

Un giudizio, questo, che, come vedremo, non solo è discutibile riguardo al romanzo di Wallace, ma lo è anche in riferimento al romanzo massimalista in generale, dal momento che esso poggia *sempre* su solide fondamenta che ne garantiscono la tenuta e l’unità d’insieme. Il grande numero di digressioni magari potrà trarre in inganno e dare l’impressione di un immenso caos, ma l’ordine c’è, e coglierne la perentorietà è fondamentale





per comprendere l'estetica massimalista. Deve essere definitivamente messa da parte quell'idea, derivata probabilmente dalla coesistenza nello spazio narrativo di corallità e digressività, secondo cui i romanzieri massimalisti si abbandonano alle associazioni di idee più selvagge e alle divagazioni più imprevedibili, in un delirio narrativo privo di controllo. Nulla impedisce, infatti, che le molte voci dei personaggi e lo sterminato materiale diegetico che abbonda in questi romanzi possano essere collocati all'interno di un *contenitore*, una struttura in grado di dare una forma alla diegesi e di delimitarne i confini. E questo è esattamente ciò che accade nei testi qui presi in esame.

1. Pratiche strutturali del romanzo massimalista

L'intuizione relativa alla presenza di "forme imitative" nei *systems novels*, in grado di plasmarne e imbrigliarne l'eccesso informativo, è certamente il contributo più importante apportato da LeClair alla teoria delle forme narrative massimaliste: una preziosa indicazione da cogliere, nel tentativo di definire uno dei tratti più caratteristici del romanzo massimalista, la *compiutezza*. Cominciamo, dunque, dall'anima di questa, dall'*ordine*, e dalle varie forme in cui si manifesta.

Abbiamo parlato dell'esistenza di strutture in grado di esercitare una funzione di controllo sulla narrazione. Tali strutture possono essere di tre tipi: *geometriche*, *temporali* e *concettuali*. Partiamo dalle prime, nel tentativo di delineare una





tassonomia delle pratiche strutturali del romanzo massimalista.

1.1. Circolarità

Infinite Jest, *Underworld* e *2666* sono costruiti sulla base di una marcata geometria *circolare*.

Infinite Jest comincia nel novembre dell'Anno di Glad [*Year of Glad*], con Hal Incandenza che cade preda di una specie di delirio (/attacco epilettico/malore), durante un colloquio con il comitato per l'ammissione alla University of Arizona, e termina il 20 novembre, nell'Anno del Pannolone per Adulti Depend [*Year of the Depend Adult Undergarment*], con Don Gately immobile nel suo letto d'ospedale – stordito dal dolore procuratogli da una ferita d'arma da fuoco alla spalla – che oscilla fra stati di coscienza e di incoscienza, sull'onda di ricordi, o allucinazioni, causati forse dalla somministrazione di antidolorifici, nonostante le sue proteste a riguardo (essendo stato tossicodipendente, Gately chiede esplicitamente di non ricevere trattamenti con farmaci narcotizzanti, sebbene la sofferenza per il colpo ricevuto sia terribile).

Stando alla caratteristica cronologia del romanzo, quella cioè del Tempo sponsorizzato [*Subsidized Time*],⁴ l'Anno di Glad è immediatamente successivo all'Anno del Pannolone per Adulti Depend. Sebbene la vicenda non sia del tutto chiara, l'inizio di *Infinite Jest* è assolutamente incomprensibile se non si tiene conto di tutto ciò che accade nel corso dell'intera narra-





zione, culminante negli avvenimenti dell'Anno del Pannolone per Adulti Depend: Hal cade in preda al delirio perché ha assunto il potentissimo DMZ, droga che lui e i suoi compagni Pemulis e Axford avevano concordato di prendere il 20-21 novembre dell'Anno del Pannolone per Adulti Depend? Oppure perché ha visto incidentalmente, o volontariamente, il pericolosissimo e ricercatissimo *Infinite Jest*, realizzato da suo padre? Una visione, questa, che sarebbe dovuta avvenire necessariamente dopo il 20 novembre dell'Anno del Pannolone per Adulti Depend, momento in cui termina il romanzo e in cui Gately è in ospedale, poiché fino ad allora Hal non era in possesso del film e perché, mentre si trova nella *emergency room* in cui viene portato dopo il malore che lo colpisce durante il colloquio per l'ammissione alla University of Arizona con il quale si apre il romanzo, ricorda di quando lui e Gately, personaggi che non hanno rapporti diretti nell'intero arco della narrazione, scavavano per dissotterrare la testa di suo padre James, mentre John Wayne faceva da palo – probabilmente perché nella tomba di James Incandenza era nascosta la cartuccia originale, e quindi duplicabile, di *Infinite Jest*.⁵ Chiusura ad anello, dunque.

Dopo il “Prologo” che si svolge durante la partita di baseball nella quale Thompson batté il celebre fuoricampo che regalò la vittoria e il campionato del 1951 ai Giants, la prima parte di *Underworld*, “Long Tall Sally”, si apre nella primavera-estate del 1992 con Nick Shay che guida nel deserto diretto da Klara Sax, anziana e celebrata artista che un tempo era stata la sua aman-





te. Di sezione in sezione, si procede poi indietro nel tempo, fino all'epilogo, "Das Kapital", in cui assistiamo a una specie di ritorno al futuro, con la narrazione che riprende dal 1992 e con Nick che si trova in Kazakistan per assistere a dei test nucleari. Ancora, chiusura ad anello. E se consideriamo il fatto che il "Prologo" è ambientato il 3 ottobre del 1951, durante la famosa partita fra Giants e Dodgers, e che la sesta e ultima parte del romanzo ci riconduce (dopo aver percorso a ritroso cinquant'anni di storia americana) all'autunno del 1951, ci troviamo di fronte a un'altra chiusura circolare. Possiamo così parlare per *Underworld* di una doppia chiusura ad anello.

Infine, la sezione finale della prima parte di 2666, "La parte dei critici", è occupata dal viaggio dei tre critici letterari e professori universitari Pelletier, Espinoza e Norton in Messico (Morini, il quarto, invalido e cagionevole di salute, rimane a Torino, città in cui vive e insegna), sulle tracce del misterioso scrittore Benno von Arcimboldi, la cui opera è oggetto esclusivo dei loro interessi accademici. La quinta e ultima parte del romanzo, "La parte di Arcimboldi", termina, invece, con l'anziano Arcimboldi che parte alla volta del Messico per portare aiuto al nipote, detenuto con la terribile accusa di essere il serial killer di Santa Teresa.⁶ Ancora una volta, la successione lineare degli avvenimenti è stravolta. Ancora una volta, una chiusura ad anello: si parte dal Messico e si ritorna in Messico.

Circularità: cominciare da ciò che cronologicamente avviene alla fine. Esattamente ciò che accade, come fa notare Mario Vargas Llosa, in





Cent'anni di solitudine, ultima opera mondo discussa da Moretti:

- 1) All'inizio di un episodio viene menzionato il fatto principale dell'unità narrativa. Il quale, di solito, è l'ultimo in ordine cronologico. L'episodio inizia cioè con un salto al futuro [...] "molti anni più tardi, di fronte al plotone di esecuzione ...".
- 2) La narrazione salta poi al remotissimo passato del fatto menzionato, e, a partire di lì, ci dà una relazione ordinata dei fatti che conducono a quell'evento futuro che era stato sottratto all'ordine cronologico, e posto all'inizio dell'episodio: in tal modo il circolo si chiude e *l'episodio termina dov'era cominciato, così come era iniziato da dove sarebbe finito*.⁷

Una prassi che, secondo Moretti, attribuisce un respiro epico alla narrazione:

Futuro, passato, futuro. È un gioco di prolessi e retrospesione che conferisce al romanzo la sua peculiare indimenticabilità: annunciare un fatto molto prima che si verifichi, e rievocarlo poi a grande distanza di tempo, gli conferisce per ciò stesso – come il *Leitmotiv* dell'*Anello*, o dell'*Ulisse* – una grandezza davvero epica.⁸

Vero, così come è vero che la tessitura di intrecci circolari in *Infinite Jest*, *Underworld* e *2666* costituisce una prima e importante strategia testuale messa in atto per tentare di contenere la loro esuberanza e diegetica.





1.2. Architetture temporali

Underworld e *Denti bianchi* hanno un ordinamento temporale rigoroso, una solida cornice al cui interno si sviluppano molteplici filoni narrativi.

Come già accennato, *Underworld* comincia con un “Prologo”, “Il trionfo della morte”, che si svolge il 3 ottobre del 1951. A questo segue una “Parte prima” (“Long Tall Sally”, primavera-estate 1992), una “Parte seconda” (“Elegia per sola mano sinistra”, metà anni ottanta-primi anni novanta), una “Parte terza” (“La nube della non conoscenza”, primavera 1978), una “Parte quarta” (“Cocksucker Blues”, estate 1974), una “Parte quinta” (“Cose migliori per una vita migliore grazie alla chimica”, anni cinquanta e sessanta), una “Parte sesta” (“Composizione in grigio e nero”, autunno 1951-estate 1952), e un “Epilogo”, che riporta la narrazione al 1992. Tutto ciò è inframmezzato da tre sezioni dedicate a Manx Martin (“Manx Martin 1”, fra la “Parte prima” e la “Parte seconda”, “Manx Martin 2”, fra la “Parte terza” e la “Parte Quarta”, e “Manx Martin 3”, fra la “Parte quinta” e la “Parte sesta”), e ai suoi tentativi di vendere la palla da baseball del fuoricampo di Thompson (conquistata da suo figlio Cotter durante la partita e rubatagli dal padre mentre dormiva), a partire dalla sera stessa della partita, cioè fra il 3 e il 4 ottobre del 1951, in ideale successione temporale con il “Prologo”.

Ricapitolando: si comincia nel 1951, si salta al 1992 e si procede a ritroso fino a tornare all'autunno del 1951, per concludere con un altro balzo temporale in avanti che, nel finale, ci riporta al





1992. E in questa inversione cronologica, si collocano tre interferenze temporali tutte polarizzate sul 1951 e sul tentativo di Manx Martin di vendere la palla da baseball. L'ordinamento temporale è distorto, sì, ma chiaro. Quasi che l'unico modo per percorrere mezzo secolo di storia americana e metterne a nudo le contraddizioni, sia farlo a ritroso, controcorrente, al fine di delineare quella "controstoria" di cui DeLillo parla in "The Power of History".⁹ Oltre ad avere un'importante funzione strutturale, la manipolazione del tempo acquisisce un importante risvolto tematico nel romanzo, in quanto il disvelamento dei lati più oscuri della recente storia americana è l'obiettivo principale di *Underworld* (obiettivo, tra l'altro, perfettamente centrato).

Denti bianchi è diviso, invece, in quattro sezioni, in ognuna delle quali i fatti narrati si collocano nell'arco temporale compreso fra le due date indicate nel titolo di ciascuna sezione. Procedendo con ordine: "Archie 1974, 1945", "Samad 1984, 1857", "Irie 1990, 1907", e "Magid, Millat e Marcus 1992, 1999". Nelle prime tre sezioni, si ha un movimento dal presente al passato; nell'ultima, invece, un movimento dal presente al futuro: un doppio movimento quindi, prima all'indietro, proteso verso il passato (un passato inteso come recupero delle radici), e poi in avanti, proiettato verso il futuro (un futuro possibile solo se costruito sulla consapevolezza della propria identità). Mediante il doppio movimento presente-passato/presente-futuro, il tempo è piegato ai fini della rappresentazione per dare un ordine alla materia narrativa e veicolare





a livello strutturale la visione sulla quale si fonda gran parte del romanzo, quella, cioè, di un futuro radicato nella coscienza del passato – per quanto quest'ultimo possa talvolta essere percepito come un vincolo opprimente.¹⁰

I casi di *Underworld* e di *Denti bianchi*, oltre a esemplificare una peculiare prassi strutturale del romanzo massimalista, mettono in luce un tratto caratteristico dei testi qui presi in esame: il rapporto *onnivoro* nei confronti del tempo. Abbiamo continuamente fatto riferimento al desiderio sintetico-totalizzante del romanzo massimalista; un desiderio che abbiamo visto incarnarsi in una molteplicità di scelte estetiche e al quale non sfugge neppure il tempo. Come *Underworld* e *Denti bianchi*, anche *L'arcobaleno della gravità* (per mezzo della storia,¹¹) *Infinite Jest* e *2005 dopo Cristo* (con il mito) stabiliscono un rapporto onnivoro con il tempo, consistente nel tentativo, intrinsecamente parziale e sineddotico, di contemplerlo nella sua sconfinata estensione. In questo senso, la famosa idea jamesoniana secondo cui l'orizzonte culturale postmoderno è dominato dalla spazialità, mentre quello dello *high modernism* dal tempo, andrebbe forse rivista.¹² La formulazione di Jameson, ispirata quasi esclusivamente dagli sviluppi postmoderni dell'architettura e dell'urbanistica statunitensi, si fonda su di una supposta crisi della storicità nella postmodernità che probabilmente andrebbe meglio verificata e che sembra risentire dell'ansia di stabilire l'equivalente estetico di un fenomeno primariamente economico, e cioè di quel tardo capitalismo definito





come il modo di produzione alla base della logica culturale del postmodernismo. Il rapporto onnivoro del romanzo massimalista nei confronti del tempo è, infatti, un chiaro esempio di come la categoria-tempo sia fondamentale non solo per la comprensione del modernismo,¹³ e di come le polarizzazioni schematiche siano inadatte per tentare di ridurre la complessità del sistema letterario postmoderno, del quale il romanzo massimalista è il frutto più maturo e controverso.

Tuttavia, la spazialità ha certamente un ruolo importante nelle narrazioni massimaliste, e *2666* ne è un'eseplificazione. Il romanzo di Bolaño è un caso assai particolare di romanzo massimalista, in quanto non è legato a nessun contesto geografico e socio-culturale di riferimento. Mentre per *L'arcobaleno della gravità* abbiamo l'Europa della Seconda guerra mondiale, per *Underworld*, *Infinite Jest* e *Le correzioni*, gli Stati Uniti del secondo Novecento (con la parziale eccezione semifuturistica di *Infinite Jest*), per *Denti bianchi*, la Londra multietnica della postdecolonizzazione, e per *2005 dopo Cristo*, l'Italia berlusconiana, il romanzo di Bolaño si presenta all'insegna di una marcata trasversalità: dalle grandi metropoli europee dei nostri giorni, al deserto del Sonora in Messico; da New York, alla Germania prebellica, bellica e postbellica, per tornare di nuovo al Messico. La geografia di *2666* è eterogenea, come la sua appartenenza culturale: cilena, perché Bolaño era cileno? Spagnola, dal momento che egli ha vissuto in Spagna per quasi trent'anni? Messi-





cana, perché la società messicana è forse quella meglio rappresentata nel romanzo, oppure perché tutti i principali filoni narrativi sembrano confluire misteriosamente in Messico? Probabilmente nessuna delle tre, oppure tutte e tre. *2666* è, infatti, un esempio affascinante di scrittura apolide; una scrittura che sembra parlare direttamente al mondo, prescindendo da contesti nazionali particolari.

La preminenza della dimensione spaziale in *2666* costituisce, però, un caso isolato, non essendo, quella spaziale, una dominante nel romanzo massimalista. In *Underworld*, per esempio, il respiro geografico è davvero poi così vasto? Gli Stati Uniti vi sono contemplati, sì, nella loro intera estensione territoriale e nel finale c'è anche un breve episodio in Kazakhstan, ma non più di questo. Il tempo è di gran lunga più importante dello spazio per comprendere il romanzo di DeLillo. Quindi, onde evitare semplificazioni fuorvianti, ci limiteremo a osservare come spazialità e temporalità siano *entrambe* importanti nel romanzo massimalista, avendo, a seconda dei casi, pesi diversi nella rappresentazione. Il sistema letterario postmoderno è, infatti, troppo intricato e ancora largamente inesplorato per consentire generalizzazioni nette. Probabilmente, sarebbe più giusto individuarvi una *pluralità* di tendenze, siano esse *dominanti*, o *emergenti*¹⁴ (e magari anche in conflitto fra loro), piuttosto che cedere alla tentazione di fissare grandi polarità che alla fine si rivelano quasi sempre inadeguate.





1.3. Strutture concettuali

Il romanzo massimalista dispiega fundamentalmente tre tipi di strutture concettuali per conferire un ordine al materiale narrativo: *leitmotiv*,¹⁵ *mito* e *forme intertestuali*. Cominciamo dal leitmotiv.

1.3.1. Leitmotiv

Uno dei leitmotiv più significativi nel nostro corpus testuale è quello della “correzione”, principio ordinatore esclusivo in *Le correzioni* di Franzen. Una correzione di ogni comportamento deviante dal “giusto” e operante nel segno della falsa coscienza borghese e della meschinità della provincia americana del Midwest; una correzione agente come regola morale assoluta nelle vite di Enid e Alfred e come fonte di infelicità suprema in quelle dei loro tre figli:

La correzione [*The correction*], quando alla fine arrivò, non fu lo scoppio improvviso di una bolla di sapone, ma un lento declino, un anno di piccole perdite sui mercati finanziari più importanti, una contrazione troppo graduale per fare notizia e troppo prevedibile per danneggiare seriamente qualcuno a parte gli sciocchi e i lavoratori poveri. Enid trovava che in genere, al giorno d’oggi, gli eventi fossero più smorzati o insipidi di quando era giovane. Si ricordava degli anni Trenta, aveva visto con i suoi occhi che cosa poteva succedere a una nazione quando l’economia mondiale si toglieva i guanti; aveva aiutato sua madre a distribuire gli





avanzi ai senzatetto nel vicolo dietro la pensione. Ma sembrava che disastri di quelle dimensioni non colpissero più gli Stati Uniti. Erano state messe a punto misure di sicurezza, come i quadrati di caucciù che rivestivano il pavimento dei campi da gioco moderni, per attutire gli urti.

Ciononostante i mercati crollarono, e Enid, che non avrebbe mai immaginato di potersi *rallegrare* del fatto che Alfred avesse investito i loro beni in certificati di rendita e buoni del tesoro, superò la crisi con meno ansia dei suoi ambiziosi amici. (p. 593; *ThC*, p. 647)

Nel finale del romanzo, troviamo Enid sollevata per non aver risentito del calo dei mercati azionari, a differenza dei suoi amici investitori invidiati per tutta la vita – dopotutto, suo marito aveva avuto ragione a essere prudente. Nella sospirata e consolatoria correzione apportata dai mercati a una vita spesa nel miraggio di fare soldi con operazioni azionarie dilettantesche, si annida tutta la miseria dell'ipocrisia borghese di Enid. La famiglia Lambert è andata in pezzi e non c'è correzione che possa porvi rimedio: Alfred, malato terminale, è rinchiuso in una casa di cura, Gary continua a essere morbosamente attaccato al denaro e Denise è in attesa di non si sa bene cosa. L'unico che parrebbe essere approdato a una qualche forma di stabilità è Chip, che sposa una donna incinta di sette mesi nel biasimo più totale di Enid. Tuttavia, presto siamo informati che la sua unica occupazione consiste nell'ennesima revisione della sceneggiatura *La porpora accademica*. Ancora correzioni, quindi;





Chip rimane prigioniero fino all'ultimo dei suoi fallimenti.

Il leitmotiv della “correzione” consente di accostare i vissuti, altrimenti inassimilabili, dei cinque membri della famiglia Lambert e, contemporaneamente, agisce da efficace strategia ordinatrice nella narrazione, condensando in un'unica e ricorrente parola, “correzione”, le ansie di un'intera nazione.

Un altro leitmotiv di una certa importanza, ricorrente stavolta in *L'arcobaleno della gravità*,¹⁶ è quello del “bambino solo e spaurito lontano da casa”, definito da LeClair come il “paradigma di Hänsel e Gretel”;¹⁷ una fiaba alla quale ci si riferisce più volte nel romanzo, soprattutto nel racconto del tremendo e prolungato imprigionamento di Katje e Gottfried a opera di Blicero.¹⁸ Gli ingredienti ci sono un po' tutti. Un luogo appartato nei boschi:

Fratello di gioco [Gottfried], fratello di schiavitù... Katje non l'aveva mai visto prima di allora, prima di venire in quella casa requisita vicino al poligono di lancio, nascosta fra i prati e i boschi di quella tranquilla lingua di terra disseminata di piccole fattorie e piccole tenute che, partendo dalla città regia, si estendeva verso est, verso Wassenaar [...]. (p. 129; *GR*, p. 112)

Segregazione e ingrasso:

Ma Blicero le aveva poi veramente tagliato i capelli? Ora Katje non si ricorda bene. Si ricorda di avere indossato l'uniforme di Gottfried in un paio di oc-





casioni (sì, s'era ricacciata i capelli sotto la bustina), passando facilmente per il suo sosia, trascorrendo quelle notti "in gabbia" [*in the cage*], secondo le regole stabilite da Blicero, mentre Gottfried deve indossare la calze di seta di Katje, la sua cuffietta e il suo grembiule di pizzo, i suoi indumenti di raso, i suoi nastri d'organza. Ma alla fine Gottfried deve sempre tornare nella gabbia. È così e basta. Per il loro capitano non v'è ombra di dubbio su chi dei due, fratello o sorella, sia in realtà la domestica e chi l'oca da ingrasso [*fattening goose*]. (pp. 129-30; *GR*, p. 113)

Uccisione della strega cattiva: "Sarà Katje che, in un futuro non meglio precisato, dovrà spingere la strega [*the Witch*] nel forno destinato a Gottfried" (p. 131; *GR*, p. 114). E, aggiunta pynchoniana, desiderio di autodistruzione:

Eppure quei bambini, con le loro ragioni, gli stanno davvero a cuore [a Blicero], forse più del dovuto, e la cosa lo lascia perplesso. Quello che loro desiderano, ne deduce, è la libertà, così come lui desidera ardentemente il Forno [*the Oven*], e una simile perversità lo ossessiona, lo deprime... gli ritorna continuamente in mente l'immagine desolata, insensata, della casa nella foresta distrutta, ridotta a un ammasso di briciole e zucchero fuso. Tutto ciò che resta della casa è il Forno, nero e indomabile, mentre i due bambini, superato il picco energetico fornito dallo zucchero, con la fame che ricomincia a farsi sentire, si allontanano addentrandosi nel vuoto verde degli alberi... Dove andranno, dove si ripareranno la notte? Oh, l'imprevidenza dei bam-





bini... il paradosso civile di quel loro Piccolo Stato, fondato sullo stesso Forno che deve distruggerlo... (p. 134; *GR*, p. 117)

Rielaborata in chiave nazi,¹⁹ la fiaba di Hänsel e Gretel allude alla condizione dell'uomo contemporaneo che vive separato da Gaia, la Terra, intesa come l'organismo vivente di cui tutti facciamo parte.²⁰ Idea forte del romanzo è quella di acquisire una nuova consapevolezza di appartenere a un tutto, Gaia per l'appunto; un tutto rispetto al quale non dobbiamo più pensarci separatamente, ma in termini di interconnessione. Una convinzione, questa, sviluppata in contrapposizione al mito giudaico-cristiano di un futuro ritorno al Creatore, poiché è qui e ora che, secondo Pynchon, c'è bisogno di rinnovate regole per una convivenza più civile fra gli uomini e per un maggiore rispetto del nostro pianeta.²¹ Il leitmotiv del "bambino solo e spaurito lontano da casa" è allora molto più che un motivo ricorrente nella narrazione. Esso si fa veicolo di un contenuto dalla marcata valenza utopica, a prescindere dal quale gran parte del romanzo risulterebbe francamente incomprensibile. È un motivo, cioè, che *si fa struttura*.

Un ultimo leitmotiv di spessore lo ritroviamo in *Denti bianchi*; il leitmotiv, appunto, dei "denti bianchi", inteso come metafora (o sineddoche) dell'alterità. In una conversazione fra Irie, Magid e Millat con il signor Hamilton sull'importanza di lavarsi i denti, leggiamo di come la bianchezza dei denti dei congolesi era stata di grande aiuto al giovane soldato Hamilton nell'individuare i suoi





nemici – un tratto somatico trasformato in sinistro catalizzatore di morte dall'esercito britannico:

“Ma come per tutte le cose, la questione ha un doppio aspetto. I denti bianchi e puliti [*clean white teeth*] non sono sempre consigliabili, vero? Ad esempio: quando ero in Congo, l'unico modo che avevo per riconoscere i negri era attraverso il candore dei loro denti, se capite che cosa voglio dire. Facenda orribile. Erano neri come la pece. Ed era per questo che morivano, capite? Poveri bastardi. O, per guardarla in modo diverso, per questo sopravvissi io.” (pp. 176-77; *WT*, p. 144)

Nell'ultima parte del romanzo, quando Marcus Chalfen è all'aeroporto per incontrare Magid, il suo discepolo prediletto finalmente di ritorno dal Bangladesh, la folla di passeggeri sbarcata dal volo è così descritta:

Prima di avere il tempo di pensare che cosa significasse tutto questo, ammesso che significasse qualcosa, cominciarono ad arrivare verso di lui i passeggeri del volo BA 261; una scura folla loquace ma spossata che gli si riversò incontro come un fiume, scansandolo all'ultimo minuto, quasi lui fosse stato il limite estremo di una cascata. *Nomoskār ... sālām ā lekum... kāmōn āchō?* Ecco che cosa dicevano fra loro e agli amici al di là della sbarra, con alcune donne in *pardah*, altre in sari, gli uomini in strane varietà di materiali, cuoio, tweed, lana e nylon, con piccoli cappelli a bustina che a Marcus ricordavano Nehru; i bambini in maglioni confezionati a Taiwan e zaini rossi e gialli; aprivano le porte che davano





sull'uscita 32; incontravano zie, incontravano autisti, incontravano figli, incontravano funzionari, incontravano rappresentanti delle linee aeree dai denti candidi e dall'abbronzatura intensa [*meeting suntanned white-toothed airline representatives*]. (pp. 424-25; *WT*, p. 349)

La fantasmagoria dell'alterità, che ai cancelli di sbarco investe Marcus, è percepita con occhi sensibili a tutti i segnali della differenza, sulla lunghezza d'onda di uno sguardo stereotipato e stereotipizzante: lingua araba, vesti esotiche e indumenti scadenti, parenti che attendono.²² Una fantasmagoria che culmina con una restrizione focale feticistica su dei particolari fisici: l'abbronzatura e, ancora una volta, i denti bianchi dei rappresentanti delle linee aeree – due caratteristiche che condensano, seppure in maniera superficiale ed estetizzante, il fascino che l'Altro esercita su Marcus.

1.3.2. Mito

La funzione ordinatrice del mito è stata notoriamente teorizzata da T. S. Eliot a proposito dell'*Ulisse* di Joyce:

Nell'usare il mito, nel manipolare un parallelo continuo fra contemporaneità e antichità, il Signor Joyce segue un metodo che altri devono seguire dopo di lui. Essi non saranno imitatori, non più dello scienziato che usa le scoperte di un Einstein nel perseguire le proprie, indipendenti, ulteriori inve-





stigazioni. È semplicemente un modo di controllare, di ordinare, di dare una forma e un significato all'immenso panorama di futilità e anarchia che è la storia contemporanea. [...] È un metodo per il quale l'oroscopo è ben augurante. Psicologia (così com'è, e tanto che la nostra reazione nei suoi confronti sia divertita, o seria), etnologia e *Il ramo d'oro* hanno concorso a rendere possibile ciò che era impossibile perfino pochi anni fa. Al posto del metodo narrativo, possiamo ora usare il metodo mitico. Si tratta, lo credo seriamente, di un passo verso il rendere il mondo moderno possibile per l'arte.²³

Un oroscopo ben augurante; Eliot ci aveva visto giusto, basti pensare alle innumerevoli riprese del mito nel Novecento. E così anche in due dei romanzi massimalisti qui discussi, *Infinite Jest* e *2005 dopo Cristo*, che fanno sistematicamente ricorso al metodo mitico, e cioè a quella specifica funzione strutturante del mito operante nell'*Ulisse*, per conferire un ordine al materiale narrativo.

I riferimenti alla mitologia greca, cristiana e nordica sono onnipresenti in *Infinite Jest*: da Gately e Marathe ripetutamente e rispettivamente accostati a Eracle e a Perseo, alla bellezza sovrumana di Joelle, capace di scatenare negli uomini un paralizzante "complesso di Atteone",²⁴ e al misterioso giocatore di tennis non vedente Dymphna, il cui nome allude a una santa cattolica vissuta probabilmente nel VII secolo; tutti riferimenti che in più di una occasione forniscono preziose coordinate interpretative.

In *David Foster Wallace's "Infinite Jest"*, Stephen Burn ha tracciato una puntuale mappa degli ele-





menti mitici provvisti di una funzione semantico-ordinatrice nel romanzo di Wallace, con dei risultati a dir poco sorprendenti.²⁵ Per esempio, la notte in cui Marathe e Steeply si incontrano su di un'altura nell'immediata periferia di Tucson per discutere della morte dell'attaché medico vittima della visione di *Infinite Jest* è la notte fra il 30 aprile e il primo maggio (una notte il cui racconto è disseminato nell'arco di centinaia di pagine); una notte in cui anticamente, stando a Frazer, si svolgeva un rituale celtico consistente nell'accensione di fuochi sacri che dovevano, in un certo senso, "misurare" la moralità di una comunità. Si immaginava che se coloro che avessero acceso i fuochi fossero stati colpevoli di assassinio, adulterio, o furto, il fuoco li avrebbe smascherati, comportandosi in maniera inusuale.²⁶ Scrive Burn:

La lista di reati di Frazer riassume perfettamente i tre maggiori crimini del romanzo (l'assassinio di DuPlessis, gli adulteri di Avril, e il furto del film da parte di Gately) e, cosa intrigante, sulla spianata del deserto sottostante al rilievo, Steeply e Marathe vedono i tremolii di un "fuoco celebratorio" (p. 422), ma le fiamme bruciano in "forma di anello, invece che di sfera", come Marathe si aspetterebbe (p. 423).²⁷

Inoltre, la maggior parte degli avvenimenti dell'Anno del Pannolone per Adulti Depend, di gran lunga l'anno più importante del romanzo, vengono riportati a partire dagli inizi di novembre, il mese cristiano dei morti, che comincia nel segno dell'antichissima e pagana ricorrenza di





Halloween, festività risalente con ogni probabilità al calendario celtico, in base al quale le celebrazioni per l'anno nuovo cadevano il primo novembre. La notte fra il 31 ottobre e il primo novembre, era nota come la notte di *Samhain*, notte durante la quale il mondo dei vivi e quello dei morti entravano in comunicazione e agli spiriti era concesso di tornare.²⁸ Gli antichi Celti, per proteggersi da tali spiriti, accendevano dei fuochi e indossavano maschere. Maschere alle quali ci si riferisce di frequente nel romanzo e che sono indossate anche da Gately e Kite il giorno del furto carico di terribili e imprevedute conseguenze in casa di DuPlessis (furto che terminerà con la morte accidentale di quest'ultimo e con il furto dell'intrattenimento *Infinite Jest*).

In *Infinite Jest*, i sottotesti mitici non soltanto forniscono delle preziose linee guida per consentire al lettore di non perdersi nella vertiginosa esuberanza diegetica del romanzo, ma hanno anche la funzione di estendere retrospettivamente la parabola temporale di *Infinite Jest* (la cui narrazione si svolge quasi integralmente in un prossimo futuro) a un lontanissimo passato, rendendo ancora una volta esplicito quel rapporto onnivoro che il romanzo massimalista stabilisce con il tempo e che abbiamo già rilevato in *Underworld* e in *Denti bianchi*. Inoltre, tali sottotesti mitici suggeriscono un'importante pista interpretativa. Come ha notato Burn, il calendario mitico del romanzo è letteralmente ossessionato dalla morte;²⁹ un'ossessione che veicola un'idea ricorrente nel racconto: quella di una nazione, gli Stati Uniti, sull'orlo del collasso. Una nazione che ha finito con l'essere vittima





dei propri sogni, mostrandosi del tutto incapace di rinnovarsi.

Anche *2005 dopo Cristo* è costruito sulla base di un paradigma mitico, il famoso mito dell'uccisione rituale dei re nel bosco di Nemi. Un mito reso celebre da Frazer in *Il ramo d'oro* e che ha goduto di una fortuna enorme: da *Cuore di tenebra* di Conrad a *La terra desolata* di T.S. Eliot, da *Apocalypse Now* di Coppola alla musica dei Doors.³⁰ Tale sostrato mitico si presenta come la base ideologica del complotto ordito per assassinare Berlusconi, con quest'ultimo più volte accostato a un re che deve essere ucciso per rigenerare l'Italia:

La sua morte [di Berlusconi] deve avvenire al centro perfetto di un'intersezione di linee. È una morte generatrice, ma che ha bisogno a sua volta di essere generata. (*2005 dopo Cristo*, p. 154)

[...]

Sa cosa succedeva nelle comunità primitive quando veniva ucciso il re? Passata la fase di partecipazione orgiastica all'evento, *qualcuno* faceva sempre in modo che le cose riprendessero il loro corso naturale. Ma quale corso? C'è bisogno che *qualcuno* riporti l'ordine, dal caos al cosmos. (*Ibid.*, p. 162)

Una convinzione, questa, che non solo fornisce un antichissimo (pseudo)movente mitico all'attentato organizzato da Sinisgalli e dalla sua cerchia ai danni di Berlusconi, ma che sembra essere un prodotto delle diverse e desolanti realtà dell'Italia berlusconiana. Una doppia funzione del mito, quindi: una puramente strutturale, joyceano-elio-





tiana, per cui il mito è utilizzato per dare un ordine a “quell’immenso panorama di futilità e anarchia che è la storia contemporanea”; e un’altra che, in maniera complementare, consiste nel veicolare un nucleo tematico fondamentale nell’economia concettuale del romanzo, e cioè il profondo bisogno dell’Italia di una rifondazione politica e morale.

1.3.3. Forme intertestuali

Con l’espressione “forme intertestuali”, mi riferisco a quella particolare pratica strutturale massimalista consistente nell’impiego ingente di strategie retoriche, o di spunti tematici, mutuati da altri testi letterari.

Una delle più vistose ossature discorsive sulla cui base è organizzata la materia narrativa di *L’arcobaleno della gravità* è ispirata ai procedimenti stranianti del teatro epico di Brecht. Un fatto macroscopico, questo, che si palesa nell’inserzione di *songs* “brechtiane” nella narrazione, e messo in relazione da LeClair alla presunta costruzione da parte di Pynchon di un tortuoso percorso maieutico, tale da fare acquisire al lettore la consapevolezza della sua appartenenza a Gaia.³¹ Anche se Pynchon non ha certo bisogno di scomodare Brecht per ottenere effetti stranianti sui lettori: basterebbe la narrazione così com’è, con la sua ipertrofia informativa e le sue innumerevoli digressioni – l’immedesimazione non è davvero un rischio molto concreto nella lettura né di *L’arcobaleno della gravità*, né dei romanzi massimalisti in generale (eccezion fatta per *2666*, probabilmente). Più che considerare le strategie re-





toriche del teatro epico come delle tecniche capaci di produrre un fecondo straniamento nel lettore, sarebbe forse più appropriato considerarle, allora, come delle istanze d'ordine in grado di stabilire dei riferimenti intertestuali forti all'interno di una narrazione tendente alla dispersione.

Altre due forme intertestuali dal grande potenziale esplicativo le troviamo in *Infinite Jest*, nelle citazioni insistenti di *Amleto* di William Shakespeare e di *I Fratelli Karamazov* di Fëdor Dostoevskij. Marshall Boswell scrive:

Wallace palesa questo complesso tema del parricidio artistico attraverso le intricate allusioni del romanzo a due testi primari dell'ansia patrimoniale, *Amleto* di Shakespeare e *I fratelli Karamazov* di Dostoevskij. I riferimenti a *Amleto* sono onnipresenti, cominciando dal titolo del romanzo (e del film), preso dalla famosa sequenza del cimitero presente nella tragedia, mentre i riferimenti a Dostoevskij sono un po' più velati, e quindi meno importanti.³²

In realtà, l'importanza de *I fratelli Karamazov* è tutt'altro che secondaria.³³ I membri della famiglia Incandenza sono al centro di uno dei due principali filoni narrativi del romanzo e, eccezion fatta per Avril, sembrano perfettamente sovrapponibili a quelli della famiglia Karamazov: Orin, il figlio maggiore, è innamorato di Joelle che, a sua volta, intrattiene rapporti ambigui con il padre di lui, James, il cineasta che spesso la utilizza come attrice e autore di *Infinite Jest*. È abbastanza chiaro: Dmítrij, Grúscenka, Fiodor Pàvlovic (il padre di Dmítrij). Hal, invece, gioca platealmente il ruolo di Ivàn:





freddo e ipercerebrale, un personaggio che prima di addormentarsi (forse con una sottile intenzione parodica nei confronti del modello dostoevskijano) discute più volte con suo fratello Mario della non esistenza di Dio. E infine Mario, il buono, il fratello deforme e ritardato, forse l'unica figura davvero positiva nel romanzo, non può essere altri che Alioscia. Come si vede, siamo davanti a qualcosa di più che a una semplice allusione, ma a un vero e proprio calco; la composizione e le dinamiche interne della famiglia Karamazov sono integralmente riproposte nella famiglia Incandenza, costituendone una possibile chiave interpretativa. Quasi che Wallace abbia voluto suggerirci, in sintonia con lo slancio universalizzante del romanzo massimalista, che certe realtà anaffettive e familiari non siano state più caratteristiche della Russia del secondo Ottocento, di quanto non lo siano dell'America di fine XX secolo.

Infine, come ricorda Boswell, il riferimento ad *Amleto* è scoperto fin dal titolo stesso di *Infinite Jest*. Tanto più scoperto, quanto più celebre l'episodio della tragedia shakespeariana dal quale è tratto, e cioè la scena della riflessione di Amleto sulla caducità della condizione umana, mentre contempla il teschio di Yorick, il buffone di corte: "Ahimè, povero Yorick. Io lo conoscevo, Orazio, un giovanotto d'arguzia infinita [*a fellow of infinite jest*], e d'una fantasia impareggiabile. Mi portò mille volte sulla sua schiena, ed ora – quale orrore – mi fa stomaco."³⁴

Amleto è ovunque in *Infinite Jest*: dalla morte del padre di Hal, James (che, tra l'altro, appare anche in forma di spettro a Gately), e dalla relazione





di Avril con lo zio di Hal, Charles Tavis, il quale, dopo la morte di James, ha preso il suo posto alla guida dell'Enfld Tennis Academy, alle molteplici infedeltà commesse da Avril con quest'ultimo, fatto di cui Hal è perfettamente a conoscenza. Hal gioca evidentemente la parte di Amleto e suo zio Charles quella di Claudio, l'usurpatore. Per non dire delle affinità caratteriali di Hal con Amleto, efficacemente sintetizzate in un saggio velatamente autobiografico e dalla forte valenza metaletteraria scritto dallo stesso Hal sull'eroe "post-postmoderno", descritto come l'eroe della non-azione, "[...] l'eroe catatonico [*catatonic hero*], al di là della calma, separato da ogni stimolo, trasportato da una scena all'altra da comparse grandi e grosse il cui sangue contiene ammine retrograde."³⁵

Inoltre, la citazione del testo di Shakespeare è scoperta anche nella già menzionata scena del dissotterramento della testa del padre di Hal da parte di suo figlio e di Gately, una scena costruita in evidente parallelismo con quella shakespeariana dalla quale vengono i titoli del romanzo e del fatale intrattenimento creato da James. Si potrebbero individuare ancora altri punti di contatto tra i testi di Wallace e di Shakespeare (come il nome della compagnia di produzione cinematografica fondata da James Incandenza, *Poor Yorick Entertainment*), ma non si farebbe altro che confermare ciò che oramai dovrebbe essere chiaro, e cioè che Wallace utilizza la traccia intertestuale fornita da *Amleto* (come da *I fratelli Karamazov*) come un dispositivo semantico in grado di organizzare, controllare e dare un senso allo sterminato materiale di cui si compone la diegesi.





Abbiamo visto finora come il romanzo massimalista adotti diverse strategie per conferire un ordine alla narrazione; strategie in grado di garantire solide coperture formali, sotto la cui tutela porre l'intera rappresentazione. È arrivato allora il momento di chiederci se un romanzo fondato sulla base di principi d'ordine così perentori, possa davvero dirsi incompiuto. L'idea di incompiutezza delle opere massimaliste, presente nelle proposte teoriche avanzate da Moretti³⁶ e Karl,³⁷ è probabilmente frutto di un equivoco. Il fatto che le opere mondo di cui parla Moretti siano costituzionalmente aperte,³⁸ perché costruite sulla base di una forma meccanica di tipo addizionale, *non* significa che siano *anche* incompiute.³⁹ Si tratta di un concetto espresso *en passant* da Massimo Fusillo nel già citato "Fra epica e romanzo", a proposito dell'analogia fra i "tre finali" di *Guerra e pace* e il finale aperto dell'*Iliade*⁴⁰: "Da questo punto di vista può senz'altro richiamare alla mente il finale aperto dell'*Iliade* – dove apertura non significa incompiutezza e non preclude un senso soddisfacente di integrità."⁴¹

La compiutezza, o incompiutezza di un'opera *non* si misurano, infatti, in relazione all'intreccio e ai meccanismi della sua produzione, ma a livello della loro strutturazione in una specifica *forma* che ne garantisce il *controllo*. È alle pratiche strutturali del romanzo massimalista che dobbiamo guardare per comprendere perché esso debba essere considerato un prodotto letterario compiuto, anzi, *ipertroficamente* compiuto; un prodotto letterario governato da logiche precise che ne ordinano il materiale narrativo e che, allo stesso tempo, si fan-





no carico di veicolare alcuni dei contenuti fondamentali della narrazione.

¹ Karl, *American Fictions, 1980-2000*, cit., p. 157.

² LeClair, *The Art of Excess*, cit., pp. 23-24.

³ Karl, *American Fictions, 1980-2000*, cit., p. 473.

⁴ Il *Subsidized Time* è l'ironico ordinamento temporale del romanzo. Adottato da un certo momento in poi dall'ONAN (*Organization of North American Nations*, un'entità territoriale che ha riunito i singoli stati-nazione nord e centroamericani in un'unica confederazione comprendente Stati Uniti, Canada e Messico, all'interno della quale i primi detengono la leadership), consiste nell'assegnazione di uno sponsor a ogni anno del calendario, dal quale ciascuno di essi prende il nome. Una dettagliata cronologia di *Infinite Jest* e del Tempo sponsorizzato è riportata in Burn, *David Foster Wallace's "Infinite Jest"*, cit., pp. 81-92.

⁵ L'obiettivo dei terribili *Assassins des Fauteuils Rollents* (A. F. R.), frangia estremista e grottesca del separatismo quebecquiano, di riversare sugli Stati Uniti una valanga di copie del letale *Infinite Jest* può essere raggiunto soltanto impadronendosi della cartuccia master del film. L'ipotesi di Burn di una cooptazione coatta di Hal negli A. F. R. troverebbe conferma nel ricordo di Hal e nell'anno mancante tra la fine e l'inizio del romanzo; cfr. Burn, *David Foster Wallace's "Infinite Jest"*, cit., pp. 37-38.

⁶ Bolaño trasferisce nell'area urbana ed extraurbana di Santa Teresa i luoghi degli assassinii seriali di giovani donne che da anni insanguinano Ciudad Juárez, città situata nel deserto del Chihuahua in Messico.

⁷ Vargas Llosa, Mario, *García Márquez. Historia de un deicidio*, Barcelona, Barral Editores, 1971, p. 549; citato in Moretti, *Opere mondo*, cit., pp. 227-28.

⁸ Moretti, *Opere mondo*, cit., p. 228.

⁹ DeLillo, Don, "The Power of History", in *New York Times Magazine*, 7 settembre 1997.

¹⁰ È questo il senso dello scioglimento finale che vede Irie tornare in Giamaica, la terra di sua madre e di sua nonna, assieme a Joshua, per crescere il figlio che ha avuto da Magid, o da Millat (la cosa rimane un mistero), e questi ultimi, gemelli separati in tenera età e divisi da un oceano di diffidenza e di diversità, finalmente riconciliarsi.





¹¹ Ne è un esempio il riferimento nel corso del romanzo, ambientato nell'Europa del secondo conflitto mondiale, alle sanguinose guerre di sterminio condotte dalla Germania ai danni degli Herero fra il 1904 e il 1907, oppure l'inserimento di lunghe digressioni riguardanti folklore e miti dell'Asia centrale.

¹² “Ci è spesso stato detto che ora abitiamo il sincronico piuttosto che il diacronico, e penso che sia per lo meno empiricamente sostenibile che la nostra quotidianità, la nostra esperienza fisica, i nostri linguaggi culturali, siano oggi dominati dalle categorie dello spazio, piuttosto che dalle categorie del tempo, come [accadeva invece] nel precedente periodo dello *high modernism*” (Jameson, *Postmodernism*, cit., p. 16); oppure “La crisi della storicità detta ora un ritorno, in un modo nuovo, alla questione dell'organizzazione temporale in generale nel campo di forza postmoderno e, anzi, al problema della forma che il tempo, la temporalità e il sintagmatico saranno in grado di assumere in una cultura sempre più dominata dallo spazio e dalla logica spaziale” (*ibid.*, p. 25); o, ancora, l'intero sesto capitolo di *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* dedicato allo spazio, “Utopianism After the End of Utopia” (*ibid.*, pp. 154-80).

¹³ Cfr. Schleifer, Ronald, *Modernism and Time: The Logic of Abundance in Literature, Science, and Culture, 1880-1930*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000. Sul mutamento nella percezione e nella rappresentazione del *continuum* spazio-temporale dal modernismo al postmoderno, cfr. Hoffmann, Gerhard, *From Modernism to Postmodernism: Concepts and Strategies of Postmodern American Fiction*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2005, capitolo 6. Sulla peculiare percezione narrativa del tempo nella *fiction* postmoderna, cfr. Heise, Ursula K., *Chronoschisms: Time, Narrative, and Postmodernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

¹⁴ Cfr. Best, Steven, “Jameson, Totality, and the Poststructuralist Critique”, in Kellner (a cura di), *Postmodernism. Jameson. Critique*, cit., pp. 333-68.

¹⁵ In *Opere mondo*, Moretti parla di leitmotiv in riferimento a *L'Anello del Nibelungo* di Richard Wagner e allo *stream* joyciano, sottolineandone la funzione ordinatrice; cfr. Moretti, *Opere mondo*, cit., pp. 146-48.

¹⁶ Cfr. Hite, Molly, *Ideas of Order in the Novels of Thomas Pynchon*, Columbus, Ohio State University Press, 1983.

¹⁷ LeClair, *The Art of Excess*, cit., p. 58.

¹⁸ Sulla rappresentazione dei bambini e dell'infanzia in *L'arcobaleno della gravità*, cfr. Hume, Kathryn, *Pynchon's Mythography: An Approach to "Gravity's Rainbow"*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1987, capitolo 5; Purdy, Strother, “*Gravity's Rainbow*





and the Culture of Childhood”, in *Pynchon Notes*, 22-23, 1988, pp. 7-24; Fludernik, Monika, “Hänsel und Gretel, and Dante: The Coordinates of Hope in Pynchon’s *Gravity’s Rainbow*”, in *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, 14, 1, 1989, pp. 39-55.

¹⁹ Cfr. Sontag, Susan, “Fascinating Fascism” (1975), in Id., *Under the Sign of Saturn: Essays*, New York, Picador, 2002, pp. 73-108; Steele, Valerie, *Fetish: Fashion, Sex, and Power* (1996), New York, Oxford University Press, 1997, capitolo 7.

²⁰ Il riferimento d’obbligo è a Lovelock, James, *Gaia: A New Look at Life on Earth*, New York, Oxford University Press, 1979, e al più recente Lovelock, James, *The Revenge of Gaia: Earth’s Climate Crisis & the Fate of Humanity* (2006), New York, Basic Books, 2007.

²¹ LeClair, *The Art of Excess*, cit., pp. 61-63.

²² Sullo stereotipo inteso come strategia conoscitiva, cfr. Bhabha, Homi K., *The Location of Culture* (1994), New York, Routledge, 2005, capitolo 3.

²³ Eliot, T. S., “*Ulysses*, Order and Myth”, in *The Dial*, 75, 1923, pp. 480-83; citato in Deming, Robert H., (a cura di), *James Joyce 1907-1927: The Critical Heritage*, London, Routledge & Kegan Paul, vol. I, 1970, p. 271.

²⁴ Cfr. Boswell, Marshall, *Understanding David Foster Wallace*, Columbia, University of South Carolina Press, 2003, pp. 126-27.

²⁵ Cfr. Burn, *David Foster Wallace’s “Infinite Jest”*, cit., pp. 56-65.

²⁶ Frazer, James, *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion* (1890-1922), London, Oxford University Press, 1994, p. 717. Nota ancora Frazer che il crepuscolo del *May Day*, il primo di maggio, dava inizio alla Notte di Valpurga (credenza resa immortale nel *Faust* di Goethe), quando “non viste nell’aria, le streghe sono ovunque e attendono sollecite alle loro faccende infernali”; Frazer, *The Golden Bough*, cit., p. 721. Wallace vi si riferisce direttamente, citando il *Faust*, nella nota 38 di *Infinite Jest* (cit., p. 994).

²⁷ Burn, *David Foster Wallace’s “Infinite Jest”*, cit., p. 63.

²⁸ *Ibid.*, pp. 64-65.

²⁹ *Ibid.*, p. 65.

³⁰ Cfr. Coupe, Laurence, *Il mito. Teorie e storie* (1997), trad. it. Bianca Lazzaro, Roma, Donzelli, 2005, pp. 7-63.

³¹ Sulla funzione testuale esercitata da alcuni procedimenti formali del teatro brechtiano nel romanzo di Pynchon, si veda la seconda sezione del capitolo dedicato a *L’arcobaleno della gravità* in LeClair, *The Art of Excess*, cit., pp. 48-57.

³² Boswell, *Understanding David Foster Wallace*, cit., p. 165.

³³ Un fatto sottolineato da Timothy Jacobs in un articolo sul debito di *Infinite Jest* nei confronti del capolavoro di Dostoevskij; cfr. Jacobs, Timothy, “The Brothers Incandenza: Translating Ideology in Fyodor Dostoevsky’s *The Brothers Karamazov* and





David Foster Wallace's *Infinite Jest*", in *Texas Studies in Literature and Language*, 9, 3, 2007, pp. 265-92.

³⁴ Shakespeare, William, *Amleto* (1601), a cura di Paolo Bertinetti, trad. it. Paolo Bertinetti, note di Mariangela Mosca Bonsignore, Torino, Einaudi, 2005, p. 348.

³⁵ Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 142; trad. it., p. 169.

³⁶ Moretti, *Opere mondo*, cit., pp. 91-92.

³⁷ "Eppure, nonostante la cura impiegata nel tenere insieme i vari elementi, il mega-romanzo è incompleto e deve rimanere tale. Tale forma impiega la sua grande estensione, paradossalmente, per suggerire incompletezza [...]"; Karl, *American Fictions, 1980-2000*, cit., p. 160.

³⁸ Moretti, *Opere mondo*, cit., pp. 45-46.

³⁹ Tesi più volte sostenuta da Moretti: "Così a lungo... È la sorpresa del vecchio Goethe, che mai si sarebbe aspettato di concludere il *Faust*; le morti di Flaubert e di Musil, che troncano *Bouvard e Pécuchet* e *L'uomo senza qualità*. Tra il breve corso dell'esistenza individuale, e la crescita continua della totalità sociale, il gioco è diventato impari: l'addizionalità della forma meccanica cerca in qualche modo di farvi fronte, ma gareggiare in estensione col mondo, alla lunga, non ha senso"; Moretti, *Opere mondo*, cit., p. 92. Parlando in termini strettamente materiali, i romanzi massimalisti vengono tutti conclusi dai loro autori, tanto che questi a volte ne scrivono di altri, come ha fatto Pynchon, per esempio, che, dopo *L'arcobaleno della gravità*, ha pubblicato altri due romanzi massimalisti: *Mason & Dixon* e *Contro il giorno*. L'unico caso qui contemplato di romanzo massimalista interrotto dalla morte del suo autore è *2666*. C'è da dire, però, che Bolaño è morto a soli cinquant'anni dopo una lunga malattia e che il suo romanzo è chiaramente strutturato.

⁴⁰ Il problema del finale dell'*Iliade*, come di quello epico in generale, è notoriamente complesso; cfr. Roberts, Deborah H. et al. (a cura di), *Classical Closure: Reading the End in Greek and Latin Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1997, e in particolare, i contributi di Dan Fowler, "Second Thoughts on Closure" (capitolo 1) e di Sheila Murnaghan, "Equal Honor and Future Glory: The Plan of Zeus in the *Iliad*" (capitolo 2). Cfr. Fusillo, "Fra epica e romanzo", cit., p. 31.

⁴¹ Fusillo, "Fra epica e romanzo", cit., p. 31.





Capitolo 6

Onniscienza narrativa

I sette romanzi oggetto di questo studio sono tutti caratterizzati dalla presenza di un narratore onnisciente. Si varia da un'onniscienza più scoperta, "tradizionale", quella di *L'arcobaleno della gravità*, *Denti bianchi* e *Le correzioni*, a un'onniscienza di tipo diverso, più complessa, che potremmo definire *onniscienza per ricomposizione*, o *derivata*, proposta in maniera radicale in *Infinite Jest* e *Underworld* e, in forma più attenuata, in *2666* e *2005 dopo Cristo*.¹

Riprendendo e rielaborando una classificazione messa a punto da Jean Pouillon,² Tzvetan Todorov notoriamente definisce tre "aspetti" del racconto (dove per "aspetto" si intende il modo in cui il lettore percepisce i fatti narrati attraverso la mediazione del narratore), sulla base della quantità di informazione veicolata dal narratore e dai personaggi: il narratore ne sa di più del personaggio ($N > P$); il narratore ne sa quanto il personaggio ($N = P$); il narratore ne sa di meno del personaggio ($N < P$).³ Il primo caso è quello dell'onniscienza classica, il secondo è esemplificato fondamentalmente dal racconto con punto





di vista, e il terzo, più raro da rinvenire in forma assoluta, trova largo utilizzo nel racconto comportamentista alla Hammett. Il primo aspetto è quello che qui ci interessa maggiormente. Todorov:

NARRATORE > PERSONAGGIO (LA VISIONE “DA DIETRO”). Il racconto classico utilizza il più delle volte questa formula. In questo caso, il narratore ne sa di più del suo personaggio. Egli non si preoccupa di spiegarci come abbia acquisito questa conoscenza; vede attraverso i muri della casa altrettanto bene che attraverso il cranio dei suoi eroi. I suoi personaggi non hanno segreti per lui. Evidentemente, questa formula presenta gradi differenti. La superiorità del narratore si può manifestare sia in una conoscenza dei desideri segreti di qualcuno (che questo qualcuno ignora lui stesso), sia nella conoscenza simultanea dei pensieri di più personaggi (cosa di cui nessuno di essi sarebbe capace), sia semplicemente nella narrazione di avvenimenti che non sono percepiti da parte di un unico personaggio. Così, Tolstoj, nel racconto “Tre morti”, racconta in sequenza la storia delle morti di un aristocratico, di un contadino e di un albero. Nessuno dei personaggi le ha percepite insieme; siamo quindi in presenza di una variante della visione “da dietro”.⁴

L’onniscienza narrativa consiste, dunque, nel sapere le cose prima che queste accadano e nell’aver libero accesso ai pensieri dei personaggi. Ciò che sembra più interessante per il nostro discorso, però, è la precisazione, da parte di To-





dorov, del fatto che l'onniscienza abbia "gradi differenti", ovvero che non si manifesti sempre allo stesso modo.

La proposta todoroviana è stata ulteriormente rielaborata da Genette in termini di "focalizzazione". Come noto, per Genette la focalizzazione rappresenta, assieme alla "distanza", una delle due modalità fondamentali della regolazione dell'informazione narrativa, e cioè del "modo": alla situazione $N > P$, Genette fa corrispondere la focalizzazione zero; alla situazione $N = P$, la focalizzazione interna (sia essa fissa, variabile, o multipla); e alla situazione $N < P$, la focalizzazione esterna.⁵ Come egli stesso ammette, difficilmente i tre tipi di focalizzazione si danno in forma assoluta e coerente in una certa narrazione.⁶ Molto spesso, per non dire quasi sempre, le tre focalizzazioni *coesistono*, condividendo lo spazio del racconto e cooperando alla produzione del senso. Ed è proprio questa la chiave per comprendere la natura dell'onniscienza massimalista.

Innanzitutto, va precisato che per individuare il regime narrativo del romanzo massimalista bisogna ragionare su due livelli distinti: il singolo frammento, il livello, cioè, *micro-strutturale*, e la narrazione nel suo insieme, il livello *macro-strutturale*. Di unità narrativa in unità narrativa, e talvolta anche all'interno di uno stesso frammento, la focalizzazione può cambiare radicalmente (come avviene in *Infinite Jest*, o in *Underworld*, dove ci si muove liberamente fra le tre focalizzazioni), oppure rimanere sostanzialmente inalterata (come accade, invece, in *L'arcobaleno della gravità*, *Denti bianchi* e *Le correzioni*, dove è





quasi sempre ravvisabile una focalizzazione zero di base, sulla quale si innestano ampi segmenti di racconto focalizzato per lo più internamente). Tuttavia, se si considera la narrazione nella sua totalità, si ha sempre onniscienza e, quindi, focalizzazione zero. Mentre, però, in un romanzo come *L'arcobaleno della gravità*, è abbastanza comprensibile come una focalizzazione zero di base a livello micro-strutturale suggerisca, e poi di fatto riveli, anche sul piano macro-strutturale la presenza di un narratore onnisciente, per un romanzo come *Underworld*, costituito per la quasi totalità da unità narrative a focalizzazione interna rigorosissima,⁷ è assai più problematico parlare di regime narratorio onnisciente. Genette scrive:

La formulazione di focalizzazione non coinvolge quindi sempre un'opera intera, ma piuttosto un segmento narrativo determinato, che può essere brevissimo. [...] Analogamente la demarcazione fra focalizzazione variabile e non-focalizzazione, è a volte difficilissima da stabilire, dato che il racconto non focalizzato può spessissimo esser analizzato come un racconto con innumerevoli focalizzazioni *ad libitum*, secondo il principio di *chi più può meno può* (non bisogna dimenticare che la focalizzazione è essenzialmente, secondo le parole di Blin, una *restrizione*); e tuttavia, nessuno può confondere, su questo problema, la maniera di Fielding con quella di Stendhal o Flaubert.⁸

Il racconto non focalizzato inteso come un racconto costituito da innumerevoli focalizzazioni:





esattamente ciò che accade in *Underworld*, o in *Infinite Jest*, dove l'onniscienza narratoriale è la *risultante* della somma delle informazioni narrative veicolate da ciascuna delle focalizzazioni presenti nelle diverse unità in cui si articola la diegesi. È un'onniscienza ottenuta per *ricomposizione* dei singoli punti di vista adottati di volta in volta dal narratore a livello *micro-strutturale*, in una *focalizzazione zero derivata* che si definisce, invece, sul piano *macro-strutturale*.

Nel romanzo di DeLillo, per esempio, dal momento che la narrazione risale per gran parte il corso del tempo, essa non potrà che essere illuminata nel suo procedere da una chiara onniscienza narratoriale. Quando nella "Parte seconda" il narratore si sofferma su Klara Sax fra la metà degli anni ottanta e i primi anni novanta, già *sa* cosa le avverrà nella primavera-estate del 1992, perché ne ha parlato nella "Parte prima".

Inoltre, quando la narrazione (come avviene in *Underworld* e in *Infinite Jest*) è sistematicamente condotta in un ininterrotto alternarsi di punti di vista, è inevitabile che questi, presto o tardi, *interferiscano* a livello macro-strutturale, determinando alterazioni prospettiche che rivelano l'onniscienza del narratore. In *Infinite Jest*, gli A. F. R. cercano ovunque Joelle, non sapendo che si trova alla Ennet House; fatto di cui, invece, è a conoscenza Gately, dal momento che anche lui, come Joelle, vi risiede. A sua volta, però, Gately ignora ciò che sanno gli A. F. R. su Joelle, e cioè è all'oscuro dei rapporti di lei con la famiglia Incandenza. Ci troviamo di fronte a un caso palese di gestione dell'informazione narrativa da parte di un narratore onnisciente;





un'esigenza, questa, particolarmente impellente nelle narrazioni massimaliste.

A prescindere dalla modalità con cui l'onniscienza viene prodotta, se in corrispondenza, o in divaricazione focale fra il livello micro- e macro-strutturale, c'è un elementare bisogno nel romanzo massimalista di costruire uno sguardo narratorio in grado di percepire dall'alto, di dominare, l'intero flusso narrativo. In fin dei conti, si tratta ancora una volta di quell'esigenza ordinatrice che abbiamo visto all'opera su diversi piani nel capitolo precedente. Questo chiaramente non significa che in ogni romanzo massimalista il narratore debba essere necessariamente onnisciente, ma che l'onniscienza è una modalità della narrazione che si adatta *più efficacemente di altre* al controllo del materiale narrativo. Tuttavia, è proprio attraverso il gioco costante fra il livello micro- e macro-strutturale, fra visione parziale e visione d'insieme, che viene prodotto il *sensu* complessivo della narrazione. Si tratta, se vogliamo, di una riproposizione su scala più ampia di quella tensione e di quell'intreccio inestricabile fra punto di vista e "punto di vista" di cui ha parlato Paola Pugliatti limitatamente al punto focale di un racconto, lì dove il primo è semplicemente inteso in termini ottico-prospettici e il secondo, invece, in senso orientativo-valutativo, come opinione.⁹ Un esempio pittorico potrebbe aiutarci a chiarire meglio la questione.

In *Underworld*, in un dialogo fra Klara Sax e suo marito Bronzini, si accenna a un dipinto di Bruegel, *Kinderspielen* (Fig. 1):





- Lo conosci quel vecchio quadro, – disse, – in cui si vedono dozzine di bambini che giocano nella piazza di una città?
- Centinaia di bambini. Almeno duecento. Bruegel. Lo trovo inquietante. Perché?
- Così, è saltato fuori nella conversazione.
- Non so cosa ne dica la storia dell'arte, ma secondo me non è molto diverso dall'altro famoso Bruegel, con le armate della morte che marciano su tutto il territorio. I bambini sono grassi, ritardati, un po' sinistri, trovo. È una specie di minaccia, una follia. *Kinderspielen*. Sembrano nani affaccendati in qualcosa di orribile. (pp. 727-28; *Uw*, p. 682)

Accostando *Giocchi di bambini* al celebre *Trionfo della morte* (importante intertesto visuale del romanzo, al quale faremo riferimento nel capitolo dedicato alla visualità), Klara esprime il suo disagio nei confronti del quadro. Un quadro che offre una potente *mise en abyme* delle strategie prospettiche attuate da DeLillo in *Underworld*.

Bruegel rappresenta più di duecento inquietanti bambini con volti da adulti, intenti ai giochi più disparati: una scelta dal significato allegorico, consistente in un monito agli adulti a non “sprecare la vita come se fosse un gioco infantile”.¹⁰ L'elemento di maggiore interesse del dipinto non sta, però, nell'intento allegorico-moralistico, quanto nell'uso della prospettiva. Ponendoci di fronte alla tela e guardando in direzione del suo centro, si ha un'immediata impressione di caos: decine e decine di figure che compiono azioni diverse e per la maggior parte incomprensibili. Solo avvicinando, e di molto, lo sguardo a ciascuna di esse





si può distinguere con precisione il tipo di gioco rappresentato, ma, così facendo, si perde del tutto quell'impressione d'insieme che, seppur caotica, si aveva guardando il quadro da una prospettiva frontale. Tale sensazione di caos viene, però, improvvisamente meno se si osserva lo spazio rappresentato dal punto di osservazione fissato in alto a destra da Bruegel, secondo regole prospettiche rigide.¹¹ Vediamo, così, che ciò che in un primo momento appariva caotico in realtà non lo è affatto: dei bambini giocano in una piazza. Questo è il significato "letterale" del dipinto, che emerge orientando lo sguardo sul punto di fuga. Ma l'intento rappresentativo di Bruegel non si esaurisce qui, nel dipingere dei bambini intenti a giocare. Infatti, il significato più profondo dell'opera si palesa soltanto se ci si sofferma anche sulle singole figure: ci accorgiamo allora che i bambini hanno un volto da adulti e che, sebbene stiano giocando, non hanno affatto un'espressione gioiosa; vediamo, inoltre, che alcuni di essi si dedicano a giochi solitari, mentre altri (la maggior parte) giocano in gruppo. Ed è solo a questo punto che si comincia a intuire il significato allegorico della rappresentazione.¹² Senza il doppio movimento fra singolo e collettività, dettaglio e visione d'insieme, punto di vista parziale e prospettiva generale, non si potrebbe comprendere pienamente il senso di ciò che stiamo osservando: ci sfuggirebbe ora il fatto che si tratta di molti bambini che giocano contemporaneamente in una piazza, ora, invece, il tipo di gioco al quale stanno giocando, né tantomeno potremmo mai immaginare che nel dipinto si celi un'allegoria. È, infatti, la *tensione* fra il





particolare e il generale che genera il significato profondo dell'opera – cosa che accade anche in *Underworld*, in *Infinite Jest*, in *2005 dopo Cristo* e in *2666*, dove, solo prendendo in considerazione il conflitto focale determinato dalla divaricazione prospettica fra i livelli micro- e macro-strutturale del racconto, ci si può approssimare al significato complessivo della rappresentazione. E proprio questo conflitto è il principale responsabile della produzione del senso; lo spazio virtuale in cui andare in cerca, di quel “punto di vista”, inteso in termini orientativo-valutativi, espresso dal narratore sull'opera nel suo insieme.

Inoltre, e per concludere, l'onniscienza massimalista, o “super-onniscienza”, come l'ha efficacemente definita DeLillo,¹³ non è semplicemente un regime narrativo particolarmente adatto a favorire il controllo di una informazione narrativa sovrabbondante, ma può anche essere inquadrata all'interno di quella galassia di strategie discorsive fiorite in anni recenti orientate a restaurare il ruolo dell'autore nell'ambito della comunicazione letteraria,¹⁴ dopo la proclamazione della sua morte fatta a gran voce da Roland Barthes.¹⁵ L'onniscienza è, infatti, la marca distintiva di un'idea *forte* di autorialità che sembra affermarsi nel romanzo massimalista, interpretabile come una forma specifica del complesso e sfaccettato fenomeno del *ritorno dell'autore* nella narrativa contemporanea.¹⁶





¹ Un'articolata discussione dell'onniscienza narratoriale, anche se non direttamente rilevante per la nostra analisi, è proposta da Norman Friedman in "Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept", in Stevick, Philip (a cura di), *The Theory of the Novel*, New York, The Free Press, 1967, pp. 108-36. Nel quadro di una più ampia discussione delle "situazioni narrative", Friedman individua quattro tipi di onniscienza: 1) con (Fielding), o 2) senza (Hardy) "intrusioni d'autore", onniscienza "selettiva" con uso 3) di un unico punto di vista (Joyce, *Ritratto dell'artista da giovane*), o 4) di una molteplicità di punti vista (Virginia Woolf, *Gita al faro*). Sui limiti della proposta di Friedman, cfr. Genette, *Figure III*, cit., pp. 234-36.

² In *Temps et roman* (Paris, Gallimard, 1946), Jean Pouillon ha proposto una nota tassonomia della "visione" narrativa sulla base delle diverse angolazioni prospettiche che il narratore assume rispetto al personaggio: visione *par derrière* (identificabile con il tipo todoroviano $N > P$), visione *avec* ($N = P$), e visione *du dehors* ($N < P$).

³ Todorov, Tzvetan, "Les catégories du récit littéraire", in *Communications*, 8, 1, 1966, pp. 141-43.

⁴ *Ibid.*, pp. 141-42.

⁵ Genette, *Figure III*, cit., pp. 208-42.

⁶ È ciò che avviene, per esempio, in un romanzo che non dà molto spazio alla focalizzazione esterna, *Madame Bovary*, in cui, come fa notare Genette, la famosa scena della frenetica corsa in carrozza di Emma e Leon per le strade di Rouen è raccontata come se fosse vista da un testimone esterno; cfr. Genette, *Figure III*, cit., p. 238.

⁷ Eccezione fatta per le sezioni dedicate a Nick Shay, tutte narrate dallo stesso Nick e quindi da un narratore extradiegetico-omodiegetico necessariamente onnisciente, in quanto Nick rievoca la propria storia chiaramente dopo averla vissuta. Anche se per *Underworld*, come per *Infinite Jest*, forse non ha molto senso parlare di livelli extra- o intradiegetici (Genette, *Figure III*, cit., p. 296). Come sappiamo, i singoli frammenti di cui si compone la narrazione sono disposti paratatticamente, con una certa prevalenza, della scena. Quella tra livelli extra- e intradiegetici sarebbe una distinzione già più pertinente per *2666*, dove all'interno di ciascun frammento possono trovarsi svariate incassature diegetiche.

⁸ Genette, *Figure III*, cit., p. 239.

⁹ Pugliatti, Paola, *Lo sguardo nel racconto. Teorie e prassi del punto di vista*, Bologna, Zanichelli, 1985, p. 2.

¹⁰ Cfr. Hagen, Rose-Marie e Rainer Hagen, *Pieter Bruegel il vecchio, 1525-1569 ca.: Contadini, matti e demoni*, Roma, L'Espresso, 2002, p. 33.

¹¹ Cfr. Allegretti, Pietro (a cura di), *Brueghel*, Milano, Rizzoli/Skira, 2003, p. 96.





¹² Secondo un modo di procedere che potrebbe essere definito “iconologico”, in quanto ricalcante la celebre tripartizione metodologica di Panofsky nell’interpretazione dell’opera d’arte, articolata in una fase “pre-iconografica”, una fase “iconografica” in senso stretto, e una fase “iconologica”; cfr. Panofsky, Erwin, “Iconografia e iconologia. Introduzione allo studio dell’arte nel Rinascimento”, in Id., *Il significato nelle arti visive* (1955), trad. it. Renzo Federici, introduzione di Enrico Castelnuovo e Maurizio Ghelardi, Torino, Einaudi, 1996, pp. 29-57. Cfr. Panofsky, Erwin, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell’arte del Rinascimento* (1939), trad. it. Renato Pedio, introduzione di Giovanni Previtali, Torino, Einaudi, 1999.

¹³ DeLillo usa questa espressione a proposito della tecnica utilizzata per la costruzione dell’impianto pluriprospectico del “Prologo” di *Underworld*; cfr. Remnick, David, “Exile on Main Street: Don DeLillo’s Undisclosed Underworld” (1997), in DePietro Thomas (a cura di), *Conversations with Don DeLillo*, Jackson, University Press of Mississippi, 2005, p. 136.

¹⁴ Cfr. Benedetti, Carla, *L’ombra lunga dell’autore. Indagine su una figura cancellata*, Milano, Feltrinelli, 1999.

¹⁵ Barthes, Roland, “La morte dell’autore” (1968), in Id., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV* (1984), trad. it. Bruno Bellotto, Torino, Einaudi, 1988, pp. 51-56.

¹⁶ Sulla funzione e l’importanza della figura dell’autore nella narrativa contemporanea, cfr. Jannidis, Fotis, et al. (a cura di), *Rückkehr des Autors: Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen, Niemeyer, 1999; Fusillo, Massimo, *Estetica della letteratura*, Bologna, Il Mulino, 2009, pp. 111-20.





Capitolo 7

Immaginazione paranoica

Si è generalmente d'accordo sul fatto che la paranoia sia uno degli elementi più caratteristici dell'universo narrativo postmoderno.¹ Sulle sue origini sono state avanzate le ipotesi più diverse e suggestive, ma, nonostante la sua sia una presenza pervasiva in una porzione consistente della narrativa degli ultimi cinquant'anni, la si è quasi sempre considerata, e si continua a considerarla, come un tratto culturale essenzialmente nord-americano.² Non che questo sia inesatto, anzi: la narrativa statunitense è da così lungo tempo e così profondamente ossessionata da cospirazioni e intrighi di ogni sorta, che le spetta senz'altro l'assoluto (e dubbiamente lusinghiero) primato di *fiction* più paranoica della letteratura occidentale. Tuttavia, in questo capitolo cercherò di mostrare come la paranoia sia un fenomeno culturale trasversale caratteristico del romanzo massimalista inteso come genere del romanzo contemporaneo; un fenomeno le cui ragioni più profonde andranno individuate in alcune *costanti* transculturali. Ma prima cerchiamo di





capire cosa intendiamo con “immaginazione paranoica”.

Sulla base della distinzione, sottolineata da Derrida, tra le parole francesi “conjurat[i]on” e “conjurement”, dove con la prima ci si riferisce propriamente alla congiura e con la seconda, invece, all’atto di evocare uno spirito,³ Remo Ceserani ha proposto un’interpretazione dell’opera di Philip K. Dick che potrebbe aiutarci a comprendere meglio l’oggetto del nostro discorso:

[...] il tema ossessivo dei romanzi di Dick non è quello, così spesso messo in rilievo dai critici, dell’incertezza ontologica (*ontological*) sulla natura e collocazione della nostra esistenza nel mondo, o mondi, ma della presenza ossessiva (*hauntological*) nel nostro mondo di una qualche essenza fantasmatica o spettrale, si tratti dei poteri occulti che governano il mondo da dietro la scena delle nostre istituzioni democratiche, o degli interessi e istinti egoistici che governano i mercati finanziari, o delle interpretazioni ideologiche della realtà che sfidano la convinzione, anch’essa ideologica, che tutte le ideologie siano ormai morte.⁴

L’immaginazione paranoica ammantata, letteralmente “infesta”, l’universo narrativo massimalista; una presenza che dà forma e sostanza all’intreccio e che, di romanzo in romanzo, assume le forme più varie: indecifrabili ed estese cospirazioni a opera di multinazionali senza scrupoli (*L’arcobaleno della gravità*),⁵ terrorismo politico e fondamentalismo islamico (*Infinite Jest* e *2005 dopo Cristo* da una parte, *Denti bianchi* dall’altra),⁶ psicosi





nucleare (*Underworld*),⁷ apparati statali corrotti (2666), disturbi psichiatrici (*Le correzioni* e, ancora, *Infinite Jest*). Si tratta spesso di minacce ipotetiche, talvolta implausibili, o ridicole, ma sempre e comunque mortalmente temute; tanto più paranoicamente incombenti, quanto più sfuggenti. La paranoia è il *motore* dell'immaginazione letteraria massimalista, e in ciascuno dei sette romanzi qui analizzati gioca un ruolo fondamentale, sia nella poiesi della finzione narrativa, che nella tessitura dell'intreccio.

Samuel Coale sostiene che l'immaginazione conspiratoria sia un antidoto contro lo scetticismo radicale di certe posizioni teoriche postmoderne:

Eccolo il dilemma umano dei nostri tempi: la celebrazione postmoderna dello scetticismo radicale si scontra con un più profondo desiderio di unità e di totalità, comunque lo si definisca.

[...] La cospirazione, reale o teorica, fornisce un antidoto al postmodernismo: ogni cosa diventa un segno, un indizio, una parte di un enigma più grande.⁸

Una sorta di nuova e potente metanarrazione, prodotta paradossalmente in un'epoca in cui non dovrebbe più esserci spazio, almeno stando a Lyotard, per interpretazioni forti e univoche del mondo. Non solo: sembrerebbe trattarsi di una forma dell'immaginario contemporaneo legata strettamente all'espressione del sublime nella postmodernità.

Prendendo le distanze da due delle teorizzazioni più note a riguardo, quelle di Jameson e





di Joseph Tabbi (dove il primo definisce il sublime postmoderno come “sublime isterico” – un’esperienza fondamentalmente ludica, caratterizzata da una miscela ossimorica di estetica camp e sublime kantiano –⁹ e il secondo, invece, come un atteggiamento ambivalente, tra fascinazione e timore, nei confronti della tecnologia¹⁰) e facendo riferimento alla tradizione burkeiano-kantiana per cui il sublime è interpretato come quel sentimento scaturente da un’esperienza del limite,¹¹ Coale pone l’accento sugli aspetti del fenomeno legati al mistero e all’ambiguità, declinandolo in chiave postmoderna in relazione all’immaginazione cospiratoria.

La passione e l’ossessione tutte postmoderne per complotti intricati e indecifrabili possono, infatti, essere suggestivamente intese come un tentativo di rappresentare l’irrappresentabile, un tentativo di raccontare un’esperienza estrema di fronte alla quale ci si sente impotenti: insomma, un tentativo postmoderno di dire il sublime.¹² In questo senso, la fantasia cospiratoria sarebbe allo stesso tempo la fonte principale del sublime e una delle forme più caratteristiche che esso assume all’interno dell’orizzonte culturale postmoderno; un paradossale antidoto contro le derive relativistiche del significato prodotte dal decostruzionismo.

Ma affrontiamo ora il problema che ci eravamo posti all’inizio del capitolo, e cioè quello di definire l’immaginazione paranoica come un fatto culturale trasversale.

Un elemento dal quale probabilmente dipende la specificità della fantasia paranoica di cui è intrisa la narrativa nordamericana è il forte legame





che questa intrattiene con la tradizione apocalittica.¹³ Un legame molto saldo per via delle radici puritane della società statunitense e che, nell'originaria e angosciante contrapposizione calvinista fra eletti e dannati, trova la matrice di ogni possibile intrigo, essendoci sempre in ogni complotto che si rispetti dei cattivi che tramano contro dei buoni.¹⁴ Un'antichissima narrazione, questa, che, estetizzata e risemantizzata nella postmodernità, si è trasformata in un'efficace strategia testuale per contestare il potere, sfruttando l'enorme potenziale palingenetico sprigionato dal pensiero apocalittico.¹⁵ E probabilmente è stata proprio la tensione utopica caratteristica del pensiero apocalittico ad avere diretto l'immaginazione paranoica di autori come Pynchon e Wallace verso l'elaborazione di quei complotti estesi e tentacolari che troviamo in *L'arcobaleno della gravità* e in *Infinite Jest*; complotti che prendono sempre le mosse dal desiderio palingenetico di instaurare un nuovo ordine mondiale e che si traducono sostanzialmente nel tentativo di imporre un sistema di potere dal volto ancora più sinistro di quello che si vorrebbe abbattere.

Tuttavia, le molteplici declinazioni che la paranoia assume nel romanzo massimalista non sono sempre spiegabili in questi termini. Per romanzi come quello di Bolaño, o quello di Babette Factory, non certo riconducibili a una cultura puritana pervasa da affliti apocalittici, s'impone la necessità di cercare una spiegazione alternativa; una spiegazione per mezzo della quale tentare di individuare un terreno comune per l'immaginario paranoico massimalista.





Secondo John McClure, la fantasia cospiratoria

rimpiazza la religione come strumento per mappare il mondo senza disincantarlo, derubandolo del suo mistero. E questo perché, come la religione, la teoria cospiratoria spiega il mondo senza farvi luce, postulando l'esistenza di forze nascoste che permeano e trascendono il dominio della vita ordinaria. Essa offre un appagamento simile a quello offerto dalle religioni e dalle storie a sfondo religioso: sia l'appagamento di vivere fra segreti in un mondo misterioso, che l'appagamento di avere accesso ai segreti, di essere "al corrente".¹⁶

Mappare il mondo "senza disincantarlo": è questo un primo suggerimento fondamentale per comprendere l'immaginazione paranoica massimalista. Immaginare che tutto sia collegato e che forze oscure tramino ininterrottamente per rovesciare l'ordine costituito è la paradossale strategia messa in atto dalla narrativa postmoderna per difendersi dalla logica del sospetto di cui è intriso il postmoderno. Difendersi dal sospetto con il sospetto: non stupisce poi molto da parte di una letteratura, quella postmoderna, spiccatamente autoreferenziale e autoscopica, in cui il confine fra teoria e prassi letteraria è spesso assai incerto. Una reazione, questa, che qualifica indubbiamente il romanzo massimalista come un prodotto della temperie culturale postmoderna, ma che, allo stesso tempo, costituisce un tentativo di contenere l'oltranzismo teorico del poststrutturalismo, in nome di un prepotente desiderio di preservare un brandello di incanto nel mondo (un incanto





polverizzato dalle opacità epistemologiche del postmoderno, denunciate, e insieme legittimate, dalla teoria). Anche se sembra grottesco notare come sia la fantasia paranoica stessa a minacciare di disincantare il mondo:¹⁷ vedere ovunque cospirazioni orchestrate nel nome di poco trasparenti interessi è in fondo un modo per *spiegare* la realtà, e questa, una volta spiegata (pur sulla base di fantasie improbabili), perderà l'alone di mistero che la circondava. Tuttavia, è esattamente in questo tentativo ambiguo e parzialmente fallimentare di resuscitare l'incanto in un mondo dominato dal dubbio che possiamo cominciare a individuare un sostrato comune per massimalista. Un sostrato certo condiviso con tanta altra *fiction* postmoderna, ma che proprio per questo motivo ci consente di guardare al romanzo massimalista come a un prodotto letterario profondamente radicato nel contesto storico e culturale in cui è stato concepito e non come a un oggetto non identificato che a un certo punto è piombato nel sistema letterario postmoderno, in totale isolamento rispetto al quadro estetico di riferimento.

Un'ultima questione riguarda il ruolo dell'immaginazione paranoica nella produzione dell'intreccio. La tessitura di intricate cospirazioni si riflette in maniera immediata nella strutturazione della trama. Come ben sappiamo, nei romanzi massimalisti sono narrate molteplici storie che difficilmente rimangono isolate le une rispetto alle altre; storie che si intrecciano di continuo, contribuendo a rendere tangibile, a livello della gestione dell'informazione narrativa, quella "super-onniscienza" narrativa di cui abbiamo





parlato nel capitolo precedente. Ma alla luce di quanto detto finora, l'osmoticità dei vari filoni narrativi di cui si compone la diegesi massimalista potrebbe anche essere interpretata come un pregnante *correlativo formale* dell'immaginazione paranoica. Pynchon:

Per quanto riguarda gli effetti paranoici spesso notati nei soggetti che assumono questa droga [l'Onirina], essi non presentano alcun carattere degno di nota. Come tutti gli altri tipi di paranoia, gli effetti qui riscontrati non sono altro che il sintomo iniziale, il bordo d'attacco prodotto dalla scoperta che *tutto è connesso* [*everything is connected*], nel Creato, un'illuminazione secondaria – non ancora l'Illuminazione accecante, ma per lo meno coerente, che forse può costituire una Via d'Accesso per le persone come Čičerin, solitamente tenute ai margini... (pp. 895-96; *GR*, p. 834)

Tutto è collegato: è questa la convinzione incrollabile del paranoico;¹⁸ una convinzione che trova un equivalente strutturale nell'interconnessione diretta, o indiretta di tutte le storie, di tutti i personaggi e di tutti gli avvenimenti che proliferano nei romanzi massimalisti.¹⁹ Una convinzione, ancora, che non potrebbe essere supportata da un regime narratorio più efficace dell'onniscienza, in cui lo sguardo ipervigile del narratore domina il materiale narrativo nella sua totalità.

Inoltre, la produzione paranoica dell'intreccio sembrerebbe suggerire una concezione *olista* della rappresentazione da parte dei romanzieri massimalisti. Quella sull'olismo è una riflessione svilup-





patasi nell'ambito della filosofia del linguaggio a partire dalla formulazione fregeana del "principio di contestualità", per cui il significato delle parole non va considerato in isolamento, ma nel contesto di un enunciato.²⁰ Di pari passo ai diversi tentativi di allargamento di tale principio, prima con Ludwig Wittgenstein,²¹ poi con Willard Van Orman Quine²² e Donald Davidson,²³ si è affermata l'idea che il significato di una parola, o di un enunciato, non dipenda semplicemente dal contesto, ma dall'intero linguaggio. Si è affermata, cioè, una concezione olistica del significato dotata di grande fascino, ma destinata a sollevare non pochi problemi nel dibattito filosofico.²⁴

Per la nostra analisi, è interessante notare come alle fondamenta dell'immaginazione paranoica massimalista sembri porsi una vera e propria *ontologia olistica*, per cui nessun evento narrativo può essere né concepito, né pienamente compreso se non all'interno di un più vasto disegno. Così come avviene, per esempio, in *Infinite Jest* e in *2666*, dove capiamo solo nel finale i fatti presentatici nelle prime pagine, oppure in *2005 dopo Cristo*, con il progressivo e inesorabile coinvolgimento di tutti i personaggi del romanzo nel macchinoso e fallimentare complotto ai danni di Berlusconi. Collegare tutto, includere il particolare nel generale, il singolo in un destino collettivo, rendere il *plot pansemantico*:²⁵ è questo l'imperativo estetico che guida la produzione dell'intreccio massimalista. Ogni cellula narrativa fa parte di un tutto; un tutto che acquista consistenza e coerenza solo nella prospettiva dell'*interconnessione* di ogni singola storia ed esistenza. E se





l'ossessione paranoica per i collegamenti sembra essere palese a livello dell'organizzazione dei contenuti, essa esercita un forte influsso anche nel determinare effetti di senso complessivi: sappiamo bene come sia proprio l'angolatura prospettica di ciascun frammento a comporsi, come in un gioco di specchi, in una sorta di macro-prospettiva narrativa sulla materia rappresentata. L'immaginazione paranoica è, infatti, molto più che un mero escogitare cospirazioni, o un dare vita a personaggi psicotici. Nel romanzo massimalista, essa agisce da autentico principio compositivo, *da base epistemologica, da ontologia*.

Desiderio di reincanto e ontologia olista, dunque: sembrano essere queste le coordinate fondamentali dell'immaginazione paranoica massimalista. Immaginazione paranoica che si qualifica come una chiave d'accesso privilegiata per comprendere tanto il nostro immaginario, quanto certe scelte formali caratteristiche della *fiction* contemporanea, e il cui ostinato radicamento nel romanzo massimalista è sintetizzato in maniera grottesca nella buffonesca *song* pynchoniana della paranoia:

Pa-ra-noooooiia, Pa-ra-noia!
Oh, Pa-ra-*noi*-ia, aver ritrovato
La tua faccia allegra è stata una gioia!
Sei solo un pezzo di... non dico cosa,
Emersa da chissà quale passato!

Non poteva ritrarti neppure Goya,
Com'eri quando tu hai messo piede –
Oh, chiama il tuo avvocato, Paranoia,
Del mio culo ti lascio eterna erede!





[...] Pa-ra-nooi – (clippety-clippety-clippety-cl(ya)op!

Pa-ra-nooi – (shufflestomp! shufflestomp! shufflestomp!

(e)cl(ya)op! clickety cl(aver)ick ritrovato (clop)

La (clop) tua faccia allegra (clippy(clop)) è stata una gioia! ecc. (p. 837; *GR*, pp. 778-79)

¹ Tanto da essere inserita nella guida Routledge al postmodernismo fra i tratti più tipici della *fiction* postmodernista; Lewis, Barry, "Postmodernism and Fiction", in Stuart Sim (a cura di), *The Routledge Companion to Postmodernism* (2001), London-New York, Routledge, 2005, pp. 111-21.

² Cfr. Hofstadter, Richard, *The Paranoid Style in American Politics*, New York, Knopf, 1946; Curry, Richard O. e Thomas M. Brown (a cura di), *Conspiracy: The Fear of Subversion in American History*, New York, Holt, 1972; Fenster, Mark, *Conspiracy Theories: Secrecy and Power in American Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999; Melley, Timothy, *Empire of Conspiracy: The Culture of Paranoia in Postwar America*, Ithaca, Cornell University Press, 2000; O'Donnell, Patrick, *Latent Destinies: Cultural Paranoia and Contemporary United States Narrative*, Durham, Duke University Press, 2000; Goldberg, Robert A., *Enemies Within: The Culture of Conspiracy in Modern America*, New Haven, Yale University Press, 2001; Knight, Peter (a cura di), *Conspiracy Nation: The Politics of Paranoia in Postwar America*, New York, New York University Press, 2002; Coale, Samuel Chase, *Paradigms of Paranoia: The Culture of Conspiracy in Contemporary American Fiction*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 2005.

³ Derrida, Jacques, *Spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova Internazionale* (1993), trad. it. Gaetano Chiurazzi, Milano, Raffaello Cortina, 1994, p. 64.

⁴ Ceserani, Remo, "L'immaginazione cospiratoria", in Simona Micali (a cura di), *Cospirazioni, trame. Quaderni di Synapsis II*, Firenze, Le Monnier, 2003, p. 16.





⁵ Cfr. Siegel, Mark R., *Pynchon: Creative Paranoia in "Gravity's Rainbow"*, Port Washington, Kennikat Press, 1978.

⁶ Cfr. Scanlan, Margaret, *Plotting Terror: Novelists and Terrorists in Contemporary Fiction*, Charlottesville, University Press of Virginia, 2001.

⁷ Cfr. Knight, Peter, "Everything is Connected: *Underworld's* Secret History of Paranoia", in *Modern Fiction Studies*, 45, 3, 1999, pp. 811-36.

⁸ Coale, *Paradigms of Paranoia*, cit., p. 4.

⁹ Jameson, *Postmodernism*, cit., pp. 34-35.

¹⁰ Tabbi, Joseph, *Postmodern Sublime: Technology and American Writing from Mailer to Cyberpunk*, Ithaca, Cornell University Press, 1995.

¹¹ Cfr. Saint Girons, Baldine, *Il sublime* (2005), trad. it. Giovanna Colosi Russotti, Bologna, Il Mulino, 2006, cap. 6.

¹² Cfr. Hartley, George, *The Abyss of Representation: Marxism and the Postmodern Sublime*, Durham, Duke University Press, 2003; Carboni, Massimo, *Il sublime è ora. Saggio sulle estetiche contemporanee*, Roma, Calzestelvecchi, 2003.

¹³ Cfr. Robinson, Douglas, *American Apocalypses: The Image of the End of the World in American Literature*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1985; Cohn, Norman, *Cosmos, Chaos, and the World To Come: The Ancient Roots of Apocalyptic Faith*, New Haven, Yale University Press, 1993; Wójcik, Daniel, *The End of the World As We Know It: Faith, Fatalism, and Apocalypse in America*, New York, New York University Press, 1997; Weber, Eugen, *Apocalypses: Prophecies, Cults, and Millennial Beliefs Through the Ages*, Cambridge(MA), Harvard University Press, 1999.

¹⁴ Nel racconto fatto da Jane Kramer della vicenda di John Pitter, fondatore e capo della Washington State Militia, leggiamo: "John comprese che nell'America di fine millennio l'idea di avere successo si era confusa a tal punto con l'idea di salvarsi che, per i falliti e per i poveri, la scelta era o di credere che essi si erano dannati con le proprie mani, oppure di credere, come John, che essi erano vittime di una grande cospirazione ordita dai dannati contro di loro"; Kramer, Jane, *Lone Patriot*, New York, Pantheon, 2002, p. 35. Cfr. Coale, *Paradigms of Paranoia*, cit., pp. 218-19.

¹⁵ Cfr. Dellamora, Richard (a cura di), *Postmodern Apocalypse: Theory and Cultural Practice at the End*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1995; Cometa, Michele, *Visioni della fine. Apocalissi, catastrofi, estinzioni*, Palermo, :duepunti Edizioni, 2004; Parrish, Timothy L., *From the Civil War to the Apocalypse: Postmodern History and American Fiction*, Amherst, University of Massachusetts Press, 2008; Rosen, Elisabeth K., *Apocalyptic Trans-*





formation: *Apocalypse and the Postmodern Imagination*, Lanham, Lexington Books, 2008; Lino, Mirko, *L'apocalisse postmoderna tra letteratura e cinema. Catastrofi, oggetti, metropoli, corpi*. Firenze, Le Lettere, 2014.

¹⁶ McClure, John, "Postmodern Romance: Don DeLillo and the Age of Conspiracy", in Frank Lentricchia (a cura di), *Introducing Don DeLillo* (1991), Durham, Duke University Press, 1999, p. 103.

¹⁷ Cfr. Coale, *Paradigms of Paranoia*, cit., p. 15.

¹⁸ Cfr. Moore, Thomas, *The Style of Connectedness: "Gravity's Rainbow" and Thomas Pynchon*, Columbia, University of Missouri Press, 1987.

¹⁹ Sull'ossessione per i collegamenti in un certo tipo di romanzo contemporaneo, cfr. Wood, James, *The Irresponsible Self: On Laughter and the Novel*, New York, Picador, 2004, pp. 181-83. Torneremo su Wood nell'ultimo capitolo a proposito del "realismo isterico".

²⁰ Frege, Gottlob, "I fondamenti dell'aritmetica" (1884), in Id., *Logica e aritmetica*, a cura di Corrado Mangione, trad. it. Ludovico Geymonat e Corrado Mangione, introduzione di Ludovico Geymonat, Torino, Bollati Boringhieri, 1965, pp. 211-349.

²¹ Cfr. Wittgenstein, Ludwig, *Ricerche filosofiche* (1953), a cura di Mario Trinchero, trad. it. Renzo Piovesan e Mario Trinchero, Torino, Einaudi, 2009.

²² Nozione sviluppata a partire dal celebre saggio sui due dogmi dell'empirismo; cfr. Quine, Willard Van Orman, "Due dogmi dell'empirismo" (1951), in Id., *Da un punto di vista logico. Saggi logico-filosofici*, trad. it. Paolo Valore, introduzione di Giulio Giorello e Renato Pettoello, Milano, Raffaello Cortina, 2004, pp. 35-65.

²³ Davidson, Donald, "Verità e significato" (1967), in Id., *Verità e interpretazione*, edizione italiana a cura di Eva Picardi, trad. it. Roberto Brigati, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 63-86.

²⁴ In particolare, riguardo a 1) la costituzione del significato di un'espressione, 2) la comunicazione e la condivisione dei significati, 3) la composizionalità del significato. Cfr. Vassallo, Nicla, *La naturalizzazione dell'epistemologia. Contro la soluzione quineana*, Milano, Franco Angeli, 1997; Penco, Carlo, *Introduzione alla filosofia del linguaggio*, Roma-Bari, Laterza, 2004, pp. 148-71.

²⁵ In un senso diverso rispetto a quello comunemente inteso per la paraletteratura; cfr. Couégnas, Daniel, *Paraletteratura* (1992), trad. it. Sebastiana Nobili, Firenze, La Nuova Italia, 1997.







Dialettica interna Funzione-caos/Funzione-cosmos

Sarebbe errato pensare al romanzo massimalista come a un oggetto letterario definito da una serie di tratti dotati tutti del medesimo peso, o funzione. Se fino a questo momento abbiamo considerato ciascuna caratteristica in sé, oppure in riferimento a particolari sistemi letterari e culturali, ciò non significa che fra di esse non si stabiliscano delle dinamiche; *dinamiche interne* al genere.

Un genere letterario non è una formazione meta-discorsiva composta di elementi meramente giustapposti. Dove più e dove meno, vi è sempre presupposta una certa *gerarchia* dei materiali, tale da assicurarne la *tenuta* morfologica e simbolica. In questo senso, si potrebbe pensare a un genere letterario come a un *sistema* le cui componenti formali concorrono a uno scopo comune, ovvero al soddisfacimento di determinate esigenze simboliche. E proprio come accade in un sistema, i singoli elementi che caratterizzano un genere svolgono funzioni specifiche e si relazionano gli uni con gli altri. Detto questo, ogni genere-sistema può chiaramente configurarsi in modi differenti. Analizziamo il nostro caso.

Lunghezza, modo enciclopedico, corallità dissonante ed esuberanza diegetica, da una parte;





compiutezza, onniscienza narratoria e paranoia, dall'altra: sette caratteristiche del romanzo massimalista che abbiamo imparato a conoscere. Sette caratteristiche che giocano ruoli diversi nella *dialettica interna* del genere. In particolare, le prime quattro sono responsabili di un aumento dell'entropia narrativa, esprimendo quella che potremmo definire come una *funzione-caos*, mentre le ultime tre lavorano in direzione opposta, verso, un contenimento della polifonia, facendosi portatrici di una *funzione-cosmos*. La lunghezza, il modo enciclopedico, la corallità dissonante e l'esuberanza diegetica porterebbero la forma massimalista alla dispersione e all'ingovernabilità più totali se non fossero attuate delle contromisure. Cioè, l'accumulo parossistico dei materiali narrativi consentito dalla lunghezza dei romanzi in questione, dalle aperture cognitive intrinseche del modo enciclopedico, dall'amalgama di corallità e polifonia, e dall'utilizzo sistematico del frammento e della digressione produrrebbero una deflagrazione certa del romanzo massimalista, se non fossero previsti dei contrappesi: delle rigide pratiche strutturali, un controllo capillare dell'informazione narrativa mediante un narratore super-onnisciente e una costruzione olista dell'intreccio. Seppure ciascuna dotata di una sua specificità e autonomia, nel quadro della dialettica interna del genere, le suddette caratteristiche si raggruppano in due blocchi contrapposti: anarchia vs. ordine, forze centrifughe vs. forze centripete, caos vs. cosmos. Due blocchi che esercitano funzioni antitetiche e che garantiscono al genere-sistema del romanzo massimalista il suo delicato *equilibrio*. Un equilibrio interno tanto più





necessario, quanto più indispensabile per consentirgli di soddisfare la sua fondamentale esigenza simbolica, quella, cioè, di raccontare la complessità del mondo in cui viviamo, fornendone una rappresentazione totalizzante. La dialettica interna del romanzo massimalista sembra, dunque, finalizzata alla *sintesi* di due opposte funzioni esercitate da alcuni tratti morfologici: una funzione-caos e una funzione-cosmos. Ma facciamo ora un ulteriore passo verso l'astrazione formale e proviamo a ragionare in termini di singoli procedimenti.

Esistono senz'altro dei dispositivi narrativi intrinsecamente portatori di una funzione-caos, o di una funzione-cosmos. In questo senso, è necessario allora operare un'importante distinzione tra *funzione* ed *effetto*. Non è il procedimento in sé a determinare direttamente un *effetto caos*, o un *effetto cosmos* nella narrazione presa nel suo insieme, quanto il suo uso *combinato* con altri fattori portatori della medesima funzione. Prendiamo il frammento e la digressione come esempio. Nel romanzo massimalista, l'impiego strutturale di frammenti e digressioni ha come inevitabile conseguenza quella di aumentare drasticamente la polifonia. Rinunciare, infatti, a un *continuum* narrativo compatto, sostituendovi sistematicamente delle unità diegetiche autonome e giustapposte, frammenti, e allo stesso tempo moltiplicare vertiginosamente i materiali inseriti nella narrazione mediante innumerevoli digressioni, comporta un notevole accrescimento dell'entropia narrativa. Ma questo non avviene automaticamente in tutti quei testi letterari che si avvalgono dei medesimi procedimenti.





In *Carne e sangue*,¹ Michael Cunningham costruisce la diegesi sulla base di un impianto corale: dal 1935 al 2035, la storia della famiglia Stassos è narrata dal punto di vista di ciascuno dei suoi componenti. Seguendo una progressione cronologica lineare, ogni capitolo del romanzo è generalmente suddiviso in frammenti di lunghezza variabile, riguardanti per lo più un certo personaggio. Tali frammenti favoriscono l'affermarsi della scena, più raramente, invece, esprimono un cambiamento del punto di vista. L'uso che Cunningham fa del frammento è pervasivo, proprio come accade nel romanzo massimalista, eppure non si percepisce alcun effetto caos. La polifonia della rappresentazione è assai contenuta e non si ha mai la sensazione della benché minima dispersione dell'intreccio. Questo perché in *Carne e sangue* Cunningham non punta affatto a imbastire una narrazione totalizzante del mondo. Secondo i dettami del grande romanzo familiare, le vicende della famiglia Stassos certamente ipostatizzano una particolare contingenza storico-economica, come in *Pastorale americana* di Roth, ma sempre e comunque da una prospettiva ben circoscritta, quella di una ricca famiglia del New England (nonostante le voci di Constantine, Mary, Susan, Billy e Zoe possano sembrare inassimilabili). Nel romanzo di Cunningham, il frammento e la focalizzazione interna variabile conferiscono, sì, alla diegesi un impianto corale, ma si tratta di una coralità *qualitativamente diversa* da quella massimalista. Prendiamo il caso di *Le correzioni* di Franzen.

Sebbene sia nel romanzo di Franzen, che in quello di Cunningham, la narrazione sia incentra-





ta su una famiglia in particolare e la prospettiva sul mondo offerta al lettore sia quella risultante dall'interazione tra i differenti punti di vista dei membri della famiglia, in *Le correzioni*, Franzen si spinge oltre la formula standard del romanzo familiare, al cui interno, invece, sembra svilupparsi *Carne e sangue*. L'apertura enciclopedica introduce, nel romanzo di Franzen una complessità e una ricchezza dialogica sconosciute a quello di Cunningham. Leggendo *Le correzioni*, si ha presto la certezza di ascoltare non soltanto le voci dei componenti di una famiglia particolarmente rappresentativa della classe media americana di inizio XXI secolo, ma di assistere alla rappresentazione di un tutto, e cioè dell'America di oggi intesa come un cosmo plurale, del quale sono contemplati molteplici aspetti: dall'alta finanza alla depressione, dalla ricerca farmaceutica alla dipendenza. In questo senso, si potrebbe affermare che nel romanzo familiare il rapporto fra la rappresentazione e il reale è di tipo *metonimico*, mentre in quello massimalista di tipo *sineddotico*.

Come già anticipato, il procedimento in sé non è sufficiente a garantire un effetto caos o un effetto cosmo complessivi, essendo determinante a tal fine la sua interazione con altri procedimenti affini. Il frammento potrà anche essere un dispositivo testuale portatore in sé di una funzione-caos, ma l'effetto caos è un'altra cosa, è un effetto risultante dalla *somma* dei singoli fattori centrifughi della diegesi – nel caso di *Le correzioni*, dell'utilizzo del frammento e del modo enciclopedico. Inoltre, nel romanzo massimalista l'effetto caos non è mai dominante. Esso sarà sempre bilanciato da un effetto





cosmos, determinato a sua volta dalla convergenza di una serie di elementi centripeti: le pratiche strutturali, l'onniscienza narrativa e l'impostazione olistica dell'intreccio.

Prima di chiudere, una piccola parentesi su *Le correzioni*. Naturalmente, i romanzi massimalisti non sono tutti uguali. La presenza di una serie di tratti da questi condivisi non implica che essi siano del tutto inquadrabili nella formula dell'appartenenza di genere. Anzi, la differenziazione nelle scelte autoriali, in relazione soprattutto al maggiore, o minore grado di sperimentalismo della narrazione, è notevole. Il romanzo di Franzen è emblematico a questo riguardo. Se, da una parte, *Le correzioni* è indubbiamente definibile come un romanzo massimalista, dall'altra, esso presenta una forte continuità con forme narrative tradizionali come il romanzo realista.² E anche se sarebbe improprio interpretare tale continuità alla luce di un "ritorno al realismo"³ (espressione indicante il presunto superamento, in una parte consistente della narrativa degli ultimi vent'anni, di una stagione espressa da un certo tipo di *fiction* postmodernista, caratterizzata da una marcata perdita di referenzialità della parola letteraria), rimane una certa affinità fra *Le correzioni* e un romanzo come *Carne e sangue*. Un'affinità che ha una ragione facilmente individuabile: *Le correzioni* è semplicemente *meno* sperimentale di altri romanzi massimalisti. Un fatto che non mette in discussione la sua appartenenza di genere e che sembra evidente, per esempio, nella gestione delle digressioni. Nel romanzo di Franzen, il numero di digressioni non è nemmeno lontanamente paragonabile a quello di *Infinite Jest*, ma ogni volta che ne





viene introdotta una nella narrazione, essa contribuisce a determinare un effetto caos in concorrenza con la lunghezza, l'apertura enciclopedica e l'utilizzo dei frammenti – come avviene con la lunga storia di Sylvia Roth, incorporata nella sezione dedicata al racconto della crociera di Alfred ed Enid.

L'inserimento di *Le correzioni* nel nostro corpus testuale corrisponde, infatti, a una ben precisa intenzione: quella di restituire un'immagine composta e sfaccettata del romanzo massimalista, tale da consentire di tracciare un confine fra ciò che può e ciò che non può essere considerato massimalista. L'intento è quello di dare un'idea del romanzo massimalista come di una formazione letteraria complessa in cui si possono individuare, quando possibile, delle continuità rispetto ad alcune tendenze della narrativa contemporanea; una formazione letteraria in cui sono rintracciabili delle *continuità nella discontinuità*. E mentre un discorso di questo tipo sarebbe difficile, se non impossibile, da farsi mettendo a confronto un testo come *L'arcobaleno della gravità* di Pynchon e uno come *Pastorale americana* di Roth, grazie alla sua vicinanza a forme di scrittura più tradizionali, il romanzo di Franzen vi si presta efficacemente.

¹ Cunningham, Michael, *Flesh and Blood*, New York, Farrar, 1995; trad. it. Ettore Capriolo, *Carne e sangue*, Milano, Bompiani, 2002.

² Cfr. Wood, *The Irresponsible Self*, cit., pp. 195-209.

³ Cfr. Luperini, Romano, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Roma-Bari, Laterza, 2007, pp. 311-12; AA. VV., in *Allegoria*, 20, 57, 2008.







PARTE SECONDA







Capitolo 8

Intersemioticità

Quando Lessing nel *Laocoonte* teorizzò la pittura come arte spaziale e sincronica e la poesia come arte temporale e diacronica, pose le basi di una codificazione che avrebbe avuto una fortuna critica immensa, contribuendo a favorire per lungo tempo l'elaborazione di concezioni puriste dei linguaggi artistici.¹ In realtà, sappiamo bene oramai come anche nella fruizione e nella creazione artistica non si possano tenere distinti spazio e tempo, dal momento che, come ha mostrato Didi-Huberman,² anche l'immagine ha una sua complessa temporalità, “fatta di sopravvenienze inconse e di ritorni improvvisi”.³ Inoltre, l'opposizione di Lessing non ha tardato a svelare un vizio ideologico.⁴ Scrive Massimo Fusillo: “Nel *Laocoonte* si ritrova una tendenza radicatissima in tutta la cultura occidentale a considerare l'immagine come un prodotto naturale, mettendola sullo stesso asse della bellezza e della femminilità, e contrapponendovi invece l'eloquenza sublime e maschile della parola [...]”.⁵

Nella postmodernità, quello della separazione fra i linguaggi delle arti si è rivelato un mito estetico definitivamente obsoleto.⁶ Se già nel mo-





dernismo l'influsso delle arti visive, soprattutto del cinema, cominciava a essere determinante nel dettare procedimenti compositivi e nel suggerire oggetti del discorso (l'uso della tecnica eminentemente cinematografica del montaggio quale principio ispiratore per la costruzione dell'impianto narrativo di *Manhattan Transfer* di Dos Passosne è un esempio,⁷) l'immaginario letterario contemporaneo sembra, poggiare saldamente e a diversi livelli sull'interscambio semiotico; un immaginario polimorfo, proteso verso il superamento di secolari tabù estetici.

Il dialogo sempre più serrato in atto fra i diversi media arricchisce e rigenera i singoli linguaggi artistici all'insegna dell'*ibridazione*,⁸ una ricchezza inestimabile, questa, troppo spesso disprezzata, nella quale probabilmente si nasconde la chiave di un adattamento vincente della letteratura al sistema culturale attuale. Un adattamento tanto più necessario, quanto più elevata è la posta in gioco: la sopravvivenza. All'ombra del cinema, incontrastata potenza artistica del nostro tempo, la letteratura è andata incontro a una crescente marginalizzazione, spesso vittima di una incapacità di ripensarsi in maniera davvero radicale e di proporre visioni alternative del mondo. Ma il processo non è irreversibile, anzi. La sclerosi del linguaggio letterario, alla quale hanno contribuito tanto dogmi estetici come quello stabilito da Lessing,⁹ quanto atteggiamenti iconofobici alla Baudrillard,¹⁰ può essere curata, forse, accettando le sfide proposte dal *Visual Turn* cui si è assistito negli ultimi decenni.¹¹ Sfide che, se raccolte, immetteranno nuova e preziosa





linfa nelle vene del corpo millenario della letteratura. Oggi, è solo arrendendosi alla molteplicità che si può pensare di dire la contemporaneità, e questo è esattamente ciò che accade nel romanzo massimalista.

Il romanzo massimalista è letteralmente invaso dalle immagini. Cinema, pittura, televisione, fumetti, videotape, pubblicità: la dimensione visuale ammantata e modella l'immaginario massimalista; un immaginario *ibrido*, che all'intersezione con altri media trova potenti strumenti espressivi e temi forti. Una prima e importante ibridazione intersemiotica realizzata dal romanzo massimalista riguarda l'universo cinematografico. Come scrive Fusillo, nella narrativa contemporanea il cinema non è solamente un tema privilegiato del discorso letterario, ma “[...] si fa oggetto di allusioni e citazioni continue, che confidano nella memoria filmica del lettore; influenza le tecniche e i tempi narrativi, suggerendo montaggi frenetici; evoca modalità di ricezione frammentarie e ossessive, attraverso i nuovi supporti dei dvd e dei computer [...]”.¹² Un'influenza, quella del cinema, che si articola su due livelli: uno *tematico* e uno *formale*.

Antonio Costa individua quattro tipologie fondamentali della citazione cinematografica nei testi letterari, mostrando come solitamente ci si riferisca al cinema in quanto 1) istituzione, 2) dispositivo visivo, 3) linguaggio, 4) singolo film, o genere.¹³ Dal punto di vista tematico, il cinema è presente nel romanzo massimalista sia in forma di citazione e allusione sottile, come avviene di frequente in *L'arcobaleno della gravità* (dal King





Kong di Merian Cooper ed Ernest Schoedsack, a Clark Gable), che come oggetto di adorazione feticistica, come nel caso di *Denti bianchi*, con la fissazione di Millat per i *gangster movies* (soprattutto per *Il padrino*) e per il celebre dialogo/monologo di Robert De Niro con la sua immagine riflessa allo specchio in *Taxi Driver*.

Anche sul piano formale, il cinema influenza le strategie compositive del romanzo massimalista. In questo senso, l'uso del frammento potrebbe essere facilmente interpretato come un debito retorico significativo nei confronti del linguaggio cinematografico.¹⁴ La concezione ejzenštejniana del montaggio come giustapposizione dell'eterogeneo sembra, infatti, implicita nella parcellizzazione in frammenti dell'intreccio dei romanzi massimalisti, nel segno di una forte continuità con i frutti più sperimentali e semioticamente ibridi del modernismo letterario (primi fra tutti i romanzi di Dos Passos). In particolare, la ricerca di effetti di senso complessivi per somma di singole unità significanti, strategia sulla quale poggia il regime prospettico massimalista, sembra presentare una certa analogia con il "montaggio delle attrazioni", definito da Ejzenštejn come "[...] il libero montaggio di azioni (attrazioni) arbitrariamente scelte, indipendenti (anche fuori della composizione data e dell'aggancio narrativo dei personaggi), ma con un preciso orientamento verso un determinato effetto tematico finale."¹⁵

Un altro esempio eloquente di intersezione fra procedimenti retorici letterari e cinematografici è costituito dall'impiego, molto diffuso nel romanzo massimalista, di sintagmi narrativi tipici della





gestione dell'informazione filmica. In *2666*, nel finale della "Parte dei critici", il narratore alterna stralci dell'e-mail indirizzata da Liz Norton a Pelletier ed Espinoza (e-mail in cui viene svelato il motivo della sua partenza improvvisa dal Messico e dell'abbandono dei due amanti con cui era partita alla ricerca di Arcimboldi), alle reazioni di questi ultimi dopo la sua lettura. Il lettore non è informato subito del contenuto dell'e-mail, ma soltanto alla fine della sezione, durante la quale le azioni dei tre personaggi paiono immotivate, sebbene l'inserzione cadenzata di passi dell'e-mail di Liz Norton faccia intravedere di continuo uno scioglimento. Se, da una parte, l'alternanza di scene poste in successione cronologica, ma appartenenti a due piani evenenziali distinti, ricorda molto da vicino il sintagma narrativo alternato (fatto salvo, naturalmente, il rapporto di posteriorità) così come è stato teorizzato da Christian Metz,¹⁶ dall'altra, l'effetto di reticenza ottenuto mediante un uso rigoroso della focalizzazione esterna determina una forte suspense, riconducibile a una retorica caratteristica del noir (genere cinematografico che ha un certo influsso sul romanzo).

Talvolta, invece, è lo sguardo stesso del narratore che sembra riprodurre i movimenti di una macchina da presa. Come in *Infinite Jest*, dove la sequenza dello scippo perpetrato da Poor Tony Krause ai danni di Kate Gompert e Ruth Van Cleve è bruscamente interrotta da quella che somiglia a una panoramica orizzontale straniante sulla *Ennet House*:¹⁷





Il vaporizzatore sbuffa e ribolle e fa gocciolare le finestre della stanza mentre Jim Troeltsch inserisce una cartuccia di wrestling nel suo piccolo visore di Tp e indossa la sua giacca più vistosa e si pettina i capelli bagnati in modo da farli sembrare un toupet e si accomoda sul suo lettino, circondato dalle bottiglie di Seldane e i fazzoletti di carta a due strati, pronto a commentare. I suoi compagni di stanza avevano capito da un po' quello che stava per succedere e se l'erano filata.

In punta di piedi nel corridoio curvo del Subdormitorio B, con l'aiuto del manico di una racchetta da tennis tenuta per la testa, mentre apre e chiude sovrappensiero la zip della fodera di vinile della racchetta, Michael Pemulis solleva dolcemente uno dei pannelli sul soffitto e lo muove sulla struttura di alluminio, il pannello, portando la sua posizione sulla struttura da una forma quadrata a una a diamante, sempre molto attento a non farlo cadere.

Lyle fluttua a gambe incrociate un paio di mm sopra il distributore di asciugamani nella sala pesi non illuminata, dei suoi occhi si vede solo il bianco, le sue labbra si muovono appena e non emettono alcun suono.

L'allenatore Schtitt e Mario si lanciano giù a rotta di collo dalla Commonwealth West sulla vecchia Bmw di Schtitt, diretti verso le confezioni a Bassa Temperatura Evangeline al centro di Newton, in fondo a quella che normalmente viene chiamata la collina Spaccacuore, Schtitt con la faccia concentrata e piegato in avanti come uno sciatore, la sciarpa bian-





ca che gli sbatte attorno al collo e schiaffeggia la faccia di Mario, nel sidecar, anche lui tutto piegato in avanti nel loro volo in discesa, pronto a gridare quando arriveranno in fondo.

La Sig.ra Avril Incandenza, che in qualche momento sembra avere tre o quattro sigarette accese contemporaneamente, si è fatta dare al Servizio Informazioni il telefono e l'e-mail di un giornale di Tucson Est sul Blasted Expanse Blvd., poi inizia a comporre il numero usando il tappo di un pennarello blu per premere i tasti sulla consolle. (pp. 839-40; *II*, pp. 700-01)

Ma il rapporto del romanzo massimalista con il cinema segue anche strade più tortuose; strade che si allontanano dalle piste battute della citazione classica, dell'estetizzazione pop, o dell'impiego di procedimenti formali specifici del mezzo cinematografico, addentrandosi nella dimensione del *fittizio*.¹⁸ Un rapporto, questo, che si presenta nel segno di 1) un *amalgama* fra reale e immaginario, o 2) della *pura finzione*. La prima modalità la troviamo in *Underworld* e in *2666*, in cui si parla diffusamente di capolavori perduti, o quasi introvabili di grandi registi del passato e di registi ancora viventi, fatti oggetto di un culto appassionato: rispettivamente, l'oscuro e apocalittico *Unterwelt* di Sergej M. Ejzenštejn¹⁹ e una non meglio precisata opera prima di Robert Rodriguez, di due anni precedente *El Mariachi* (1992), suo film d'esordio.²⁰ La seconda modalità, invece, la riscontriamo in *L'arcobaleno della gravità*, in *Infinite Jest* e in *2005 dopo Cristo*, in cui personaggi di registi ge-





niali e folli occupano una posizione di primissimo piano nella narrazione (nel romanzo di Pynchon, Gerhardt von Göll: in quello di Wallace, James Incandenza; le Underscore Sisters in quello di Babette Factory), con tanto di opere memorabili e dettagliata filmografia.²¹

Prescindendo dalle forme specifiche assunte dalla citazione cinematografica, si può affermare con certezza che il cinema rappresenta qualcosa di più che un mero riferimento nel romanzo massimalista, qualificandosi come un potente dispositivo semantico in grado di contribuire in modo determinante alla produzione dell'intreccio e di influenzare le tecniche compositive. Il cinema, però, non è l'unica forma espressiva extraletteraria capace di incidere profondamente nell'universo tematico e formale del romanzo massimalista. Ce n'è, infatti, un'altra, non meno importante, che, a seconda dei casi, può acquisire un peso notevole: la pittura.

In *Underworld*, un intertesto visuale dalla grande densità semantica è *Il trionfo della morte* di Pieter Bruegel (Fig. 2), un dipinto che ossessiona J. Edgar Hoover (il famoso direttore dell'FBI dal 1924 al 1972) fin dalle prime pagine del "Prologo" e che viene direttamente associato a un evento di rilevanza capitale per gli equilibri fra USA e URSS di cui si ebbe notizia il 3 ottobre 1951 (lo stesso giorno della partita fra Giants e Dodgers): l'esplosione della prima bomba atomica sovietica:

Edgar adora questa roba. Edgar, Jedgar. Ammettilo
– ti piace molto. Ti fa venire la pelle d'oca. Scheletri
col cazzo peloso. Scheletri che suonano il timpano.





Il morto vestito di un saio che taglia la gola a un pellegrino.

I colori della carne sanguinolenta e le cataste di corpi, questo è un censimento dei modi più orribili di morire. Guarda il cielo fiammeggiare all'estremo orizzonte, al di là dei promontori sulla pagina di sinistra – la Morte altrove, la Conflagrazione diffusa, il Terrore dappertutto, cornacchie, corvi in silenziosa planata, il corvo appollaiato sulla groppa del cavallino bianco, bianco e nero per sempre. Edgar pensa a una torre solitaria che si erge nel Kazakistan, nella zona degli esperimenti nucleari, una torre armata con la bomba, e riesce quasi a sentire il vento che soffia sulle steppe dell'Asia Centrale, là dove vive il nemico in cappotto lungo e colbacco di pelo, parlando quella sua lingua antica, liturgica e grave. (pp. 48-49; *Uw*, p. 50)

Il capolavoro di Bruegel assume una valenza apocalittica nella mente paranoica di Hoover, incarnando la prospettiva di un futuro dominato dalla morte e dalla devastazione nel caso di una vittoria finale comunista. La tela del maestro fiammingo diviene un leitmotiv nel romanzo, fungendo da collettore iconografico degli afflitti apocalittici che ammantano l'universo narrativo di *Underworld*. Dalla catastrofe nucleare ai rifiuti, dal degrado urbano alla criminalità, dalla droga all'AIDS, dal disagio psicologico al relativismo, DeLillo passa in rassegna alcuni dei mali più grandi degli Stati Uniti e dell'Occidente. Come quella di Bruegel, l'apocalisse di DeLillo è laica: Dio è assente dalla scena e la morte trionfa incontrastata, dimodoché, più che a un'apocalisse, sembrerebbe di assistere a





un crudele sterminio. A differenza, però, di quanto accade nel mondo angosciante e senza luce di Bruegel, la speranza non è completamente bandita dal romanzo di DeLillo. Ne è un esempio il “miracolo postmoderno” al quale si assiste nelle ultime pagine di *Underworld*, nelle quali frotte di credenti si radunano davanti a un cartellone pubblicitario della Minute Maid per vedervi comparire il volto della piccola Esmeralda, scomparsa tragicamente – controverso emblema del sacro nel postmoderno. Oppure l’ambigua chiusura del romanzo sulla parola “Pace” [*Peace*], visualizzata sullo schermo di un computer dopo un olocausto nucleare virtuale:

[...] una parola che porta con sé la luce ardente di un oggetto nel mezzogiorno assolato, il valore del tocco che unisce, ma è solo una sequenza di impulsi su uno schermo un po’ tetro, e la sola cosa che riesce a fare è renderti pensieroso – una parola che diffonde un desiderio attraverso la distesa viva della città e oltre i ruscelli sognanti e i frutteti, fino alle colline solitarie.

Pace. (p. 880; *Uw*, p. 827)

L’apocalisse nucleare virtuale sembra un modo per chiudere i conti con la guerra fredda, aprendo forse le porte a un futuro migliore, nel segno delle nuove tecnologie e di internet. Rimane il dubbio, però, che, in un’era post-atomica, potrebbe non esserci molto spazio per una nuova utopia tecnologica, che finirebbe inevitabilmente con l’essere circondata da un alone sinistro. *Underworld* si chiude nel segno di una forte ambivalenza e





dell'apocalisse; un'apocalisse nei confronti della quale *Il trionfo della morte* agisce da dispositivo sublimante, consentendo di contemplare forme, seppure ambigue, di trascendenza.

Più complesso e mediato, invece, il legame di *2666* con la pittura di Arcimboldo, a partire dall'implausibile pseudonimo adottato da Hans Reiter, Benno von Arcimboldi; pseudonimo che si riferisce direttamente al maestro milanese, essendo la grafia del cognome di quest'ultimo oscillante fra "Arcimboldo" e "Arcimboldi" nei documenti dell'epoca (sebbene il pittore fosse solito firmare i suoi dipinti come "Giuseppe Arcimboldo"). Nella lettura del manoscritto di Ansky, il giovane Hans si imbatte per la prima volta nella figura di Arcimboldo e da quel momento ne sarà per sempre ossessionato:

La tecnica del milanese gli sembrava [ad Ansky] il massimo dell'allegria. La fine delle apparenze. L'arcadia prima dell'uomo. Non tutti i quadri, è chiaro, perché certi gli sembravano quadri del terrore, ad esempio *Il cuoco*, un quadro alla rovescia [...]. Ma i quadri delle quattro stagioni erano allegria pura. Tutto dentro tutto [*Todo dentro de todo*], scrive Ansky, come se Arcimboldo avesse imparato una sola lezione, ma questa fosse stata della massima importanza. (vol. II, p. 481; *2666*, pp. 917-18)

Tutto dentro tutto: suprema lezione imparata non solo da Arcimboldo, ma anche da Hans, nei cui romanzi di lì a poco trionferanno l'eterogeneo e il caos enciclopedico, in un delirio misto di carnevalesco e di dionisiaco.²² Un'estetica precisa,





questa, che, nello stabilire un parallelo fra l'opera di Arcimboldo e quella del personaggio chiave di *2666*, Benno von Arcimboldi, dice qualcosa di importante non soltanto sui procedimenti compositivi del romanzo di Bolaño, ma anche su quelli del romanzo massimalista in generale.

Roland Barthes è autore di un'analisi retorica molto efficace della pittura di Arcimboldo, in particolare delle sue "Teste Composte" (Fig. 3). Secondo Barthes, il maestro milanese opera essenzialmente come un poeta barocco, esasperando i legami metaforici e metonimici fra gli oggetti rappresentati e articolando i suoi dipinti su un *doppio livello* significativa, in grado di generare una tensione fra unità dal contenuto autonomo e significato dell'insieme – un po' come accade nelle lingue naturali con fonemi e parole, solo che i singoli elementi da cui le Teste Composte sono costituite possiedono, a differenza dei fonemi, un significato indipendente: una conchiglia, un uccello, un fiore, una spiga, ecc.²³ Proprio questo doppio livello qui ci interessa. Barthes scrive:

C'è un messaggio da trasmettere: Arcimboldo vuole significare la testa di un cuoco, di un contadino, di un riformatore, o ancora l'estate, l'acqua, il fuoco; questo messaggio è messo in cifra; mettere in cifra vuol dire insieme nascondere e non nascondere; il messaggio è nascosto in quanto l'occhio, distolto dal significato complessivo, corre al dettaglio; dapprima non vedo che i frutti e gli animali aggrovigliati davanti a me; soltanto distanziandomi, cambiando livello percettivo, ricevo un altro messaggio, quello di una testa umana: sfuoco





allora il primo, con un congegno ipermetropro che mi permette, funzionando da griglia di decrittazione, di cogliere d'un tratto il senso globale, il senso "vero".²⁴

Ancora:

Immagino che un artista di genio potrebbe prendere tutte le Teste Composte di Arcimboldo, disporle, combinarle in un nuovo effetto di senso, far sorgere dalla loro combinazione, ad esempio, un paesaggio, una città, una foresta: far retrocedere la percezione è generare un nuovo senso: forse nessun altro principio presiede alla sfilata storica delle forme [...] e a quella delle scienze umane [...].²⁵

È ciò che accade nel romanzo massimalista con la tensione prospettica che si determina fra il livello micro- e macro-strutturale del racconto, responsabile, sì, di un duplice movimento del senso, ma sempre polarizzato sul significato complessivo della rappresentazione, ottenuto per somma di singole unità significanti. È ciò che accade anche in *2666*, un romanzo in cui si assiste a una straordinaria proliferazione di materiali narrativi e di generi, imbrigliata, però, da una salda struttura circolare e controllata dallo sguardo vigile del narratore onnisciente.

Probabilmente Barthes non avrebbe amato il romanzo massimalista, se è vero che il disagio e il senso di repulsione che, secondo lui, l'osservatore prova dinanzi a un quadro di Arcimboldo deriva dal fatto che si tratta, appunto, di un'opera "composta", che si regge su una sfacciata spettacolariz-





zazione dell'artificio.²⁶ Tuttavia, l'interpretazione di Barthes della pittura di Arcimboldo non offre soltanto una preziosa sponda interpretativa per accostarsi a *2666* e al romanzo massimalista in generale, ma sembra fare riferimento alla natura fondamentale *ibrida* e transmediale di ogni linguaggio artistico. A questo proposito, W. J. T. Mitchell scrive in *Picture Theory*:

Una delle rivendicazioni polemiche di *Picture Theory* è che l'interazione fra immagini e testi sia costitutiva della rappresentazione in quanto tale: tutti i media sono media compositi, e ogni rappresentazione è eterogenea. Non ci sono arti "puramente" visuali, o verbali, sebbene l'impulso alla purificazione dei media sia uno dei gesti utopici centrali del modernismo.

[...]

Il problema immagine/testo non è solamente qualcosa di esistente "fra" le arti, i media, o differenti forme di rappresentazione, ma è una questione inevitabile *all'interno* delle singole arti e dei singoli media. In breve, tutte le arti sono arti "composte" (sia testo, che immagine), tutti i media sono media compositi, combinanti codici differenti, convenzioni discorsive, canali, modalità sensorie e cognitive.²⁷

Il romanzo massimalista ne è consapevole, e nella sua peculiare prassi di ibridazione intersemiotica della sfera verbale con quella visuale, pare muoversi risolutamente verso una produttiva visione "impura" della letteratura²⁸.





¹ Un successo testimoniato dalla scrittura di altri Laocoonti nel Novecento; cfr. Babbit, Irving, *The New Laokoon: An Essay on the Confusion of the Arts*, Boston, Houghton Mifflin, 1910; Arnheim, Rudolf, “Nuovo Laocoonte. Le componenti artistiche e il cinema sonoro” (1938), in Id., *Film come arte*, trad. it. Paolo Gobetti, prefazione di Guido Aristarco, Milano, Il Saggiatore, 1960, pp. 217-42; Greenberg, Clement, “Toward a Newer Laocoon”, in *Partisan Review*, 7, 4, 1940, pp. 296-310; Della Volpe, Galvano, *Critica del gusto* (1960), Milano, Feltrinelli, 1996, capitolo 3. Cfr. Fusillo, *Estetica della letteratura*, cit., pp. 176 e 191-92 n.

² Didi-Huberman, Georges, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini* (2000), trad. it. Stefano Chiodi, Torino, Bollati Boringhieri, 2007; Id., *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte* (2004), trad. it. Alessandro Serra, Torino, Bollati Boringhieri, 2006.

³ Fusillo, *Estetica della letteratura*, cit., p. 176.

⁴ Una polarizzazione fra poesia e pittura concepita politicamente da Lessing in chiave antifrancese; cfr. Mitchell, W. J. T., *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1986, p. 110.

⁵ Fusillo, *Estetica della letteratura*, cit., p. 176.

⁶ Si pensi ad *Austerlitz* di Sebald, per esempio, un iconotesto – cfr. Wagner, Peter (a cura di), *Icons – Texts – Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1996, p. 15 – in cui la narrazione è alternata a evocative fotografie in bianco e nero; cfr. Sebald, W. G., *Austerlitz* (2001), trad. it. Ada Vigliani, Milano, Adelphi, 2002. Cfr. Ercolino, Stefano, “Per un'estetica dell'irrapresentabile: *Austerlitz* di W. G. Sebald”, in *Contemporanea*, 9, 2011, pp. 93-107.

⁷ Cfr. Bibbò, Antonio, “‘There can't be two Jameses can there?’ Il montaggio di *Manhattan Transfer* e l'indeterminatezza”, in Chiara Lombardi (a cura di), *Il personaggio. Figure della dissolvenza e della permanenza*, Torino, Edizioni dell'orso, 2008, pp. 323-35. Per un'impostazione generale della questione, cfr. Adams Sitney, P., *Modernist Montage: The Obscurity of Vision in Cinema and Literature*, New York, Columbia University Press, 1990.

⁸ Fusillo, *Estetica della letteratura*, cit., p. 177.

⁹ La cui infondatezza e “posteriorità” sono dimostrate, tra l'altro, dalla lunga tradizione dell'*ekphrasis*, e proprio a partire dall'*Iliade* di Omero. Cfr. Krieger, Murray, *EKPHRASIS: The Illusion of Natural Sign*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1992; Heffernan, James A. W., *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1993.





¹⁰ Baudrillard, Jean, *Simulacre et simulation*, Paris, Galilée, 1981. Cfr. Jay, Martin, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1994.

¹¹ Idea forte che percorre le pagine del più volte citato saggio di Massimo Fusillo, *Estetica della letteratura*; un'idea che propugna un rilancio dell'estetica e della letteratura all'insegna del pluralismo. Cfr. Fusillo, *Estetica della letteratura*, cit., pp. 9-10. Sul *Visual Turn* che sembra aver condizionato tanta parte della produzione artistica contemporanea, cfr. Mitchell, W. J. T., *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di Michele Cometa, trad. it. Andrea L. Carbone et al., Palermo, duepunti Edizioni, 2008; Dalle Vacche, Angela (a cura di), *The Visual Turn: Classical Film Theory and Art History*, Piscataway, Rutgers University Press, 2003.

¹² Fusillo, *Estetica della letteratura*, cit., pp. 177-78; cfr. Maggitti, Vincenzo, *Lo schermo fra le righe. Cinema e letteratura del Novecento*, Napoli, Liguori, 2007.

¹³ Costa, Antonio, "Nel corpo della parola, l'immagine. Quando la letteratura cita il cinema", in Massimo Fusillo e Marina Polacco (a cura di), "La letteratura e le altre arti. Atti del convegno annuale dell'Associazione di Teoria e Storia comparata della letteratura – L'Aquila, Febbraio 2004", *Contemporanea*, 3, 2005, p. 66.

¹⁴ Cfr. Cohen, Keith, *Cinema e narrativa. Le dinamiche di scambio* (1979), trad. it. Anna Maria Cardilli, introduzione di Graziella Pagliano Ungari, Torino, Eri, 1982.

¹⁵ Ejzenštejn, Sergej M., "Il montaggio delle attrazioni cinematografiche" (1923), in Id., *Il montaggio*, trad. it. Pietro Montani, con un saggio di Jacques Aumont, Venezia, Marsilio, 1986, p. 227.

¹⁶ Una delle tecniche tipiche del montaggio cinematografico: "[...] il montaggio presenta alternativamente due o più serie di avvenimenti in maniera tale che all'interno di ciascuna serie i rapporti temporali siano di consecuzione, ma che tra le serie prese in blocco il rapporto temporale sia di simultaneità"; Metz, Christian, *Semiologia del cinema. Saggi sulla significazione del cinema* (1968), trad. it. Adriano Apra e Franco Ferrini, Milano, Garzanti, 1972, pp. 186-87.

¹⁷ "Si tratta di un movimento rotatorio della macchina da presa che può essere *orizzontale* (panoramica orizzontale a destra o a sinistra; se la rotazione è completa: panoramica a 360°); *verticale* (dall'alto verso il basso o viceversa); *obliqua*"; Costa, Antonio, *Saper vedere il cinema* (1985), Milano, Bompiani, 2004, p. 181.

¹⁸ Cfr. Ercolino, Stefano et al. (a cura di), *Fictional Cinema: How Literature Describes Imaginary Films*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2015, in corso di pubblicazione.





¹⁹ Cfr. Parrish, Timothy L., “From Hoover’s FBI to Eisenstein’s *Unterwelt*: DeLillo Directs the Postmodern Novel”, in *Modern Fiction Studies*, 45, 3, 1999, pp. 696-723. Il titolo del film di Ejzenštejn richiama direttamente quello del romanzo di DeLillo, nonché quello di un famoso *gangster movie*, *Underworld*, appunto.

²⁰ Se si esclude il cortometraggio *Bedhead*.

²¹ Qualcosa di simile accade anche in *The Book of Illusions* di Paul Auster (New York, Holt, 2000; trad. it. Massimo Bocchiola, *Il libro delle illusioni*, Torino, Einaudi, 2003), in cui il protagonista della narrazione, Hector Mann, è un attore immaginario del cinema muto, del quale viene fornita la filmografia; cfr. Costa, “Nel corpo della parola”, cit., p. 64.

²² Interpretazione dell’opera di Arcimboldi data dagli stessi Pelletier ed Espinoza: “Quanto al pubblico, formato in gran parte da studenti universitari arrivati in treno o in furgoncino da Gottinga, optò senza alcun tipo di riserva per le acce e lapidarie interpretazioni di Pelletier, abbandonandosi con entusiasmo alla visione dionisiaca, festosa, un’esegesi quasi da ultimo (o penultimo) carnevale, difesa da Pelletier ed Espinoza”; Bolaño, *2666*, cit., p. 26; trad. it., vol. I, p. 26.

²³ Barthes, Roland, *Arcimboldo* (1985), trad. it. Giovanni Mariotti, con un saggio di Corinna Ferrari, Milano, Abscondita, 2005, pp. 11-21.

²⁴ *Ibid.*, pp. 24-25.

²⁵ *Ibid.*, p. 40.

²⁶ *Ibid.*, pp. 47-49.

²⁷ Mitchell, W. J. T., *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1994, p. 5 e 94-95; citato in Cometa, Michele, “Letteratura e arti figurative. Un catalogo”, in Fusillo e Polacco (a cura di), “La letteratura e le altre arti”, *Contemporanea*, cit., pp. 15-29.

²⁸ Fusillo, Massimo, “Comparare la letteratura con le altre arti oggi. Per una visione ‘impura’”, in Fusillo e Polacco (a cura di), “La letteratura e le altre arti”, *Contemporanea*, cit., p. 10.







Capitolo 9

Impegno etico

L'opinione per cui gran parte della letteratura postmoderna sarebbe caratterizzata da una certa frivolezza autoconvalidante è piuttosto diffusa – una posizione che sembra facilmente difendibile in certi casi, ma che non può essere generalizzata. In *After the Great Divide*, Andreas Huyssen ha mostrato come il postmoderno, a seconda del momento storico preso in considerazione, abbia assunto forme differenti.¹ Dalla forte tensione utopica e avanguardista degli anni sessanta, all'emergere delle minoranze e al decentramento del canone negli anni settanta, fino alla comparsa di un postmodernismo autolegittimante ed esteriore, Huyssen ha restituito un'immagine composita del postmoderno. E se, probabilmente, non è corretto interpretare, come fa Huyssen, il postmoderno principalmente come una risposta critica al modernismo, rimane un merito fondamentale di *After the Great Divide*: l'aver sottolineato come la letteratura postmoderna sia stata da sempre molto più che uno sterile gioco virtuosistico, conseguenza ed espressione di un profondo vuoto etico ed estetico.

Ciononostante, il pregiudizio nei confronti del postmoderno è ancora ben radicato. Nel mondo





accademico nordamericano, sulla scorta degli studi di Wayne Booth² e talvolta sullo sfondo del pensiero di Emmanuel Lévinas,³ la *New Ethics* sta propugnando un ripensamento radicale di quello che è generalmente considerato il background filosofico del postmoderno, il poststrutturalismo, in nome di un rinnovato impegno della critica e della letteratura.⁴ Negli ultimi vent'anni, voci importanti come quelle di Gayatri Spivak,⁵ Judith Butler,⁶ Martha Nussbaum⁷ e J. Hillis Miller,⁸ quasi per un tacito accordo, sembrano essere confluite in questo indirizzo critico, con esiti spesso notevoli. Ma l'ascesa della *New Ethics* (un'ascesa che certamente risponde a un'esigenza legittima, soprattutto in reazione a certe pratiche critiche e teoriche estreme sviluppatesi nell'ambito della *Yale School*) rischia di alimentare quell'equivoco che vede il postmoderno come un fenomeno culturale superficiale, privo di profonde istanze etiche.

Il romanzo massimalista piace alla *New Ethics*, e autori come Zadie Smith sono spesso indicati come testimoni di un nuovo impegno della narrativa dopo il postmodernismo.⁹ Non che questo sia inesatto, intendiamoci. Resta però il fatto che, come vedremo tra un attimo, anche in un autore come Pynchon (considerato fra i campioni del postmodernismo), assieme a un atteggiamento ludico, talvolta nichilista, nei confronti di temi e repertori formali, sono presenti forti tensioni etiche. Più che considerare il romanzo massimalista come il prodotto di una stagione letteraria dominata da un nuovo slancio etico, sarebbe più appropriato collocarlo nel filone *critico* del postmoderno; un filone che affonda le radici nell'avanguardismo de-





gli anni sessanta e, prima ancora, nel modernismo. L'impegno etico del romanzo massimalista va collocato nel solco di una continuità con la migliore tradizione *engagée* novecentesca, e non interpretato nel segno di una presunta rottura con il sistema letterario postmoderno. Come si sarà ormai ben capito, il romanzo massimalista appartiene pienamente all'orizzonte culturale postmoderno, ma mostra anche una certa affinità con certi aspetti del modernismo. Tanto che, in un certo senso, potrebbe essere visto come una forma narrativa che, nella postmodernità, *recupera* elementi del modernismo, o, meglio ancora, come un genere del romanzo contemporaneo prodotto da un'*interferenza* fra il codice estetico modernista e quello postmoderno. Infatti, se, da una parte, è impossibile situare il romanzo massimalista al di fuori dello spazio letterario postmoderno, è anche vero, dall'altra, che esso è distante anni luce dalle opere di alcuni dei più acclamati e canonici autori della narrativa postmodernista come Barth,¹⁰ (Donald) Bartheleme, Nabokov, Calvino ed Eco. Per chiarire meglio la questione, probabilmente si dovrebbe esplorare l'intero sistema culturale postmoderno; un sistema culturale molto più articolato e policentrico di quanto si è soliti pensare – un'impresa dalla quale, oggi, siamo ancora lontani. Per il momento, penseremo, dunque, al romanzo massimalista come al risultato di un'interazione fra codici estetici differenti, come a un genere del romanzo contemporaneo *estheticamente ibrido*.

Il campo tematico del romanzo massimalista è monopolizzato da temi di grande rilevanza storica, politica e sociale: temi *massimi* e ricorrenti.





Qualche esempio:

- 1) *L'arcobaleno della gravità*: guerra, minoranze, ecologia, capitalismo, sacro, informazione, tecnologia, droga;
- 2) *Infinite Jest*: terrorismo, droga, depressione, tecnologia, sacro, informazione, tecnologia;
- 3) *Underworld*: storia, nucleare, capitalismo, degrado urbano, droga, sacro, tecnologia;
- 4) *Denti bianchi*: storia, minoranze, droga, fondamentalismo, bioetica, sacro, tecnologia;
- 5) *Le correzioni*: capitalismo, bioetica, sessualità, droga, depressione, tecnologia;
- 6) *2666*: guerra, olocausto, corruzione, droga, sacro, follia, condizione della donna, capitalismo;
- 7) *2005 dopo Cristo*: terrorismo, storia, informazione, tecnologia, droga, carisma.

Si tratta di temi complessi che chiaramente non è possibile affrontare singolarmente in questa sede. Mi limiterò allora a discuterne uno soltanto, che ben esemplifica, però, il tipo di *discorso etico* portato avanti dal romanzo massimalista; un tema dalla grande rilevanza sociale, verso cui l'immaginario massimalista è particolarmente sensibile: la *droga*.

1. “Tempi chimicamente tormentati”. La rappresentazione della dipendenza

Dal Bronx corroso dall'eroina e dalla criminalità di *Underworld*, al distratto consumo adolescenziale di cannabis in *Denti bianchi*, dai festini a base di sesso e cocaina organizzati da schegge impazzite della polizia messicana in *2666*, alla desolante euforia da stupefacenti dopo una conven-





tion di Forza Italia in *2005 dopo Cristo*, la droga stende la sua ombra spettrale sul campo tematico del romanzo massimalista.

Non è facile stabilire cosa sia droga e cosa no, non essendoci caratteristiche farmacologiche comuni a tutte le sostanze classificate come droghe che siano assenti nei farmaci psicotropi legali.¹¹ Si è spesso cercato, allora, di porre l'accento sulla componente culturale del fenomeno. Per Derrida non c'è droga "in natura", trattandosi di una categoria costruita a posteriori dal linguaggio, sotto la quale sono state riunite una serie di sostanze diversissime per composizione, effetti, storia, origine e somministrazione.¹² Scrive Thomas Szasz:

[...] non avevamo alcun problema di droga finché non ci siamo letteralmente persuasi di averne uno: prima facemmo questa affermazione e poi definimmo la droga "dannosa" e "pericolosa"; le demmo dei nomi antipatici come "narcotico" e "stupefacente"; e approvammo delle leggi che ne proibivano l'uso. Risultato: i nostri attuali "problemi dell'abuso di droga e dell'assuefazione ad essa".¹³

La persecuzione legale sembra essere il nodo della questione,¹⁴ ma sarebbe certamente pericoloso pensare alla droga come a una mera formazione linguistica. Nel ricchissimo *Viaggi nel regno dell'illogico*, Francesco Ghelli individua tre requisiti fondamentali affinché, per una certa sostanza, si possa parlare di droga: 1) psicofarmacologico, 2) storico-culturale e 3) giuridico-politico.¹⁵ Ogni droga possiede un elemento psicoattivo che, in sé,





non basta a definirla come tale (altrimenti, qualsiasi antidepressivo in commercio sarebbe una droga). C'è bisogno, infatti, di qualcos'altro: la droga deve essere una sostanza "altra", proveniente da paesi e tradizioni lontane, oppure un prodotto della chimica farmaceutica, il cui uso non è "codificato da rituali o consuetudini come quello delle sostanze autoctone".¹⁶ Da qui seguono l'ostilità e lo stigma collettivi nei confronti della droga, culminanti in una legislazione repressiva volta a impedire la circolazione e il consumo di una sostanza ritenuta inassimilabile dal sistema culturale.

Da Thomas De Quincey a oggi, quello della droga è stato un tema che ha sempre affascinato la letteratura; un tema capace di riflettere come pochi altri i mutamenti di sensibilità avvenuti nelle diverse fasi della modernità letteraria e che, anche nel romanzo massimalista, trova ampio spazio. In particolare, esso mostra di avere un certo peso nell'economia simbolica di *L'arcobaleno della gravità*, *Infinite Jest* e *Le correzioni*, in relazione a un suo aspetto specifico: la *dipendenza*.

Nel tentativo di definire un possibile ruolo positivo della dipendenza quale meccanismo sociale su cui si basa la quasi totalità delle nostre interazioni con il mondo, in *Il bevitore e l'innamorato*, Albert Memmi definisce la dipendenza come "[...] una relazione costrittiva, più o meno accettata, con un essere, un oggetto, un gruppo o un'istituzione, reali o ideali, e che riguarda la soddisfazione di un bisogno o di un desiderio";¹⁷ una relazione basata su un bisogno e rivolta al piacere: "Bisogna ricordare che il piacere è la regola, che esso è avida-





mente e direttamente ricercato nella maggior parte delle *pourvoyances*. La soddisfazione non è esteriore, né aggiunta in sovrappiù alla *pourvoyance*, essa ne fa parte.”¹⁸ Tuttavia, questo schema sembra in grado di descrivere soltanto forme di dipendenza che non implicano la distruzione del soggetto dipendente; uno schema che fallisce quando si entra nella dimensione dell’eccesso, dell’abuso di un oggetto di *pourvoyance*, quando si oltrepassa, cioè, il confine della tossicodipendenza.

Come ha mostrato Ghelli, il racconto della dipendenza da stupefacenti ha una precisa struttura retorica, variabile a seconda del momento storico preso in considerazione, che ridimensiona notevolmente il ruolo del piacere. In un’epoca in cui non erano ancora ben chiari molti degli aspetti legati al consumo di droga, De Quincey affermava di aver fatto ricorso all’oppio come rimedio contro una nevralgia che lo tormentava. Gli effetti positivi furono immediati, ma quando cominciò a farne uso quotidianamente non più per procurarsi piacere, ma per trovare sollievo dai morsi dell’astinenza, tali effetti positivi andarono scemando: “Quando cominciai per la prima volta a usare l’oppio come un articolo del mio regime giornaliero, non fu con lo scopo di crearmi un piacere, ma di lenire acutissimi dolori.”¹⁹

Già con De Quincey si possono distinguere le due fasi fondamentali della tossicomania: la fase *ascendente*, durante la quale il soggetto ricorre alla droga per ottenere piacere, e la fase *discendente*, quando, invece, il consumo di droga non ha più nulla a che fare con il piacere e risponde unicamente alle drammatiche necessità di una tos-





sicodipendenza nel frattempo instauratasi. Si tratta di due diversi momenti, colti rispettivamente con molta efficacia, da *L'arcobaleno della gravità* e da *Le correzioni* da una parte, e da *Infinite Jest*, dall'altra.

Nel romanzo di Pynchon, il consumo di stupefacenti è sempre contrassegnato da un'ambigua euforia. Gli effetti devastanti della dipendenza non sono mai presi seriamente in considerazione, mentre a essere rappresentata è esclusivamente la fase ascendente dell'abuso di sostanze, con la Zona che sembra essere il parto di una mente sconvolta dall'LSD. Nella descrizione del Chicago Bar di Berlino, per esempio, quasi in una parodia dei *magasins de nouveautés* di Zola, assistiamo a un'estetizzante fantasmagoria della droga, mentre il marinaio Bodine intona la canzone *The Doper's Dream*, rivisitazione in chiave chimica del *topos* del paese della cuccagna:

Il Chicago bar è per gli spacciatori di droga berlinesi quello che il famigerato Femina è per i contrabbandieri di sigarette. Ma mentre lo spaccio al Femina inizia verso mezzogiorno, il Chicago si anima solo la sera, dopo il coprifuoco delle dieci. Slothrop, Säure, Trudi e Magda entrano da una porta sul retro, dopo aver attraversato un enorme ammasso di rovine, illuminato da qualche luce saltuaria, come se si fosse in aperta campagna. All'interno del locale, gli ufficiali sanitari e i portafiniti corrono di qua e di là stringendo in mano delle ampolline trasparenti grandi come una bialla, delle boccette piene di sostanze cristalline di un bianco vaporoso, di pastigliette rosa. Nel locale è un fluttuare e frusciare continuo di Riechsmark





e di cartamoneta provvisoria. Alcuni trafficanti sono interamente presi dalla passione per la chimica, altri dalla passione per la grana. (p. 474; *GR*, p. 438)
[...]

Ieri notte ho sognato d'esser collegato
A un enorme narghilè con un bocchino,
Quando improvvisamente è saltato fuori
Un genio arabo e mi ha fatto l'occhiolino.
"Esaudirò tutti i tuoi desideri", mi dice,
Mentre io una sillaba non so proferire.
"Amico," ho gridato, "mi faresti felice
Se un po' di roba mi potresti fornire!"
Al che lui sorridendo mi ha preso per mano,
In un lampo abbiám traversato l'orizzonte,
Là dove m'ha portato m'è subito apparso
Un mucchio d'hashish alto come un monte!
Vicino alla riva, dove scorreva il Romilar,
Sugli alberi fiorivan pillole rosa e viola,
Spuntavan funghi vividi come l'arcobaleno,
Così belli che mi sentivo un nodo in gola. (pp. 474-
75; *GR*, p. 439)

In *L'arcobaleno della gravità*, la droga, però, non è solamente in grado di generare fantasie di trionfo come quella di Bodine. Scritto, se non durante, in immediata continuità con la stagione psichedelica degli anni sessanta, il romanzo di Pynchon sembra far proprie certe istanze misticheggianti tradizionalmente associate al consumo di stupefacenti,²⁰ caricandole talvolta di un contenuto politico. In diverse occasioni, la droga è descritta sia come una sostanza in grado di liberare dal dolore, che come una sostanza dal potere rivelatorio. In uno dei col-





loqui fra Čičerin e Wimpe, si parla di un'improbabile ricerca farmaceutica condotta dal solito Laszlo Jamf per sintetizzare, a partire dalla morfina, delle molecole capaci di eliminare il dolore senza produrre assuefazione, l'Onirina e la Metonirina:

I risultati sono stati tutt'altro che incoraggianti. A quanto pare ci troviamo alle prese con un dilemma intrinseco della Natura, assai simile al principio di indeterminazione di Heisenberg. Esiste un parallelismo pressoché assoluto tra l'analgésico e l'assuefazione. Più l'analgésico elimina il dolore, e più analgésico vogliamo. Si direbbe impossibile avere una proprietà senza l'altra. [...] Pensi un po' a quello che vorrebbe dire trovare un farmaco simile: poter eliminare il dolore razionalmente, senza i costi aggiuntivi dell'assuefazione. [...] Sappiamo come provocare il dolore reale. Con le guerre, ovviamente... con le macchine delle officine, gli incidenti sul lavoro, le automobili costruite in modo da non essere sicure, i veleni negli alimenti, nell'acqua, perfino nell'aria – tutte queste sono quantità direttamente collegate all'economia, e noi possiamo controllarle. Ma l'"assuefazione" [*"addiction"*]? Che cosa ne sappiamo, noi, dell'assuefazione? Nebbie e fantasmi. [...] Noi rappresentanti farmaceutici crediamo nel dolore reale, nella liberazione reale dal dolore – siamo dei cavalieri al servizio di questo Ideale. Tutto deve essere reale, per poter soddisfare il nostro mercato. (pp. 449-50; *GR*, p. 415)

Prospettando l'utopia di una droga in grado di liberare l'uomo dal dolore senza l'altissimo prezzo della dipendenza, Pynchon sembra riconsiderare





quello slancio euforico e affermativo nei confronti del consumo di stupefacenti che aveva caratterizzato buona parte della letteratura *beat* alla Kerouac. L'uso di droga diviene talvolta un palliativo, un tentativo più o meno riuscito di evadere dall'incapacità, o dall'impossibilità, di svolgere un ruolo attivo nella storia. In un'altra conversazione fra Čičerin e Wimpe, si discute di un tipo particolare di narcotici, i "narcotici politici":

Era stato il giovane Čičerin a tirare in ballo la questione dei narcotici politici. L'oppio dei popoli.

Wimpe come tutta risposta si era limitato a sorridere. Un sorriso vecchio, vecchissimo, capace di gelare perfino il fuoco che ardeva nel centro della Terra. "E la dialettica marxista? Quella non è un oppio forse?"

"È l'antidoto."

"No." [...] "Il problema fondamentale", suggerisce Wimpe, "è sempre stato di trovare qualcun altro disposto a morire per noi. E che cosa c'è di così importante da convincere un uomo a rinunciare alla propria vita? Per secoli, la religione ha avuto un vantaggio in questo senso. La religione si è sempre occupata della morte. [...] Ma da quando è diventato impossibile morire per la morte, abbiamo avuto una versione secolare: quella che sostiene lei, Vaslav. Morire per aiutare la Storia a svilupparsi. [...] Però, attenzione, Vaslav: se i cambiamenti della Storia *sono davvero inevitabili*, allora perché non si può scegliere invece di *non* morire? Se il cambiamento avverrà comunque, a che serve morire?" (pp. 893-94; *GR*, pp. 831-32)





La religione come “oppio dei popoli” è equiparata da Wimpe alla dialettica marxista, nell’incomprensione e nella stizza del giovane ufficiale dell’Armata Rossa Čičerin. Per non litigare, i due preferiscono “aggirare il problema” e iniettarsi una dose di Onirina:

Sss, sss. Una siringa, un ago da 0.26 mm. Il loro sangue ribolle represso nella suite di legno scuro dell’albergo. Continuare a perseguire e a tormentare quella discussione rischia di renderli nemici sul piano verbale, e nessuno dei due lo vuole. Il teofosfato d’Onirina è un modo di aggirare il problema. (Čičerin: “Vuoi dire *tiofosfato*, vero?” *Per indicare la presenza dell’acido solforico*, pensa lui... Wimpe: “Voglio proprio dire *teofosfato*, Vaslav, *per indicare la Presenza di Dio*.” Ed eccoli che se lo sparano in vena [...]).

Per un quarto d’ora i due corrono da una parte all’altra della suite urlando, girano in tondo barcollando, in linea con le diagonali della stanza. La rinomata molecola di Laszlo Jamf contiene una particolare alterazione, la cosiddetta “singolarità di Pökler” [...] responsabile di certe allucinazioni, proprie di quella droga e non di altre. Queste allucinazioni non sono solo di natura audiovisiva, ma toccano tutti i sensi in egual misura. E sono ricorrenti. [...] questo fenomeno ricorrente è conosciuto, in gergo, come “apparizione spettrale”. Laddove tutti gli altri tipi di allucinazione tendono a fluire uniformi per poi sparire, profondamente collegate in un modo che sfugge al drogato occasionale, le apparizioni prodotte dall’Onirina rivelano decisamente una continuità narrativa [...]. A volte





sono così ordinarie, così convenzionali [...] che si contraddistinguono come apparizioni solo grazie a una violazione radicale, seppur plausibile, delle leggi di verosimiglianza: la presenza dei defunti, i viaggi lungo le stesse strade [...].

Per quanto riguarda gli effetti paranoici spesso notati nei soggetti che assumono questa droga, essi non presentano alcun carattere degno di nota. Come tutti gli altri tipi di paranoia, gli effetti qui riscontrati non sono altro che il sintomo iniziale, il bordo d'attacco prodotto dalla scoperta che *tutto è connesso* [...]. (pp. 894-96; *GR*, p. 832-33)

L'Onirina azzera la carica politica della discussione, aprendo una finestra sulla paranoica dimensione teologica del tossicomane.²¹ *Teo*-fosfato di Onirina: il consumo di sostanze stupefacenti fa da anticamera alla rivelazione della suprema verità olistica che governa l'universo narrativo pynchoniano,²² liquidando il reale nell'opacità allucinatoria causata dalla "singularità di Pökler". Nella prospettiva di un'epifania paranoica, si chiude la conversazione fra Čičerin e Wimpe, con la droga a fare da correlativo oggettivo dell'ontologia olistica del romanzo massimalista. Seguendo una linea di pensiero che parte da Antonin Artaud²³ e da Aldous Huxley,²⁴ e che prosegue fino alla musica dei Doors e a Timothy Leary,²⁵ la droga è ancora intesa, in fondo, come una possibilità di espansione mistica della coscienza, come un potenziamento delle percezioni; un mezzo per raggiungere una dimensione altra, una più vera consapevolezza dell'esistente. E sebbene a un certo punto sia prospettato un suo consapevole utilizzo come diversivo apoliti-





co, sembra che in *L'arcobaleno della gravità* non ci si riesca mai a liberare del tutto dalla concezione dell'esperienza psichedelica caratteristica della controcultura degli anni sessanta. Diverso, invece, il discorso per *Le correzioni*.

Nel romanzo di Franzen, viene meno la componente mistica legata al consumo di stupefacenti e fa la sua comparsa la dipendenza. Tuttavia, il momento euforico e liberatorio in cui i benefici dell'assunzione di droghe paiono di gran lunga superiori agli effetti collaterali, l'*addiction*, rimane in primo piano. Siamo, cioè, ancora nella fase ascendente della dipendenza.

Nella variante Mexican A(slan), è Melissa a offrire per la prima volta dell'Aslan a Chip:

[...] – Prendi questa, – gli disse, chiudendo lo sportello.

– Che cos'è? Una specie di Ecstasy?

– No Mexican A.

Chip provò un'inquietudine culturale. Fino a poco tempo prima non c'erano droghe di cui non avesse sentito parlare. – Che cosa fa?

– Niente e tutto, – rispose lei, ingoiandone una. – Vedrai.

– Quanto ti devo?

– Non ti preoccupare.

Per un po', infatti, la droga non fece alcun effetto. Ma mentre attraversavano la zona industriale di Norwich, a due o tre ore di distanza da Cape Cod, Chip abbassò il volume del trip hop che Melissa aveva messo sullo stereo e disse, – Dobbiamo fermarci subito a scoprire.

Lei rise. – *Ma certo*.





– Potrei accostare, – disse lui.
Lei rise di nuovo. – No, cerchiamo una stanza. (p. 58; *ThC*, pp. 63-64)

Dopo quattro giorni di intensa attività sessuale per via dell'ipereccitazione causata dal Mexican A, Chip dimentica di prendere un'ultima pasticca prima di andare a dormire e si risveglia la mattina del Ringraziamento disintossicato e preda di una vergogna mortale per aver brutalizzato Melissa:

[...] precipitò nell'imbarazzo e nella vergogna. Non sopportava di rimanere a letto un minuto di più. [...] Il suo problema era l'ardente desiderio di non aver mai fatto quello che aveva fatto. E tutto il suo corpo, tutto il suo organismo sapeva in modo chiaro e istintivo che cosa occorreva per allontanare quell'ardente desiderio. Doveva ingerire un altro Mexican A. (p. 60; *ThC*, p. 66)

Mortificato, fruga tra le cose di Melissa in cerca di un'altra pasticca, sapendo che soltanto il Mexican A avrebbe potuto alleviare la sua pena. Le pillole dorate, però, sono finite e Chip non può far altro che subire, senza alcuno scudo psichedelico, l'umiliante conferma da parte di Melissa delle sue scarse capacità amatorie:

– Non te l'ho chiesto io di portare quella roba, – disse lui.
– Non esplicitamente, – replicò lei.
– Che cosa intendi dire?
– Be', chissà quanto ci saremmo divertiti altrimenti.
Chip non le chiese spiegazioni. Temeva di sen-





tirsi dire che prima del Mexican A era stato un amante scarso e ansioso. Naturalmente era stato un amante scarso e ansioso, ma si era concesso di sperare che lei non se ne fosse accorta. Sotto il peso di quella nuova vergogna [*shame*], e senza più droghe per alleviarla, chinò la testa e si nascose il volto fra le mani [...]. (p. 63; *ThC*, p. 69)

Caratteristica principale dell'Aslan è quella di eliminare la vergogna in chi lo assume. Tormentata dall'insonnia, durante la crociera con suo marito, Enid si rivolge al medico di bordo per avere qualcosa che la aiuti a dormire. Il dottor Hibbard, grottesco personaggio tra lo spacciatore e il rappresentante farmaceutico, le consiglia dell'Aslan, versione Cruiser:

– [...] Questo farmaco esercita uno straordinario effetto bloccante sulla vergogna “profonda” o “morbosa” [*“deep” or “morbid” shame*]. [...] – Le interessa? – disse. – Ho la sua piena attenzione? Enid abbassò lo sguardo e si chiese se fosse possibile morire per mancanza di sonno. Prendendo il suo silenzio come un assenso, Hibbard continuò: – [...] Ciò che accade a livello molecolare, Edna, quando beve quei martini, è che l'etanolo interferisce con la ricezione del Fattore 28A in eccesso, cioè il fattore della vergogna “profonda” o “morbosa”. Ma il 28A non viene metabolizzato o riassorbito completamente nel sito del recettore. [...] Così, quando svanisce l'effetto dell'etanolo, il recettore è *inondato* dal Fattore 28A. [...] l'effetto dell'Aslan sulla chimica della vergogna è completamente diverso da quello dei martini. Qui si parla di un totale annien-





tamento delle molecole 28A. L'Aslan è un feroce predatore. (p. 335; *ThC*, p. 366)

Da quel momento in poi, Enid farà abitualmente uso dell'Aslan, ottenendone gli effetti sperati, ma quando la scorta procuratasi in crociera si esaurisce, entra in astinenza, giungendo a pregare una sua amica di procurargliene un po' in Europa, dal momento che negli Stati Uniti l'Aslan non è ancora in commercio. Finito l'effetto dell'Aslan, come Chip, anche Enid sprofonda nuovamente nella vergogna. Angosciata dall'idea di ciò che gli altri passeggeri della nave avranno pensato dopo la caduta di suo marito in acqua, Enid rievoca, insonne, l'immagine delle pillole miracolose: "Una notte dopo l'altra si rigirava nel letto, soffriva per la vergogna e si immaginava le capsule dorate. Si vergognava di desiderarle tanto, ma era anche convinta che solo quelle capsule potessero darle conforto."²⁶

Enid è attratta dalla droga in quanto "cosa"; affascinata dal suo mortifero sex appeal, è intrappolata nel meccanismo di trasfigurazione metafisica delle merci. A questo proposito, in direzione di quella sessualizzazione dell'inorganico teorizzata da Perniola, è Chip che si esprime in maniera ancora più esplicita: "Ciò che rendeva le droghe eternamente sexy era la possibilità di diventare qualcun altro. Anni dopo aver capito che l'erba lo rendeva soltanto paranoico e insonne, si sentiva ancora eccitato al pensiero di fumarla. Desiderava ancora ardentemente quell'evasione."²⁷

Le droghe sono sexy perché permettono di diventare qualcun altro. Le droghe sono sexy perché





consentono, a Enid, di evadere dal grigiore piccolo-borghese della sua vita con Alfred e, a Chip, dai suoi ripetuti fallimenti, di coppia e lavorativi. Nel potere spersonalizzante della droga, Enid trova sollievo dalla vergogna di non essere ricca quanto vorrebbe e di non avere un marito di successo come quelli delle sue amiche; Chip, invece, cerca conforto dalla sua impotenza e dalla paralisi creativa che lo attanaglia. L'Aslan sembra, dunque, presentarsi come un rimedio versatile contro ogni sorta di miseria borghese: una droga dal potere liberatorio, se non addirittura messianico. Essa prende il nome, infatti, dal leone protagonista della saga di Narnia, definito dal dottor Hibbard come “un grande Leone benevolo”.²⁸ Nella descrizione della lettura appassionata di *Le Cronache di Narnia. Il Principe Caspian* da parte del figlio di Gary e Caroline, Jonah, leggiamo:

Caroline non approvava del tutto quel dono – C. S. Lewis era un noto propagandista cattolico, e l'eroe narniano, Aslan, era un Cristo peloso a quattro zampe –, ma Gary da piccolo si era divertito a leggere *Il leone, la strega e l'armadio*, e non si poteva certo dire che fosse diventato un fanatico religioso. (In realtà era un rigoroso materialista). (p. 146; *ThC*, p. 161)

Mite reincarnazione cristologica che, sacrificatasi per il suo popolo, dopo essere tornata in vita, salva Narnia dalla Strega Bianca, Aslan presta il nome alla droga visceralmente amata da Chip ed Enid, suggerendone il carattere salvifico. Sebbene ci sia una chiara ironia nel presentare l'Aslan





come una panacea degli pseudodrammi della classe media statunitense, in *Le correzioni* la droga sembra conservare un carattere consolatorio. La sua efficacia giustifica nell'immediato il prezzo della dipendenza – un costo che neanche Franzen è disposto a prendere troppo sul serio. Chi, invece, ha osato l'atroce discesa nell'inferno della tossicodipendenza è stato Wallace, realizzando forse il più cupo ritratto di sempre della società americana al volgere del XX secolo.

Se fino a questo momento il consumo di droga era volto al raggiungimento di una illuminazione olistica, oppure al superamento di un disagio borghese, con un marcato accento sulla componente euforica e liberatoria dell'esperienza psichedelica, in *Infinite Jest* le cose cambiano radicalmente. Mentre in *Le correzioni*, come accadeva già in *Confessioni di un oppiomane* di De Quincey, l'assunzione dell'Aslan era dettata dall'urgenza di superare una condizione dolorosa – la vergogna dell'impotenza (Chip) e l'imbarazzo dovuto a un marito malato terminale di Parkinson (Enid) – nel romanzo di Wallace l'uso di droga è fine a se stesso, privo di scopo. Siamo nella fase discendente della dipendenza, quella in cui il soggetto si trova costretto a ricorrere alle sostanze per contrastare l'astinenza; la fase, cioè, in cui il soggetto è ormai tossicodipendente. Cambia la situazione iniziale: alla base della dipendenza non si pongono più un bisogno, o uno slancio mistico, ma l'*anedonia*, uno stato neutro e aemotivo in cui si trova il soggetto. Già William Burroughs aveva parlato della completa gratuità che spesso caratterizza il consumo di droga:





Diventi tossicodipendente perché non hai forti motivazioni in nessun'altra direzione. [...] Quasi tutti i tossicodipendenti non hanno iniziato a drogarsi per una ragione che riescono a ricordare. Si sono semplicemente lasciati andare alla deriva, finché non sono rimasti agganciati. [...] Non si decide di diventare tossicodipendente.²⁹

L'anedonia, però, è qualcosa di più che un'assenza di motivazione. Essa è un'incapacità affettiva, un *disagio* (parola ossessivamente ricorrente nell'intera opera di Wallace), un'algida prigione intellettuale. Il personaggio di *Infinite Jest* oppresso più di ogni altro da una simile condizione è Hal, diciassettenne geniale e dipendente dalla marijuana, le cui riflessioni sull'anedonia trascendono il tema della tossicodipendenza in senso stretto, coinvolgendo le arti e, soprattutto, la *fiction* statunitense di fine secolo, in una spietata ricognizione del vuoto emotivo nel quale è precipitata la sua generazione:

Risulta piuttosto interessante notare che il mondo delle arti Usa di fine millennio considera fighe e giuste l'anedonia [*anhedonia*] e il vuoto interiore. Si tratta forse delle vestigia della glorificazione romantica del *Weltschmerz*, che significa la noia-del-mondo o l'*ennui* giusta. [...] Le arti Usa sono la nostra guida per essere ammessi nel gruppo. Un manuale. Ci viene insegnato come portare maschere di *ennui* e ironia logora quando siamo giovani, quando la faccia è abbastanza elastica da assumere la forma di qualsiasi maschera si indossi. E poi ci rimane attaccato, quel cinismo stanco che ci sal-





va dal sentimento sdolcinato e dall'ingenuità non sofisticata (per lo meno a partire dalla Riconfigurazione). [...] Hal, che è vuoto di sentimenti ma non è scemo, ha una sua teoria secondo la quale ciò che passa per una cinica ed elegante trascendenza del sentimento non è altro che una specie di paura di essere veramente umani, dato che essere veramente umano (almeno per come lo concettualizza lui) vuol dire essere inevitabilmente sentimentale e ingenuo e portato alle sdolcinatezze e generalmente patetico, significa essere in certo modo infantile dentro, una specie di bambinone un po' strano che si trascina qua e là anacliticamente con grandi occhi umidi e la pelle molliccia come quella delle rane, un cranio enorme, e sbava. Una delle cose veramente americane di Hal è forse il modo in cui disprezza la causa del suo essere solo: questo orribile io interiore [*this hideous internal self*], incontenente di sentimenti e affetti, che frigna e si contorce sotto una maschera vuota e fichissima, l'anedonia. (pp. 832-33; *II*, pp. 694-95)

L'anedonia è una maschera che nasconde la paura, o l'impossibilità di essere "veramente umani"; una grande metafora della narrativa americana post-*metafiction*, di quello smarrimento creativo che ha fatto seguito all'epoca in cui si proclamava che non si poteva più parlare "in modo innocente".³⁰

Allora, la domanda non è perché Hal, ragazzo ricco e straordinariamente dotato come molti dei suoi compagni all'Enfield Tennis Academy dipendenti dalle più svariate sostanze, faccia abuso di marijuana, ma è perché *non* dovrebbe farlo. L'anedonia annulla gli even-





tuali carichi emotivi della tossicodipendenza, rendendo quest'ultima un'esperienza equivalente a qualsiasi altra. Quello dell'anedonia è un mondo opaco, indifferenziato, qualitativamente neutro, dominato dal disagio. Un disagio diffuso, che si palesa in tutta la sua drammaticità nel momento dell'instaurarsi della dipendenza e che spinge il tossicomane di dose in dose, mosso da un desiderio infinito;³¹ un desiderio in cui non rimane più nemmeno la promessa del piacere.

In *Infinite Jest*, l'assenza di piacere è un elemento ricorrente nel racconto della dipendenza. Nella descrizione dell'attesa spasmodica, da parte del pubblicitario Ken Erdehy, della consegna di duecento grammi di marijuana, leggiamo:

Cominciò a provare disgusto per se stesso, li fermo ad aspettare con tanta ansia l'arrivo promesso di qualcosa che comunque ormai non era più divertente. Non sapeva neppure più perché gli piaceva. [...] Non sapeva neppure più cosa fosse ad attarrarlo. Da quanto la cosa lo imbarazzava, se il giorno prima aveva fumato, quando tornava al lavoro non sopportava di avere gente intorno. E la roba gli faceva venire spesso una dolorosa pleurite se la fumava per due giorni interi, senza smettere mai, di fronte al visore InterLace della camera da letto. [...] Si slacciò pian piano la cravatta mentre chiamava a raccolta intelletto, volontà, autocoscienza e decisione, e stabilì che quando quest'ultima donna fosse arrivata, come certamente avrebbe fatto, sarebbe stata né più né meno la sua ultima crapula di marijuana. (pp. 25-26; *IJ*, pp. 21-22)





L'estraneità del piacere a una tossicodipendenza avanzata³² era stata sottolineata già da De Quincey, a proposito del bisogno quotidiano di oppio per impedire l'insorgere di gravi crisi di astinenza. Ciò che in *Infinite Jest* sembra essere diverso è, oltre alla condizione aemotiva di partenza del tossicomane, l'aspettativa stessa nei confronti delle sostanze. Mentre in *Confessioni di un oppiomane* la fenomenologia della dipendenza può essere schematizzata nella successione elementare dolore-piacere-dolore (dove, per mezzo della droga, si evade da una situazione di sofferenza, raggiungendo un piacere intenso che lascia poi il posto al dolore dell'astinenza), in *Infinite Jest* si parte da un'anedonia iniziale alla quale segue un momentaneo sollievo dal "Disagio"; un sollievo che presto, però, scompare, lasciando spazio a un disagio ancora più grande e alle tremende sofferenze di una tossicodipendenza avanzata, secondo la spietata successione anedonia (disagio)-sollievo-maggior disagio-dolore.

Negli anni che separano *L'arcobaleno della gravità* da *Infinite Jest*, è cambiato il senso dell'esperienza psichedelica che, se negli anni cinquanta e sessanta aveva avuto un connotato di forte novità, sul finire del secolo sembra avere esaurito la sua attrattiva, inaugurando un sempreuguale della droga che ha finito con il renderla un'esperienza comune.³³ Da qui la ricerca da parte di Pemulis, Hal e compagni, di droghe sempre più sofisticate e pericolose, come il devastante e introvabile DMZ, l'allucinogeno sintetico più potente mai realizzato dall'uomo. Scrive Ghelli:





Viene meno [nel postmoderno] l'idea della droga come esperienza del nuovo, shock percettivo e cognitivo, radicale alterazione della continuità dell'esperienza. Ma sembra esaurirsi anche l'associazione fra la droga e la produttività dell'immaginazione individuale, l'idea che essa possa stimolare e incrementare le potenzialità del soggetto.³⁴

Come dimostrano i casi di *L'arcobaleno della gravità* e di *Le correzioni*, più che parlare di un tramonto dell'esperienza psichedelica tradizionale nella postmodernità a causa di una sorta di psichedelia diffusa,³⁵ sarebbe forse più appropriato pensare a un suo indebolimento, a una tendenza (non generalizzata) alla normalizzazione, in quanto esperienza basata su una merce identica, in fondo, a tutte le altre; una merce che ha perso da tempo il carattere di novità e quindi, per dirla con Benjamin, il proprio sex appeal.³⁶

La gelida prigione dell'anedonia non è, però, sufficientemente grande per contenere le molte forme di dipendenza contemplate in *Infinite Jest*, dove l'abuso di sostanze stupefacenti è spesso legato a malattie vere e proprie, come la depressione; un disturbo di cui l'anedonia è talvolta l'anticamera e che Wallace associa alla dipendenza in termini disforici:

Hal non è ancora abbastanza vecchio per sapere che questo accade perché l'essere vuoti e insensibili non è il peggior tipo di depressione. L'anedonia da sguardo spento non è che una remora sul fianco di un vero predatore, il Grande Squalo Bianco del dolore. Il termine che le autorità usano per indicare





questa condizione è *depressione clinica* o *depressione involutiva* o *disforia unipolare*. [...] Viene chiamata con molti nomi [...] ma Kate Gompert, giù in trincea da sola con questa cosa, la chiama semplicemente *La Cosa* [It].

La Cosa è un livello di dolore psichico completamente incompatibile con la vita umana come la conosciamo. *La Cosa* è un senso di male radicale e completo, e non è una caratteristica ma piuttosto l'essenza dell'esistenza cosciente. *La Cosa* è un senso di avvelenamento che pervade l'io ai livelli più elementari. *La Cosa* è una nausea delle cellule e dell'anima. [...] Il *Suo* carattere emotivo, il sentimento che descrive la Gompert forse non si può descrivere se non come una specie di doppio legame in cui ciascuna/tutte le alternative che associamo con l'azione umana – stare seduti o in piedi, agire o riposare, parlare o stare zitti vivere o morire – non sono solo spiacevoli ma letteralmente orribili. (pp. 833-34; *IJ*, pp. 695-96)

Anche se la condizione di partenza non è costituita da uno stato neutro come l'anedonia, ma da uno depressivo, il consumo di droga continua ad apparire come un'esperienza priva di attrattiva, o di promesse di felicità, anzi, come un'esperienza in cui tanto il "Disagio" di Hal, quanto "*La Cosa*" di Kate mostrano una tremenda concretezza e onnipotenza.

Nei "tempi chimicamente tormentati" raccontati da Wallace in *Infinite Jest*,³⁷ la dipendenza assume la sua forma suprema nel fatale intrattenimento creato da James Incandenza. Si tratta di un film dal contenuto misterioso,³⁸ ma





così coinvolgente che chiunque lo guarda non riesce più a smettere di farlo, in una coazione a ripetere che conduce alla morte per inedia e disidratazione. Con una nuova e inquietante rivisitazione di un *topos* di lunga durata, quello della “visione che uccide” (dai miti di Atteone, Medusa, Narciso, Orfeo, Penteo e Semele, fino a *L'occhio che uccide* di Michael Powell, *Videodrome* di David Cronenberg, *Tesis* di Alejandro Amenábar, *The Ring* e *The Ring 2* di Hideo Nakata [il sequel del *The Ring* di Verbinski], *Ring 0: The Birthday* di Norio Tsuruta, *The Ring* di Gore Verbinski, *A Snake of June* di Shinya Tsukamoto, *Darkness Falls* di Jonathan Liebesman, il documentario di Werner Herzog *Il diamante bianco*, *Marebito* di Takashi Shimizu, *Cigarette Burns* di John Carpenter e *Sinister* di Scott Derrickson),³⁹ Wallace reintegra parzialmente il piacere nell'esperienza psichedelica, ma nel segno della morte e dell'autodistruzione. Infatti, è proprio l'immenso piacere generato dalla visione di *Infinite Jest* a rendere letale l'intrattenimento, e il motivo per cui gli A. F. R. cercano incessantemente di procurarsi la cartuccia master del film, grazie alla quale realizzare una grande quantità di copie con cui sterminare il popolo americano. Convinzione profonda degli A. F. R. è che gli americani non avrebbero la forza di resistere al potere “ricreativo” di *Infinite Jest*. Nella lunga conversazione tra Marathe e Steeply nella notte fra il 30 aprile e il primo maggio dell'Anno del Pannolone per Adulti Depend, leggiamo:





“Ancora una volta tralasci la cosa importante. Perché il Bss non riesce a capirci? Non si può uccidere quello che è già morto.”

“Aspetta e vedrai se siamo morti, gonzo.”

Marathe fece un gesto come per colpirci la testa.

“Ancora una volta tralasci l'importante. Questo appetito di scegliere la morte attraverso il piacere se questa è una scelta possibile – questo *appetito* del tuo popolo incapace di scegliere gli appetiti, *questa* è la morte. E quella che tu chiami morte, la caduta: quella sarà soltanto la formalità. Non vedi? [...]”
(p. 382; *II*, p. 319)

Marathe sostiene che gli americani non potrebbero sopravvivere all'intrattenimento perché privi di senso di responsabilità e perché incapaci di fare sacrifici, governati come sono dagli istinti più superficiali e infantili, vittime del mito della felicità a tutti i costi, della felicità qui e ora:

“Ah, già, ma a quel punto tu dici: No?” continuò Steeply. “No? dici tu, non sono bambini? Dici: E qual è la differenza, per favore, se voi create una fonte di piacere registrato che è così divertente e sviante da essere letale, ne trovate una Copia Copiabile e la copiate e la disseminate così che possiamo scegliere se guardarla o no, e se poi non possiamo scegliere di resistere, al piacere, e perché invece non potremmo scegliere di vivere? Tu dici quel che crede Fortier, che noi *siamo* bambini, non adulti umani come i nobili québecchiani, siamo bambini, spacconi ma pur sempre bambini, dentro, e ci uccideremo per voi se ci mettete davanti le caramelle.” (p. 385; *II*, p. 321)





Nella nuova e raffinata dipendenza generata da *Infinite Jest*, sembra concretizzarsi una tendenza, già individuata a suo tempo da Burroughs,⁴⁰ all'equiparazione fra droga e immagine, in direzione di una *estrinsecazione* dell'esperienza psichedelica.⁴¹ La *droga-immagine* si trasforma in uno strumento per alimentare le fantasie apocalittiche che ammantano l'universo narrativo massimalista e il romanzo di Wallace in particolare, ipostatizzando in negativo l'enorme potere condizionante che le immagini detengono nella nostra vita. Ghelli:

[...] la metafora della droga-immagine sottintende una nuova concezione del soggetto oltre che della droga. La droga non è più (ausilio all') immaginazione ma è già immagine, non è più legata a una produzione, è già un prodotto finito. Il movimento non va più dall'interno all'esterno, dall'interiorità all'espressione, va invece dall'esterno verso l'interno, verso una psiche che è *tabula rasa* (o quasi). Il soggetto è, insomma, non un pieno ma un vuoto, non un'origine ma un bersaglio (target).⁴²

Il soggetto dipendente diviene, allora, un "vuoto" che la droga-immagine è ormai libera di annientare, perché nulla più le si oppone; nulla che consenta di guardare oltre quell'imperativo categorico del piacere che domina la dimensione etica della triste porzione di Occidente descritta da Wallace.





¹ Huysen, *After the Great Divide*, cit., pp. 178-221.

² Cfr. Booth, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction* (1961), Chicago-London, University of Chicago Press, 1983; Id., *The Company We Keep: An Ethics of Fiction*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1988.

³ Si veda soprattutto Lévinas, Emmanuel, *Altrimenti che essere, o al di là dell'essenza* (1978), trad. it. Silvano Petrosino e Maria Teresa Aiello, introduzione di Silvano Petrosino, Milano, Jaca Books, 1993. Per una valutazione critica, cfr. Eaglestone, Robert, *Ethical Criticism: Reading After Lévinas*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1997; Gibson, Andrew, *Postmodernity, Ethics and the Novel: From Leavis to Lévinas*, London-New York, Routledge, 1999; Borsato, Battista, *L'alterità come etica. Una lettura di Emmanuel Lévinas*, Milano, EDB, 1996; Sesta, Luciano, *La legge dell'altro. La fondazione dell'etica in Lévinas e Kant*, Pisa, ETS, 2005; Ponzio, Augusto, *Tra Bachtin e Lévinas. Scritture, dialogo, alterità*, Bari, Palomar, 2008.

⁴ Per un'introduzione, cfr. Davis, Todd F. e Kenneth Womack (a cura di), *Mapping the Ethical Turn: A Reader in Ethics, Culture and Literary Theory*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2001; Ercolino, Stefano, "La dimensione etica", in Franco Brioschi et al., *Introduzione alla letteratura*, seconda edizione, Roma, Carocci, 2013, pp. 269-73. Si veda anche Parker, David, *Ethics, Theory and the Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994; Hale, Dorothy J., "Fiction as Restriction: Self-Binding in New Ethical Theories of the Novel", in *Narrative*, 15, 2, 2007, pp. 187-206; Id., "Aesthetics and the New Ethics: Theorizing the Novel in the Twenty-First Century", in *PMLA*, 124, 2009, pp. 896-905; Id., "An Aesthetics of Alterity: The Art of English Fiction in the 20th Century", in Robert L. Caserio (a cura di), *The Cambridge Companion to the 20th Century English Novel*, New York, Cambridge University Press, 2009, pp. 10-22.

⁵ Spivak, Gayatri Ch., "Ethics and Politics in Tagore, Coetzee, and Certain Scenes of Teaching", in *Diacritics*, 32, 3-4, 2002, pp. 17-31.

⁶ Butler, Judith, "Values of Difficulty", in Jonathan Culler e Kevin Lamb (a cura di), *Just Being Difficult? Academic Writing in the Public Arena*, Stanford, Stanford University Press, 2003, pp. 199-215.

⁷ Nussbaum, Martha C., *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*, New York, Oxford University Press, 1990.

⁸ Hillis Miller, J., *The Ethics of Reading: Kant, de Man, Eliot, Trollope, James, and Benjamin*, New York, Columbia University Press, 1987.

⁹ Cfr. Hale, Dorothy J., "On Beauty as Beautiful? The Problem of Novelistic Aesthetics by Way of Zadie Smith", in *Contemporary Literature*, 53, 4, 2012, pp. 814-44.

¹⁰ Fatta eccezione per *LETTERS* (Urbana-Champaign, Dalkey Archive Press, 1994), un'opera che ha molti punti di contatto con il romanzo massimalista.





¹¹ Cfr. Arnao, Giancarlo, *Proibizionismo, antiproibizionismo e droghe*, Roma, Stampa alternativa, 1992, p. 5.

¹² Derrida, Jacques, *Retorica della droga. Intervista* (1988), trad. it. Caterina Verbaro, con un saggio di Marco Taradash, Roma, Theoria, 1993, pp. 12-13. Cfr. Ghelli, Francesco, *Viaggi nel regno dell'illogico. Letteratura e droga da De Quincey ai giorni nostri*, Napoli, Liguori, 2003, p. 6.

¹³ Szasz, Thomas S., *Il mito della droga. La persecuzione rituale dei drogati e degli spacciatori* (1974), trad. it. Andrea Sabbadini, prefazione di Umberto Galimberti, Milano, Feltrinelli, 1991, p. 26; citato in Ghelli, *Viaggi nel regno dell'illogico*, cit., p. 6.

¹⁴ Fu solo nei primi decenni del Novecento che in Europa e negli Stati Uniti furono messe a punto delle strategie internazionali volte alla repressione della vendita e del consumo di oppiacei. Cfr. Escotado, Antonio, *Piccola storia delle droghe. Dall'antichità ai nostri giorni* (1996), trad. it. Paula Carlé, Roma, Donzelli, 1997, pp. 75-89; Margaron, Henri, *Le stagioni degli dei. Storia medica e sociale delle droghe*, Milano, Raffaello Cortina, 2001, pp. 265-77; Ghelli, *Viaggi nel regno dell'illogico*, cit., p. 7.

¹⁵ Ghelli, *Viaggi nel regno dell'illogico*, cit., pp. 8-11.

¹⁶ *Ibid.*, p. 8. Cfr. Piccone Stella, Simonetta, *Droghe e tossicodipendenza*, Bologna, Il Mulino, 1999, pp. 13-19.

¹⁷ Memmi, Albert, *Il bevitore e l'innamorato. Il prezzo della dipendenza* (1998), trad. it. e prefazione di Giovanna Parisse, Roma, Edizioni Lavoro, 2006, pp. 24-25.

¹⁸ *Ibid.*, p. 22.

¹⁹ De Quincey, Thomas, *Confessioni di un oppioman* (1821), trad. it. e introduzione di Filippo Donini, Torino, Einaudi, 1990, p. 10. Cfr. Ghelli, *Viaggi nel regno dell'illogico*, cit., p. 208.

²⁰ Cfr. Ghelli, *Viaggi nel regno dell'illogico*, cit., pp. 67-85.

²¹ La stessa paranoia che, stando al resoconto degli esperimenti dello psichiatra americano John Lilly, sembrava dominare i pensieri e i comportamenti dei soggetti sottoposti a trattamento con LSD; cfr. Lilly, John C., *Programming and Metaprogramming in the Human Biocomputer: Theory and Experiments* (1967), New York, The Julian Press, 1987, cap. 2. Cfr. Ghelli, *Viaggi nel regno dell'illogico*, cit., p. 137.

²² Cfr. Ghelli, *Viaggi nel regno dell'illogico*, cit., pp. 137-44.

²³ Cfr. Artaud, Antonin, "Lettres de Rodez" (1945), in Id., *Oeuvres complètes*, vol. IX, Paris, Gallimard, 1979.

²⁴ Cfr. Huxley, Aldous, *Le porte della percezione. Paradiso e Inferno* (1954), trad. it. Lidia Sautto, postfazione e bibliografia di Grazia e Renato Boeri, Milano, Mondadori, 1994.

²⁵ Cfr. Leary, Timothy et al., *L'esperienza psichedelica* (1967), trad. it. Ugo Carrega, Milano, SugarCo, 1968.

²⁶ Franzen, *The Corrections*, cit., p. 538; trad. it., cit., p. 492.





²⁷ *Ibid.*, p. 134; trad. it., p. 124.

²⁸ *Ibid.*, p. 369; trad. it., p. 338.

²⁹ Burroughs, William S., *Junky* (1952), Harmondsworth, Penguin, 1977, p. XV; trad. it. Bruno Oddera, *La scimmia sulla schiena*, introduzione di Fernanda Pivano, Milano, Rizzoli, 1989, p. 33; Ghelli, *Viaggi nel regno dell'illogico*, cit., pp. 211-12.

³⁰ Eco, Umberto, "Postille a *Il nome della rosa*" (1983), in Id., *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 2001, p. 529.

³¹ Cfr. Ghelli, *Viaggi nel regno dell'illogico*, cit., pp. 212-14.

³² Estraneità teorizzata da Perniola anche in riferimento alla sessualità neutra della "cosa che sente"; cfr. Perniola, *Il Sex appeal dell'inorganico*, cit., pp. 169-81.

³³ Cfr. Adorno, Theodor W., *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa* (1951), trad. it. Renato Solmi, introduzione di Leonardo Ceppa, Torino, Einaudi, 1994, pp. 287-90; Ghelli, *Viaggi nel regno dell'illogico*, cit., p. 241.

³⁴ Ghelli, *Viaggi nel regno dell'illogico*, cit., p. 240.

³⁵ *Ibid.*, pp. 259-64.

³⁶ "La novità è una qualità indipendente dal valore d'uso della merce. È l'origine dell'apparenza che è inseparabile dalle immagini prodotte dall'inconscio collettivo. È la quintessenza della falsa coscienza, di cui la moda è l'agente infaticabile. Questa apparenza di novità si riflette, come uno specchio nell'altro, nel sempreuguale. Il prodotto di questo riflettersi è la fantasmagoria della 'storia culturale', in cui la borghesia deliba la sua falsa coscienza"; Benjamin, *I "passages" di Parigi*, cit., p. 14.

³⁷ Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 151; trad. it., cit., p. 179.

³⁸ Per delle convincenti congetture sul contenuto del film *Infinite Jest*, cfr. Boswell, *Understanding David Foster Wallace*, cit., pp. 126-34.

³⁹ Cfr. Ercolino, Stefano, "The Killing Vision: David Foster Wallace's *Infinite Jest*", in Ercolino et al. (a cura di), *Fictional Cinema*, cit., in corso di pubblicazione.

⁴⁰ "Poiché la droga è immagine, gli effetti della droga possono essere facilmente prodotti e concentrati in una colonna sonora e visuale [*in a sound and image track*]"; Burroughs, William S., *Nova Express* (1964), New York, Grove Press, 1992, p. 9; trad. it. Donatella Manganotti, *Nova Express. Romanzo*, Milano, SugarCo, 1994, p. 23. Cfr. Ghelli, *Viaggi nel regno dell'illogico*, cit., p. 253.

⁴¹ Cfr. Ghelli, *Viaggi nel regno dell'illogico*, cit., pp. 252-58.

⁴² *Ibid.*, p. 256.







Capitolo 10

Realismo ibrido

La letteratura del Novecento è stata costantemente attraversata da forti impulsi antirealisti. Dalle avanguardie storiche alle neoavanguardie, dallo strutturalismo al poststrutturalismo, il realismo è stato variamente contestato come inganno, convenzione, ideologia.¹ Nell'ambito dell'orizzonte culturale postmoderno, si è assistito a un rilancio del *romance* (da J. R. R. Tolkien a John Fowles, da Antonia Byatt e David Lodge a Jonathan Coe².) mentre dal Sudamerica di Gabriel García Márquez e Julio Cortázar e dall'India di Salman Rushdie, è scaturita la portentosa irruzione del realismo magico nel canone letterario occidentale. Scrive Federico Bertoni:

Furore antireferenziale, oltranzismo linguistico, nuove avanguardie, ironia postmoderna, deriva metaletteraria, ripresa del *romance* e ampia diffusione del realismo magico, *real-maravilloso* o neofantastico: tendenze artistiche diversissime, fondate su assunti epistemologici e culturali quanto mai eterogenei, che sembrano tuttavia alleate nella lotta contro un nemico comune e nella tensione verso uno





stesso obiettivo: evadere finalmente dallo squallido “carcere del realismo”.³

Immaginare, però, il secondo Novecento, o l'intero secolo, come un'epoca integralmente antirealista sarebbe fuorviante, tanto più che nella *fiction* statunitense degli ultimi trent'anni non sono mancati tentativi di ricollegarsi alla più illustre tradizione del romanzo realista nordamericano: dal *New Realism* di cui parla Frederick Karl,⁴ al *catatonic realism* e alla *midfiction* teorizzati da Alan Wilde.⁵ Tuttavia, una tendenza chiara indirizzata verso l'azzeramento della referenzialità della parola letteraria è sicuramente ben individuabile all'interno del sistema culturale postmoderno. E proprio da tale tendenza antireferenziale partiremo per comprendere la particolare forma che il realismo assume nel romanzo massimalista.

Nell'importante saggio *Realismo e letteratura*, dopo aver resistito alla tentazione di fornire un'ennesima definizione dogmatica di realismo, Bertoni propone un efficace modello di “verifica realista” articolato su quattro livelli distinti: 1) tematico-referenziale, 2) stilistico-formale, 3) semiotico e 4) cognitivo.⁶ Tale modello viene testato su *Underworld*,⁷ un testo che, secondo Bertoni, “più di altri riesce a giocare in modo integrato sui quattro livelli della *mimesis*.”⁸ Sebbene Bertoni elogi la scrittura intersemiotica di DeLillo come un esempio di realismo transmediale adatto a rappresentare la molteplicità delle esperienze estetiche e percettive del mondo contemporaneo,⁹ non è semplice riconciliare, da un punto di vista teorico, l'apertura transmediale di *Underworld* con la rivendicazione (assolutamen-





te legittima e condivisibile) di un nuovo impulso realista e di una rinnovata idea di letteratura fatta nel nome del potere euristico e modellizzante della parola. Bertoni sostiene che la letteratura non rinuncerà mai al realismo:

[...] almeno finché ci sarà bisogno di spiegazioni del mondo e di quelle cose – poche ma insostituibili – che solo la letteratura può ricercare e insegnare. In una fase storica di travolgente invasione mediatica, ipertrofia informativa, strapotere dell'immagine, ambiguità ideologica e irrazionalismo trionfante, è ancora il momento – forse più che mai – di lanciare la sfida al labirinto, di rivendicare una nuova istanza realista e un'idea della letteratura fondata sul potere insostituibile della parola come strumento di costruzione e di interpretazione del mondo.¹⁰

Una visione generosa della letteraturae del realismo, in cui sembrano annidarsi, però, dei residui di quel logocentrismo che abbiamo visto essere messo radicalmente in discussione nel romanzo massimalista. Come tutti i romanzieri massimalisti, DeLillo è profondamente affascinato dalle immagini e, pur intrattenendo un rapporto ambivalente con esse, fra l'attrazione e la repulsione (fatto testimoniato, per esempio, dall'ossessione di J. Edgar Hoover per *Il trionfo della morte* di Bruegel), sappiamo bene come la dimensione visuale permei il suo capolavoro, giocando un ruolo determinante sia nella produzione del senso, che nel suggerimento di preziosi equivalenti figurativi (*Giochi di bambini*) delle strategie prospettiche attuate nel romanzo.





Un indizio indicativo dell'apertura transmediale di *Underworld* sembrerebbe essere anche la parola "Pace", che compare sullo schermo di un computer dopo un'apocalisse nucleare virtuale e sulla quale si chiude il romanzo. Una parola che Bertoni accosta giustamente alle celeberrime chiusure di due capisaldi del modernismo letterario, il "Sì" [Yes] dell'*Ulisse* e lo "Shantih shantih shantih" di *La terra desolata*. Tuttavia, il finale di *Underworld* potrebbe non costituire "un ultimo sussulto del modernismo" [*a last modernist gasp*], almeno non nel senso in cui vi si è riferito DeLillo, esprimendo delle riserve verso quanti definivano il suo romanzo come postmoderno.¹¹ La chiusura di *Underworld* rimanda, sì, in maniera quasi automatica ai capolavori di Joyce ed Eliot, ma nel tentativo, forse, di un loro superamento, in direzione, cioè, di una visione ibrida della letteratura, scaturente dalle contaminazioni sistematiche dei media nella sfera estetica postmoderna. Dopotutto, la parola "Pace" appare sullo schermo di un computer. Ma facciamo un passo in avanti.

Il realismo di *Underworld* non è completamente inquadrabile nell'ambito delle scritture realiste di tipo tradizionale. Nel romanzo massimalista, ci troviamo, infatti, di fronte a una forma particolare di realismo, pesantemente condizionata da quella tensione antireferenziale e tautologica del gesto artistico che percorre l'intero sistema delle arti del Novecento, che chiameremo *realismo ibrido*.

James Wood ha coniato l'espressione "realismo isterico" [*hysterical realism*] per descrivere i grandi e ambiziosi romanzi scritti da autori come Pynchon, DeLillo, Rushdie, Wallace e Smith. La





grammatica più intima di questa estetica consiste, secondo Wood, in uno sfrenato *storytelling*, il cui scopo fondamentale è quello di garantire a tutti i costi un’“impressione di vitalità”:

Il grande romanzo contemporaneo è una macchina in perpetuo movimento, che sembra essere stata intrappolata nella velocità. Sembra volere abolire la quiete, come se si vergognasse del silenzio. A ogni pagina spuntano fuori storie e sottostorie; questi romanzi agitano in continuazione una elegante congestione. Inseparabile da questa cultura di permanente *storytelling* è l’inseguimento di una vitalità a tutti i costi.¹²

In questi romanzi troviamo:

[...] una suora chiamata Sorella Edgar, ossessionata dai germi, che potrebbe essere una reincarnazione di J. Edgar Hoover e un’artista concettuale che, in pensione, dipinge bombardieri B-52 nel deserto del Nuovo Messico (DeLillo); un gruppo di terroristi votati alla liberazione del Québec chiamati Assassini delle sedie a rotelle e un film così coinvolgente che chiunque lo guarda muore (Wallace). E le caratteristiche del romanzo di Zadie Smith, tra cui: un gruppo terrorista islamico di stanza nel nord di Londra con un acronimo ridicolo (KEVIN), un gruppo animalista chiamato FATE, uno scienziato ebreo che modifica geneticamente un topo, una donna nata durante il terremoto di Kingston (Giamaica) del 1907, un gruppo di Testimoni di Geova che pensa che il mondo finirà il 31 dicembre del 1992, e due gemelli, uno in Ban-





gladesh, l'altro a Londra, che si rompono il naso nello stesso momento.¹³

E la lista potrebbe continuare: un tenente dell'esercito americano, Tyron Slothrop, capace di prevedere con l'erezione del pene il punto esatto di Londra in cui cadranno i razzi V-2 lanciati dai tedeschi (Pynchon); un partito politico lituano dall'acronimo assurdo, VIPPPAKJRIINPB17, ideatore dello stato for-profit (Franzen); un profanatore di chiese, chiamato il "Penitente Indemoniato", dotato di una vescica dalle dimensioni abnormi (Bolaño); un conduttore televisivo di nicchia, Quentin Savona, che intrattiene lunghe conversazioni mentali con un pubblico immaginario (Babette Factory).

In tutti i casi citati, non ci troviamo di fronte a storie impossibili (storie, cioè, che non potrebbero darsi nel mondo reale), poiché esse non violano alcuna legge della fisica. Quelle che, invece, sembrano venire meno sono le "leggi della persuasione":

Non sono storie in cui si sfidano le leggi della fisica (ovviamente, si può nascere durante un terremoto); sono storie che sfidano le leggi della persuasione. Questo è ciò che Aristotele intendeva quando diceva che, nel raccontare una storia, una "impossibilità convincente" (un uomo che levita, per dire) è sempre preferibile a una "possibilità non convincente" (la possibilità che un gruppo fondamentalista a Londra continui a chiamarsi KEVIN, per esempio). E ciò che maggiormente rende queste storie non convincenti è proprio la loro profusione, la loro inter-





connessione. Un gruppo di fanatici è convincente, tre non lo sono più.¹⁴

Molte delle storie e dei personaggi che incontriamo nei romanzi massimalisti sono implausibili, grottesche, al limite del ridicolo. Secondo Wood, l'isterico *storytelling* massimalista coprirebbe una dilagante “carenza di umanità” caratteristica di molta narrativa angloamericana degli ultimi decenni, dovuta a una progressiva marginalizzazione del personaggio tradizionale a vantaggio di una nuova e dis-umana centralità acquisita dall'informazione:

[...] alcune delle più notevoli menti romanzesche del nostro tempo non pensano che il linguaggio e la rappresentazione della coscienza siano ancora obiettivi del romanziere. L'informazione è divenuta il nuovo personaggio. È questo, e l'uso di Dickens, che accomuna DeLillo e il giornalistico Tom Wolfe, a dispetto della raffinatezza letteraria del primo e della volgarità cinematografica del secondo.¹⁵

Prendendo posizione contro una dichiarazione rilasciata da Zadie Smith in un'intervista in cui la scrittrice afferma che il compito dello scrittore non è quello di parlare dei sentimenti di un individuo riguardo a qualcosa, o qualcuno, ma quello di mostrare “come funziona il mondo” [*how the world works*],¹⁶ e bollando le “social news” che abbondano in *Le correzioni* (e nei romanzi dei “realisti isterici” in generale), come inutili e prive di valore estetico,¹⁷ Wood critica aspramente l'ossessione del realismo isterico per le informazioni;





un'ossessione che ha svuotato di umanità alcuni degli esiti migliori della *fiction* contemporanea, rendendone le storie “inumane” [*inhuman*] e i personaggi “non convincenti” [*unconvincing*].¹⁸

Wood non ha tutti i torti nel lamentare un declino dell'umano in un certo tipo di narrativa odierna, ma probabilmente sbaglia nell'individuare la causa in una presunta nuova centralità dell'informazione. Il realismo di romanzi come *L'arcobaleno della gravità*, *Infinite Jest*, *Underworld*, *Denti bianchi*, *Le correzioni*, *2666* e *2005 dopo Cristo* risente notevolmente di quell'impulso antirealista che ha caratterizzato gran parte della narrativa novecentesca e che ha trovato ampio spazio nella sfera estetica postmoderna. È a tale impulso che va imputato l'abbondare di storie “inumane” e “non convincenti” nei romanzi massimalisti; un impulso che, però, convive con aspetti della mimesi massimalista che rimandano alla migliore tradizione del realismo. Dagli affreschi sociali di *Underworld*, *Denti bianchi* e *2005 dopo Cristo* al sottile realismo psicologico di *Infinite Jest*, dal *novel of manners* di *Le correzioni* alle narrazioni storiche di *L'arcobaleno della gravità* e *2666*, il romanzo massimalista contempla la quasi totalità delle declinazioni assunte dal realismo letterario in quasi due secoli di storia.

L'intreccio di realismo e antirealismo dà vita a un realismo *ibrido*: una particolare forma di rappresentazione in cui mimesi e antimimesi sono inestricabilmente fuse – un fatto confermato anche sul piano delle contaminazioni fra i generi, con l'inclusione nella diegesi di scritture che si sviluppano ai margini del romanzo, come il *non-fic-*





tion novel, e scritture che reinventano la finzione in quell'affascinante ambiguità fra reale e fantastico caratteristica del realismo magico (portentosa sintesi realizzata da Roberto Bolaño in *2666*).¹⁹

Realismo e postmoderno non sono incompatibili.²⁰ Se già per il libro fotografico di Walker Evans e James Agee, *Let Us Now Praise Famous Men*, si conìò l'espressione "realismo postmodernista",²¹ i romanzi massimalisti rivelano un complesso ripensamento insieme dei limiti e delle potenzialità della *mimesis*, nel tentativo di approdare a forme ibride di realismo, in cui la referenzialità immediata della parola è parzialmente sacrificata alla prospettiva di un maggiore impatto sulle coscienze dei lettori. L'autore massimalista che più di ogni altro si è mostrato sensibile a una problematica di questo tipo è stato David Foster Wallace, che, in *Infinite Jest*, ha elaborato una personalissima teoria mimetica, battezzata come "realismo radicale".

Dopo la sparatoria alla Ennet House, lo spettro di James Incandenza appare a Don Gately immobilizzato nel suo letto d'ospedale, infliggendogli una serie di monologhi, fra cui una lunga riflessione sul realismo cinematografico:

E lo spettro capovolto sul monitor del cuore guarda giù verso Gately con un'aria pensierosa e gli chiede se Gately si ricorda della miriade di comparse [*the spian extras*] nel suo amato *Cheers!*, per esempio, non i protagonisti, Sam e Carla e Nom, ma i clienti senza nome che stavano sempre ai tavoli e facevano gli avventori nel bar, vere concessioni al realismo, sempre relegati dietro a fare da sfondo o a passare sfocati davanti alla macchina da presa; sempre





impegnati in conversazioni silenziose: le loro facce si animavano e le loro bocche si muovevano realisticamente, ma senza suono: solo le stelle famose potevano farsi udire. Lo spettro dice che questi attori frazionati, scenografia umana, erano visibili (ma non udibili) [*could be seen (but not heard)*] in molti intrattenimenti filmati. (p. 1003; *II*, p. 834)

Folle di personaggi “visibili (ma non udibili)”.
Lo spettro continua:

Lo spettro dice che anche lui, lo spettro, quando era animato, si era occupato di filmografia, cioè di farle, le cartucce, questo lo diceva per beneficio d’inventario di Gately, che ci credesse o no, ma negli intrattenimenti che aveva fatto lo spettro in persona, lui dice che o erano muti o se non lo erano poteva star sicuro che si sentivano le voci di tutti gli attori, anche se si trovavano alla periferia cinematografica o narrativa; e non era il dialogo auto-consapevolmente sovrapposto di un poseur come Schwulst o Altman, cioè non era solo un’imitazione sapiente di caos uditivo: era il blaterio vero ed egualitario della vita reale delle folle senza figuranti [*it was real life’s real egalitarian babble of figurantless crowds*], della vera agorà del mondo animato, il blaterio di una folla ogni membro della quale era il protagonista centrale e distinto del suo intrattenimento. (p. 1004; *II*, pp. 835-36)

Efficace *mise en abyme* delle strategie mimetiche adottate da Wallace in *Infinite Jest*, l’estremismo corale degli intrattenimenti creati da James Incandenza mette capo a un nuovo “realismo uditivo”; un





realismo egualitario, più democratico di quello tradizionale in cui la massa dei figuranti è silenziata per far emergere i protagonisti. Un realismo in cui non esistono più le gerarchie enunciative della mimesi classica, ma soltanto il “blaterio” incessante della folla; un realismo in cui ogni personaggio è il protagonista di un mini-universo narrativo. Un realismo, insomma, “radicale”:

Era per questo, continua lo spettro, il completo ed egualitario realismo uditivo [*aural realism*] senza figuranti, era la ragione per cui i critici da salotto avevano sempre scritto che le scene nei luoghi pubblici degli spettacoli dello spettro erano incredibilmente noiose e autocompiacenti e irritanti, che non riuscivano mai a sentire le conversazioni narrative centrali davvero significative per via di tutto quel blaterio non filtrato delle comparse periferiche, e pensavano che il blaterio(/babele) fosse una posa autoriale d'arte alta ostile allo spettatore e autocompiacente, invece d'essere realismo radicale [*radical realism*]. (pp. 1004-5; *IJ*, p. 836)

Si tratta di un progetto mimetico dal carattere ben definito, rispondente a un'urgenza insieme estetica ed etica avvertita in modo perentorio da Wallace. In una intervista del 1993 rilasciata a Larry McCaffery,²² Wallace affronta il problema del realismo. A suo avviso, la mimesi tradizionale è oramai incapace di avere un impatto apprezzabile sui lettori, poiché il suo linguaggio è stato da tempo assorbito ed esaurito dalla televisione e dalla pubblicità, acquisendo, in negativo, un carattere anestetico:





[DFW:] Questa potrebbe essere la mia migliore risposta alla tua affermazione secondo cui la mia roba non è “realista”. Non sono molto interessato a fare un tentativo con il classico Realismo con la “R-” grande [*big-R Realism*], non perché non ci sia stata una grande *fiction* realista statunitense destinata a essere letta e goduta per sempre, ma perché la forma “R-” grande è stata oramai assorbita e subordinata all'intrattenimento commerciale. La forma realista classica è rassicurante, familiare e anestetica; precipita dritta nel mero guardare. Non provoca quel tipo di aspettative che la narrativa seria degli anni novanta dovrebbe provocare nei lettori.²³

Compito dello scrittore impegnato è recuperare alla mimesi zone della realtà inesplorate dal realismo classico, nella speranza di produrre un effetto straniante sul lettore. Il nuovo realismo, un realismo *critico*, deve puntare paradossalmente a una *defamiliarizzazione* dell'esistente, sulla scorta di uno slancio etico poderoso. Il movimento del realismo tradizionale verso la familiarizzazione del reale è bruscamente invertito, in un'operazione che non ha quasi più nulla a che fare con la rappresentazione realista comunemente intesa; un'operazione satura di quell'antirealismo di cui è intrisa gran parte della letteratura del Novecento e che ha segnato la nascita della grande narrativa statunitense.²⁴

LM: [...] Ho notato che non hai fatto a pezzi la stanza quando prima ho detto che il tuo lavoro non sembra “realista”. Sei d'accordo?

DFW: Allora, dipende se stai parlando di realista con la “r-” piccola, o con la “R-” grande. Se vuoi





dire che la mia roba è della scuola del realismo statunitense alla Howells/Warthon/Updike, chiaramente no. Ma per me, l'[opposizione] binaria narrativa realista vs. narrativa non realista è una distinzione canonica messa in piedi da persone con un interesse nella tradizione della "R-" grande. Un modo per marginalizzare quella roba che non è rassicurante e conservatrice. Perfino il più stupido programma avanguardistico, se possiede un minimo di integrità, non è mai "Rifuggiamo da ogni tipo di realismo", ma "Proviamo a promuovere e a rappresentare aspetti reali di esperienze reali che fino a questo momento erano stati esclusi dall'arte". Il risultato, spesso, sembra non realistico ai devoti della "R-" grande, perché non si tratta di una parte riconoscibile di quell'"esperienza ordinaria" che essi sono soliti promuovere. Credo che la mia posizione sia che "realista" non abbia una definizione univoca. [...] Per la nostra generazione, l'intero mondo sembra presentarsi come "familiare", ma poiché questa è certamente un'illusione in termini di ciò che è davvero importante delle persone, forse il lavoro di una certa narrativa "realista" è esattamente opposto a quello che è stato finora: non più rendere lo strano familiare, ma rendere il familiare strano ancora una volta [*making the familiar strange again*]. Sembra importante trovare modi di ricordarci che gran parte della "familiarità" è mediata e ingannevole.²⁵

Cavalcando ipotesi alternative di realismo, il romanzo massimalista lancia nuove sfide estetiche al sistema letterario postmoderno, nell'amara consapevolezza che per racconta-





re il mondo di oggi, probabilmente, bisogna renderlo quasi irricognoscibile. Un prezzo altissimo, imposto da un'epoca di irrealtà diffusa, che gli autori dei romanzi discussi in questo studio sembrano, però, disposti a pagare, sostenuti da una profonda fiducia nel potere critico e universalizzante della scrittura massimalista.

¹ Bertoni, Federico, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 299-307.

² Elam, Diane, *Romancing the Postmodern*, London, Routledge, 1992, pp. 1-25.

³ Bertoni, *Realismo e letteratura*, cit., pp. 305-06.

⁴ Karl si riferisce alla narrativa di autori come Richard Ford, Saul Bellow, Ethan Canin, Cynthia Ozick, Robert Stone, Kathy Acker, Russell Banks, Joyce Carol Oates, Nicholson Baker, Peter Matthiessen e Annie Proulx, in termini di *New Realism*, individuando un immediato retroterra storico-letterario di quest'ultimo nelle opere di Theodore Dreiser, Sinclair Lewis, Richard Wright, Edith Wharton ed Ernest Hemingway. Per *New Realism*, Karl intende una sorta di realismo "espanso", che non disdegna forme morbide di sperimentalismo, o incursioni nel fantastico. Al di là del problema di quanto questa forma di realismo possa dirsi veramente nuova (problema che si pone, seppur limitatamente, anche Karl), rimangono diversi dubbi sul fatto stesso di trovarsi di fronte a una tendenza di qualche tipo. L'idea, per esempio, secondo cui, rispetto al romanzo realista tradizionale, il *New Realism* darebbe maggiore spazio alla sperimentazione risente del pregiudizio per cui esisterebbe una naturale incompatibilità fra realismo e sperimentalismo. Cfr. Karl, *American Fictions*, cit., 1980-2000, cit., pp. 226-68.

⁵ Alan Wilde parla di *midfiction*, o di realismo "catatonico", principalmente in riferimento a scrittori come Max Apple, Thomas Berger, Donald Barthelme, Joan Didion, Ann Beattie e Raymond





Carver; scrittori che, secondo Wilde, si collocano in una posizione intermedia fra la sperimentazione di nuovi mezzi espressivi e il radicamento in un certo “moribondo umanesimo”. Le opere di questi autori si differenzierebbero da quelle di narratori postmoderni più radicali, rimanendo, in fondo, nel solco del realismo classico. Cfr. Wilde, Alan, *Middle Grounds: Studies in Contemporary American Fiction*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1987.

⁶ Bertoni, *Realismo e letteratura*, cit., pp. 315-16.

⁷ *Ibid.*, pp. 318-66.

⁸ *Ibid.*, p. 316.

⁹ *Ibid.*, p. 345.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 306-07.

¹¹ Cfr. Williams, Richard, “Everything Under the Bomb”, in *The Guardian*, 10 gennaio 1998.

¹² Wood, *The Irresponsible Self*, cit., p. 178.

¹³ *Ibid.*, p. 179.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 180-81.

¹⁵ *Ibid.*, p. 185.

¹⁶ Citato in Wood, *The Irresponsible Self*, cit., p. 186. Cfr. Wood, James, “Tell Me How Does It Feel?” in *The Guardian*, 6 ottobre 2001, e la risposta di Zadie Smith, “This Is How It Feels To Me”, in *The Guardian*, 13 ottobre 2001.

¹⁷ Wood, *The Irresponsible Self*, cit., p. 209.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 180-83.

¹⁹ Quayson, Ato, “Realismo magico, narrativa e storia”, trad. it. Sylvia Greenup, in Moretti, Franco (a cura di), *Il romanzo*, Torino, Einaudi, 2002, vol. II, p. 616.

²⁰ Di avviso contrario Raffaele Donnarumma, che ha visto nel relativamente recente *revival* di scritture di tipo realista, un tentativo di uscire dal postmoderno; cfr. Donnarumma, Raffaele, “Nuovi realismi e persistenze postmoderne. Narratori italiani di oggi”, in *Allegoria*, 20, 57, 2008, pp. 26-54. Più sfumata, invece, la posizione di Gianluigi Simonetti a riguardo; cfr. Simonetti, Gianluigi, “I nuovi assetti della narrativa italiana (1996-2006)”, in *Allegoria*, 20, 57, pp. 95-136.

²¹ Cfr. Reed, T. V., “Unimagined Experience and the Fiction of the Real: Postmodernist Realism in *Let Us Now Praise Famous Men*”, in *Representations*, 24, 1988, pp. 156-76; Id., *Fifteen Jugglers, Five Believers: Literary Politics and the Poetics of American Social Movements*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1992, pp. 18-21. Si veda anche Fusillo, *Estetica della letteratura*, cit., p. 104.

²² McCaffery, Larry, “An Interview With David Foster Wallace”, in *Review of Contemporary Fiction*, 13, 2, 1993, pp. 127-50.

²³ *Ibid.*, p. 138.





²⁴ Classici, anche se oggi un po' datati, Chase, Richard V., *The American Novel and Its Tradition* (1957), Baltimore-London, Johns Hopkins University Press, 1980; Fiedler, Leslie A., *Love and Death in the American Novel* (1960), Urbana-Champaign, Dalkey Archive Press, 1998. Cfr. Deamer, Robert G., "The American Dream and the Romance Tradition in American Fiction: A Literary Study of Society and Success in America", in *The Journal of American Culture*, 2, 1, 1979, pp. 5-16.

²⁵ McCaffery, "An Interview", cit., pp. 139-41.





Bibliografia

Testi principali

- Babette Factory, *2005 dopo Cristo*, Torino, Einaudi, 2005.
- Bolaño, Roberto, *2666* (2004), Barcelona, Anagrama, 2009; trad. it. Ilide Carmignani, *2666*, Milano, Adelphi, 2007 e 2009, 2 voll.
- DeLillo, Don, *Underworld*, New York, Scribner, 1997; trad. it. Delfina Vezzoli, *Underworld*, Torino, Einaudi, 2000.
- Franzen, Jonathan, *The Corrections* (2001), New York, Harper Perennial, 2007; trad. it. Silvia Pareschi, *Le correzioni*, Torino, Einaudi, 2003.
- Pynchon, Thomas, *Gravity's Rainbow* (1973), New York, Vintage, 1998; trad. it. Giuseppe Natale, *L'arcobaleno della gravità*, Milano, Rizzoli, 2007.
- Smith, Zadie, *White Teeth*, New York, Vintage, 2000; trad. it. Laura Grimaldi, *Denti bianchi*, Milano, Mondadori, 2009.
- Wallace, David Foster, *Infinite Jest* (1996), introduzione di Dave Eggers, New York, Back Bay Books/Little, 2006; trad. it. Edoardo Nesi, Annalisa Villosi e Grazia Giua, *Infinite Jest*, Torino, Einaudi, 2006.





Saggi

Abadi-Nagy, Zoltan, "Minimalism vs. Postmodernism in Contemporary American Fiction", in *Nohelicon*, 28, 1, 2001, pp. 129-44.

Adams Sitney, P., *Modernist Montage: The Obscurity of Vision in Cinema and Literature*, New York, Columbia University Press, 1990.

Adorno, Theodor W., *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa* (1951), trad. it. Renato Solmi, introduzione di Leonardo Ceppa, Torino, Einaudi, 1994.

Allegretti, Pietro (a cura di), *Brueghel*, Milano, Rizzoli/Skira, 2003.

Anceschi, Giovanni, *Il progetto delle interfacce. Oggetti colloquiali e protesi virtuali*, Milano, Domus Academy, 1992.

Arnao, Giancarlo, *Proibizionismo, antiproibizionismo e droghe*, Roma, Stampa alternativa, 1992.

Arnheim, Rudolf, *Film come arte*, trad. it. Paolo Gobetti, prefazione di Guido Aristarco, Milano, Il Saggiatore, 1960.

– "Nuovo Laocoonte. Le componenti artistiche e il cinema sonoro" (1938), in Id., *Film come arte*, cit., pp. 217-42.

Babbit, Irving, *The New Laokoon: An Essay on the Confusion of the Arts*, Boston, Houghton Mifflin, 1910.

Bachtin, Michail, *Estetica e romanzo* (1975), trad. it. Clara Strada Janovic, introduzione di Rossana Platone, Torino, Einaudi, 2001.

Barth, John, "A Few Words About Minimalism", in *The New York Times*, 28 dicembre 1986.





- *The Friday Book: Essays and Other Non-fiction* (1984), Baltimore-London, Johns Hopkins University Press, 1997.
- “The Literature of Exhaustion” (1967), in Id., *The Friday Book*, cit., pp. 166-71.
- Barthelme, Frederick, “On Being Wrong: Convicted Minimalist Spills Beans”, in *The New York Times*, 3 aprile 1988.
- Barthes, Roland, *Il brusio della lingua. Saggi critici IV* (1984), trad. it. Bruno Bellotto, Torino, Einaudi, 1988.
- *Arcimboldo* (1985), trad. it. Giovanni Mariotti, con un saggio di Corinna Ferrari, Milano, Abscondita, 2005.
- “La morte dell’autore” (1968), in Id., *Il brusio della lingua*, cit., pp. 51-56.
- Baudrillard, Jean, *Simulacre et simulation*, Paris, Galilée, 1981.
- Beissinger, Margaret et al. (a cura di), *Epic Traditions in the Contemporary World: The Poetics of Community*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1999.
- Bell, Madison S., “Less Is Less: The Dwindling of the American Short Story”, in *Harper’s*, aprile 1986, pp. 64-69.
- Benedetti, Carla, *L’ombra lunga dell’autore. Indagine su una figura cancellata*, Milano, Feltrinelli, 1999.
- Benjamin, Walter, *I “passages” di Parigi (1927-1940)*, a cura di Rolf Tiedemann, edizione italiana a cura di Enrico Ganni, Torino, Einaudi, 2002, vol. I.
- Bernstein, Michael A., “Making Modernist Masterpieces”, in *Modernism/Modernity*, 5, 3, 1998, pp. 1-17.





- Bertalanffy, Ludwig von, *Teoria generale dei sistemi. Fondamenti, sviluppo, applicazioni* (1967), trad. it. Enrico Bellone, introduzione di Gianfranco Minati, Milano, Mondadori, 2004.
- Bertoni, Clotilde, *Percorsi europei dell'eroicomico*, Pisa, Nistri Lischi, 1997.
- Bertoni, Federico, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007.
- Best, Steven, *Jameson, Totality, and the Poststructuralist Critique*, in Kellner (a cura di), *Postmodernism. Jameson. Critique*, cit., 1989, pp. 333-68.
- Bhabha, Homi K., *The Location of Culture* (1994), New York, Routledge, 2005.
- Bibbò, Antonio, "There can't be two Jameses can there? Il montaggio di *Manhattan Transfer* e l'indeterminatezza", in Lombardi (a cura di), *Il personaggio*, cit., pp. 323-35.
- Blumenberg, Hans, *La legittimità dell'età moderna* (1966 2a ediz. ampl. 1988), trad. it. Cesare Marelli, Genova, Marietti, 1992.
- Boisseau, Denis, "De l' "inexistence" du détail", in Louvel (a cura di), *Le détail*, cit., 1999 pp. 15-33.
- Booth, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction* (1961), Chicago-London, University of Chicago Press, 1983.
- *The Company We Keep: An Ethics of Fiction*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1988.
- Borsato, Battista, *L'alterità come etica. Una lettura di Emmanuel Lévinas*, Milano, EDB, 1996.
- Boswell, Marshall, *Understanding David Foster Wallace*, Columbia, University of South Carolina Press, 2003.
- Braudel, Fernand, "Histoire et sciences sociales. La longue durée", in *Annales E. S. C.*, 13, 4, 1958, pp. 725-53.





- Brioschi, Franco et al., *Introduzione alla letteratura*, seconda edizione, Roma, Carocci, 2013.
- Bruni, Frank, "The Grunge American Novel", in *New York Times Magazine*, 24 marzo 1996.
- Budgen, Frank, *James Joyce and the Making of "Ulysses" and Other Writings*, London, Oxford University Press, 1972.
- Burn, Stephen J., *David Foster Wallace's "Infinite Jest": A Reader's Guide*, New York-London, Continuum, 2003.
- "The Collapse of Everything: William Gaddis and the Encyclopedic Novel", in Tabbi e Shavers (a cura di), *Paper Empire*, cit., 2007 pp. 46-62.
- Butler, Judith, "Values of Difficulty", in Culler e Lamb (a cura di), *Just Being Difficult?*, cit., 2003, pp. 199-215.
- Calvino, Italo, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio* (1988), Milano, Mondadori, 1993.
- Carboni, Massimo, *Il sublime è ora. Saggio sulle estetiche contemporanee*, Roma, Calstellvecchi, 2003.
- Carver, Raymond, *Fires: Essays, Poems, Stories*, New York, Vintage, 1989.
- "On Writing" (1981), in Id., *Fires*, cit., pp. 22-27.
- Casario, Robert L. (a cura di), *The Cambridge Companion to the 20th Century English Novel*, New York, Cambridge University Press, 2009.
- Ceserani, Remo, "L'immaginazione cospiratoria", in Micali (a cura di), *Cospirazioni, trame. Quaderni di Synopsis II*, cit., 2003, pp. 7-20.
- Chase, Richard V., *The American Novel and Its Tradition* (1957), Baltimore-London, Johns Hopkins University Press, 1980.





- Christ, Birte et al. (a cura di), *American Studies/ Shifting Gears*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2010.
- Clark, Hillary, *The Fictional Encyclopaedia: Joyce, Pound, Sollers*, New York, Garland, 1990.
- Coale, Samuel Chase, *Paradigms of Paranoia: The Culture of Conspiracy in Contemporary American Fiction*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 2005.
- Cohen, Keith, *Cinema e narrativa. Le dinamiche di scambio* (1979), trad. it. Anna Maria Cardilli, introduzione di Graziella Pagliano Ungari, Torino, Eri, 1982.
- Cohn, Norman, *Cosmos, Chaos, and the World to Come: The Ancient Roots of Apocalyptic Faith*, New Haven, Yale University Press, 1993.
- Cometa, Michele, *Visioni della fine. Apocalissi, catastrofi, estinzioni*, Palermo, :duepunti Edizioni, 2004.
- "Letteratura e arti figurative. Un catalogo", in Fusillo e Polacco (a cura di), "La letteratura e le altre arti", *Contemporanea*, cit., 2005, pp. 15-29.
- Compagnon, Antoine, *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune* (1998), trad. it. Monica Guerra, Torino, Einaudi, 2000.
- Costa, Antonio, *Saper vedere il cinema* (1985), Milano, Bompiani, 2004.
- "Nel corpo della parola, l'immagine. Quando la letteratura cita il cinema", in Fusillo e Polacco (a cura di), "La letteratura e le altre arti", *Contemporanea*, cit., 2005, pp. 59-67.
- Couégnas, Daniel, *Paraletteratura* (1992), trad. it. Sebastiana Nobili, Firenze, La Nuova Italia, 1997.





- Coupe, Laurence, *Il mito. Teorie e storie* (1997), trad. it. Bianca Lazzaro, Roma, Donzelli, 2005.
- Culler, Jonathan e Kevin Lamb (a cura di), *Just Being Difficult? Academic Writing in the Public Arena*, Stanford, Stanford University Press, 2003.
- Curry, Richard O. e Thomas M. Brown (a cura di), *Conspiracy: The Fear of Subversion in American History*, New York, Holt, 1972.
- D'Alembert, Jean-Baptiste Le Rond, *Discours préliminaire de l'Encyclopédie* (1751), a cura di Michel Malherbe, Paris, J. Vrin, 2000.
- Dalle Vacche, Angela (a cura di), *The Visual Turn: Classical Film Theory and Art History*, Piscataway, Rutgers University Press, 2003.
- Davidson, Donald, *Verità e interpretazione*, edizione italiana a cura di Eva Picardi, trad. it. Roberto Brigati, Bologna, Il Mulino, 1994.
- “Verità e significato” (1967), in Id., *Verità e interpretazione*, cit., pp. 63-86.
- Davis, Todd F. e Kenneth Womack (a cura di), *Mapping the Ethical Turn: A Reader in Ethics, Culture and Literary Theory*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2001.
- Deamer, Robert G., “The American Dream and the Romance Tradition in American Fiction: A Literary Study of Society and Success in America”, in *The Journal of American Culture*, 2, 1, 1979, pp. 5-16.
- Debenedetti, Giacomo, *Saggi*, a cura di Alfonso Berardinelli, Milano, Mondadori, 1999.
- “Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo” (1965), in Id., *Saggi*, cit., pp. 1280-322.





- De Jong, Irene, *Narrators and Focalizers: The Presentation of the Story in the "Iliad"*, Amsterdam, Grüner, 1987.
- Deleuze, Gilles e Félix Guattari, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia* (1980), edizione italiana a cura di Massimiliano Guareschi, trad. it. Giorgio Passerone, Roma, Castelvecchi, 2003.
- DeLillo, Don, "The Power of History", in *New York Times Magazine*, 7 settembre 1997.
- Dellamora, Richard (a cura di), *Postmodern Apocalypse: Theory and Cultural Practice at the End*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1995.
- Della Volpe, Galvano, *Critica del gusto* (1960), Milano, Feltrinelli, 1996.
- Deming, Robert (a cura di), *James Joyce 1907-1927: The Critical Heritage*, London, Routledge & Kegan Paul, 1970, vol. I.
- DePietro, Thomas (a cura di), *Conversations With Don DeLillo*, Jackson, University Press of Mississippi, 2005.
- Derrida, Jacques, *Retorica della droga. Intervista* (1988), trad. it. Caterina Verbaro, con un saggio di Marco Taradash, Roma, Theoria, 1993.
- *Spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova Internazionale* (1993), trad. it. Gaetano Chiurazzi, Milano, Raffaello Cortina, 1994.
- Didi-Huberman, Georges, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte* (2004), trad. it. Alessandro Serra, Torino, Bollati Boringhieri, 2006.
- *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini* (2000), trad. it. Stefano Chiodi, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.





- Donnarumma, Raffaele, “Nuovi realismi e persistenze postmoderne. Narratori italiani di oggi”, in *Allegoria*, 20, 57, 2008, pp. 26-54.
- Eaglestone, Robert, *Ethical Criticism: Reading After Lévinas*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1997.
- Eco, Umberto, “Postille a *Il nome della rosa*” (1983), in Id., *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 2001, pp. 507-33.
- Ejzenštejn, Sergej M., *Il montaggio*, trad. it. Pietro Montani, con un saggio di Jacques Aumont, Venezia, Marsilio, 1986.
- “Il montaggio delle attrazioni cinematografiche” (1923), in Id., *Il montaggio*, cit., pp. 227-50.
- Elam, Diane, *Romancing the Postmodern*, London, Routledge, 1992.
- Eliot, T. S., “*Ulysses*, Order and Myth”, in *The Dial*, 75, novembre 1923, pp. 480-83.
- *Selected Prose*, Hammondsworth, Penguin, 1951.
- “The Metaphysical Poets” (1921), in Id., *Selected Prose*, cit., pp. 59-67.
- Ercolino, Stefano, “Per un’estetica dell’irrappresentabile: *Austerlitz* di W. G. Sebald”, in *Contemporanea*, 9, 2011, pp. 93-107.
- “La dimensione etica”, in Brioschi et al., *Introduzione alla letteratura*, cit., 2013, pp. 269-73.
- “The Killing Vision: David Foster Wallace’s *Infinite Jest*”, in Ercolino et al. (a cura di), *Fictional Cinema*, cit., 2015 in corso di pubblicazione.
- Ercolino, Stefano et al. (a cura di), *Fictional Cinema: How Literature Describes Imaginary Films*,





- Amsterdam-New York, Rodopi, 2015, in corso di pubblicazione.
- Escototado, Antonio, *Piccola storia delle droghe dall'antichità ai nostri giorni* (1996), trad. it. Paula Carlé, Roma, Donzelli, 1997.
- Farrel, Thomas J. (a cura di), *Bakhtin and Medieval Voices*, Gainesville, University Press of Florida, 1995.
- Fenster, Mark, *Conspiracy Theories: Secrecy and Power in American Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999.
- Fiedler, Leslie A., *Love and Death in the American Novel* (1960), Urbana-Champaign, Dalkey Archive Press, 1998.
- Flaubert, Gustave, *Correspondence, 1851-1858*, a cura di Jean Bruneau, Paris, Gallimard, vol. II, 1980.
- Fludernick, Monika, "Hänsel und Gretel, and Dante: The Coordinates of Hope in Pynchon's *Gravity's Rainbow*", in *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, 14, 1, 1989, pp. 39-55.
- Foster, Hal, *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (1983), New York, New Press, 1998.
- Fowler, Dan, "Second Thoughts on Closure", in Roberts et al. (a cura di), *Classical Closure*, cit., 1997, pp. 3-22.
- Francalanci, Ernesto L., *Estetica degli oggetti*, Bologna, Il Mulino, 2006.
- Frazer, James, *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion* (1890-1922), London, Oxford University Press, 1994.
- Frege, Gottlob, *Logica e aritmetica*, a cura di Corrado Mangione, trad. it. Ludovico Geymonat e





- Corrado Mangione, introduzione di Ludovico Geymonat, Torino, Bollati Boringhieri, 1965.
- “I fondamenti dell’aritmetica” (1884), in Id., *Logica e aritmetica*, cit., pp. 211-349.
- Freud, Sigmund, *Opere*, edizione italiana a cura di Cesare L. Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, vol. X.
- “Il feticismo” (1927), in Id., *Opere*, cit., pp. 487-97.
- Friedman, Norman, “Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept”, in Stevick (a cura di), *The Theory of the Novel*, cit., 1967, pp. 108-36.
- Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism: Four Essays* (1957), introduzione di Harold Bloom, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2000.
- Fusillo, Massimo, *Il romanzo greco. Polifonia ed Eros*, Venezia, Marsilio, 1989.
- “Fra epica e romanzo”, in Moretti (a cura di), *Il romanzo*, cit., 2002, vol. II, pp. 5-34.
 - “Comparare la letteratura con le altre arti oggi. Per una visione ‘impura’”, in Fusillo e Polacco (a cura di), “La letteratura e le altre arti”, *Contemporanea*, cit., 2005, pp. 9-10.
 - *Estetica della letteratura*, Bologna, Il Mulino, 2009.
 - *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, Il Mulino, 2012.
- Fusillo, Massimo e Marina Polacco (a cura di), “La letteratura e le altre arti. Atti del convegno annuale dell’Associazione di Teoria e Storia Comparata della Letteratura – L’Aquila, Febbraio 2004”, *Contemporanea*, 3, 2005.
- Genette, Gerard, *Figure III* (1972), trad. it. Lina Zecchi, Torino, Einaudi, 2006.





- *Palinsesti. La letteratura al secondo grado* (1982), trad. it. Raffaella Novità, Torino, Einaudi, 1997.
- Gentry, Marshall B. e William L. Stull, *Conversations With Raymond Carver*, Jackson, University of Mississippi Press, 1990.
- Ghelli, Francesco, *Viaggi nel regno dell'illogico. Letteratura e droga da De Quincey ai giorni nostri*, Napoli, Liguori, 2003.
- Gibson, Andrew, *Postmodernity, Ethics and the Novel: From Leavis to Lévinas*, London-New York, Routledge, 1999.
- Goethe, Johann Wolfgang von e Friedrich Schiller, *Carteggio* (1794-1805), trad. it. Antonino Santangelo, Torino, Einaudi, 1946.
- Goldberg, Robert A., *Enemies Within: The Culture of Conspiracy in Modern America*, New Haven, Yale University Press, 2001.
- Greenberg, Clement, "Toward a Newer Laocoon", in *Partisan Review*, 7, 4, 1940, pp. 296-310.
- Hagen, Rose-Marie e Rainer Hagen, *Pieter Bruegel il vecchio, 1525-1569 ca. Contadini, matti e demoni*, Roma, L'Espresso, 2002.
- Hale, Dorothy J., "Fiction as Restriction: Self-Binding in New Ethical Theories of the Novel", in *Narrative*, 15, 2, 2007, pp. 187-206.
- "Aesthetics and the New Ethics: Theorizing the Novel in the Twenty-First Century", in *PMLA*, 124, 2009, pp. 896-905.
- "An Aesthetics of Alterity: The Art of English Fiction in the 20th Century", in Caserio (a cura di), *The Cambridge Companion to the 20th Century English Novel*, cit., 2009, pp. 10-22.





- “*On Beauty as Beautiful? The Problem of Novelistic Aesthetics by Way of Zadie Smith*”, in *Contemporary Literature*, 53, 4, 2012, pp. 814-44.
- Hartley, George, *The Abyss of Representation: Marxism and the Postmodern Sublime*, Durham, Duke University Press, 2003.
- Hayles, N. Katherine (a cura di), *Chaos and Order: Complex Dynamics in Literature and Science*, Chicago, University of Chicago Press, 1991.
- Heffernan, James A. W., *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1993.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Estetica* (1836-1838), a cura di Nicolao Merker, trad. it. Nicolao Merker e Nicola Vaccaro, introduzione di Sergio Givone, Torino, Einaudi, 1997, vol. II.
- Heise, Ursula K., *Chronoschisms: Time, Narrative, and Postmodernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- Hite, Molly, *Ideas of Order in the Novels of Thomas Pynchon*, Columbus, Ohio State University Press, 1983.
- Hoffmann, Gerhard, *From Modernism to Postmodernism: Concepts and Strategies of Postmodern American Fiction*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2005.
- Hofstadter, Richard, *The Paranoid Style in American Politics*, New York, Knopf, 1946.
- Hölscher, Uvo, *L'“Odissea”. Epos tra fiaba e romanzo* (1988), trad. it. Francesco Stella, Firenze, Le Lettere, 1991.
- Hume, Kathryn, *Pynchon's Mythography: An Approach to “Gravity's Rainbow”*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1987.





- Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York, Routledge, 1988.
- Huyssen, Andreas, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism* (1986), Basingstoke, Mcmillan, 1988.
- Iacono, Alfonso M., *Teorie del feticismo. Il problema filosofico e storico di un "immenso malinteso"*, Milano, Giuffré, 1985.
- Jacob, François, *Evoluzione e bricolage. Gli espedienti della selezione naturale*, trad. it. Daniele Garavini, Torino, Einaudi, 1978.
- Jacobs, Timothy, "The Brothers Incandenza: Translating Ideology in Fyodor Dostoevsky's *The Brothers Karamazov* and David Foster Wallace's *Infinite Jest*", in *Texas Studies in Literature and Language*, 9, 3, 2007, pp. 265-92.
- Jameson, Fredric, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, Cornell University Press, 1981.
- *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991.
- Jannidis, Fotis et al. (a cura di), *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen, Niemeyer, 1999.
- Jay, Martin, *Marxism and Totality: The Adventures of a Concept from Lukács to Habermas*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1984.
- *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1994.
- Johnston, John, *Information Multiplicity: American Fiction in the Age of Media Saturation*, Baltimore-London, Johns Hopkins University Press, 1998.





- Joyce, James, *The Critical Writings of James Joyce*, a cura di Ellsworth Mason e Richard Ellman, New York, Viking Press, 1964.
- *Selected Letters of James Joyce*, a cura di Richard Ellman, London, Faber, 1975.
- Karl, Frederick R., *American Fictions, 1940-1980: A Comprehensive History and Critical Evaluation*, New York, Harper and Row, 1983.
- *American Fictions, 1980-2000: Whose America Is It Anyway?*, Bloomington, Xlibris, 2001.
- Kellner, Douglas (a cura di), *Postmodernism. Jameson. Critique*, Washington, Maisonneuve Press, 1989.
- Knight, Peter (a cura di), “Everything is Connected: *Underworld’s Secret History of Paranoia*”, in *Modern Fiction Studies*, 45, 3, 1999, pp. 811-36.
- *Conspiracy Nation: The Politics of Paranoia in Postwar America*, New York, New York University Press, 2002.
- Komar, Kathleen L., *Pattern and Chaos: Multilinear Novels by Dos Passos, Faulkner, Döblin, and Koeppen*, Columbia, Camden House, 1983.
- Kramer, Jane, *Lone Patriot*, New York, Pantheon, 2002.
- Krieger, Murray, *EKPHRASIS: The Illusion of Natural Sign*, Baltimore-London, Johns Hopkins University Press, 1992.
- Landowski, Eric e Gianfranco Marrone (a cura di), *La società degli oggetti. Problemi di interoggettività*, Roma, Meltemi, 2002.
- Lavagetto, Mario, *Lavorare con piccoli indizi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.
- Leary, Timothy et al., *L’esperienza psichedelica* (1967), trad. it. Ugo Carrega, Milano, Sugar-Co, 1968.





- LeClair, Tom, *The Art of Excess: Mastery in Contemporary American Fiction*, Urbana, University of Illinois Press, 1989.
- “The Prodigious Fiction of Richard Powers, William Vollmann, and David Foster Wallace”, in *Critique*, 38, 1, 1996, pp. 12-37.
- Lentricchia, Frank (a cura di), *Introducing Don DeLillo* (1991), Durham, Duke University Press, 1999.
- Lévinas, Emmanuel, *Altrimenti che essere, o al di là dell'essenza* (1978), trad. it. Silvano Petrosino e Maria Teresa Aiello, introduzione di Silvano Petrosino, Milano, Jaca Books, 1993.
- Levine, George e David Leverence (a cura di), *Mindful Pleasures: Essays on Thomas Pynchon*, Boston, Little, 1976.
- Lewis, Barry, “Postmodernism and Fiction”, in Sim (a cura di), *The Routledge Companion to Postmodernism*, cit., 2005, pp. 111-21.
- Lilly, John C., *Programming and Metaprogramming in the Human Biocomputer: Theory and Experiments* (1967), New York, The Julian Press, 1987.
- Lino, Mirko, *L'apocalisse postmoderna tra letteratura e cinema. Catastrofi, oggetti, metropoli, corpi*, Firenze, Le Lettere, 2014.
- Lombardi, Chiara (a cura di), *Il personaggio. Figure della dissolvenza e della permanenza*, Torino, Edizioni dell'orso, 2008.
- Louvel, Liliane (a cura di), *Le détail*, Poitiers, la Licorne, 1999.
- Lovelock, James, *Gaia: A New Look at Life on Earth*, New York, Oxford University Press, 1979.





- *The Revenge of Gaia: Earth's Climate Crisis and the Fate of Humanity* (2006), New York, Basic Books, 2007.
- Lukács, György, *Teoria del romanzo* (1919), trad. it. Giuseppe Raciti, Milano, SE, 1999.
- Luperini, Romano, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Roma-Bari, Laterza, 2007.
- Lyotard, Jean-François, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere* (1979), trad. it. Carlo Formenti, Milano, Feltrinelli, 2006.
- Madelenat, Daniel, *L'épopée*, Paris, Presses Universitaires Françaises, 1986.
- Maggitti, Vincenzo, *Lo schermo fra le righe. Cinema e letteratura del Novecento*, Napoli, Liguori, 2007.
- Margaron, Henri, *Le stagioni degli dei. Storia medica e sociale delle droghe*, Milano, Raffaello Cortina, 2001.
- Marx, Karl, *Il Capitale. Critica dell'economia politica* (1867), trad. it. Delio Cantimori, introduzione di Maurice Dobb, Torino, Einaudi, 1975, vol. I.
- McCaffery, Larry, "An Interview With David Foster Wallace", in *Review of Contemporary Fiction*, 13, 2, 1993, pp. 127-50.
- McClure, John, "Postmodern Romance: Don DeLillo and the Age of Conspiracy", in Lentricchia (a cura di), *Introducing Don DeLillo*, cit., 1999, pp. 99-115.
- Melley, Timothy, *Empire of Conspiracy: The Culture of Paranoia in Postwar America*, Ithaca, Cornell University Press, 2000.
- Memmi, Albert, *Il bevitore e l'innamorato. Il prezzo della dipendenza* (1998), trad. it. e prefazio-





- ne di Giovanna Parisse, Roma, Edizioni Lavoro, 2006.
- Mendelson, Edward, "Gravity's Encyclopedia", in Levine e Leverence (a cura di), *Mindful Pleasures*, cit., 1976, pp. 161-95.
- "Encyclopedic Narrative: From Dante to Pynchon", in *Modern Language Notes*, 91, 1976, pp. 1267-75.
- Metz, Christian, *Semiologia del cinema. Saggi sulla significazione del cinema* (1968), trad. it. Adriano Apra e Franco Ferrini, Milano, Garzanti, 1972.
- Micali, Simona (a cura di), *Cospirazioni, trame. Quaderni di Synapsis II*, Firenze, Le Monnier, 2003.
- Miconi, Andrea, "Dal 'real meraviglioso' al realismo magico. Approccio evolutivo alla formazione di un genere", in *Paragrafo*, 2, 2006, pp. 27-48.
- Miller, J. Hillis, *The Ethics of Reading: Kant, de Man, Eliot, Trollope, James, and Benjamin*, New York, Columbia University Press, 1987.
- Mistura, Stefano, *Figure del feticismo*, Torino, Einaudi, 2001.
- Mitchell, W. J. T., *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1986.
- *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1994.
- *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di Michele Cometa, trad. it. Andrea L. Carbone et al., Palermo, :duepunti Edizioni, 2008.
- Moore, Thomas, *The Style of Connectedness: "Gravity's Rainbow" and Thomas Pynchon*, Columbia, University of Missouri Press, 1987.





- Moretti, Franco, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal "Faust" a "Cent'anni di solitudine"*, Torino, Einaudi, 1994.
- *La letteratura vista da lontano*, con un saggio di Alberto Piazza, Torino, Einaudi, 2005.
- Moretti, Franco (a cura di), *Il romanzo*, Torino, Einaudi, 2002, vol. II.
- Murnaghan, Sheila, "Equal Honor and Future Glory: The Plan of Zeus in the *Iliad*", in Roberts et al. (a cura di), *Classical Closure*, cit., 1997, pp. 23-42.
- Newman, Charles, *The Post-Modern Aura: The Act of Fiction in an Age of Inflation*, Evanstone, Northwestern University Press, 1985.
- Nichols, Catherine, "Dialogizing Postmodern Carnival: David Foster Wallace's *Infinite Jest*", in *Critique*, 43, 2001, pp. 3-16.
- Nussbaum, Martha C., *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*, New York, Oxford University Press, 1990.
- O'Donnell, Patrick, *Latent Destinies: Cultural Paranoia and Contemporary United States Narrative*, Durham, Duke University Press, 2000.
- Paduano, Guido, "Le scelte di Achille", in Omero, *Iliade*, a cura di Guido Paduano, Torino, Einaudi, 1997.
- Panofsky, Erwin, *Il significato nelle arti visive* (1955), trad. it. Renzo Federici, introduzione di Enrico Castelnuovo e Maurizio Ghelardi, Torino, Einaudi, 1996.
- "Iconografia e iconologia. Introduzione allo studio dell'arte nel Rinascimento", in Id., *Il significato nelle arti visive*, cit., pp. 29-57.
 - *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento* (1939), trad. it. Renato Pedio,





- introduzione di Giovanni Previtali, Torino, Einaudi, 1999.
- Parker, David, *Ethics, Theory and the Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- Parrish, Timothy L., "From Hoover's FBI to Eisenstein's *Unterwelt*: DeLillo Directs the Postmodern Novel", in *Modern Fiction Studies*, 45, 3, 1999, pp. 696-723.
- *From the Civil War to the Apocalypse: Postmodern History and American Fiction*, Amherst, University of Massachusetts Press, 2008.
- Penco, Carlo, *Introduzione alla filosofia del linguaggio*, Roma-Bari, Laterza, 2004.
- Perniola, Mario, *Il Sex appeal dell'inorganico* (1994), Torino, Einaudi, 2004.
- Piccone Stella, Simonetta, *Droghe e tossicodipendenza*, Bologna, Il Mulino, 1999.
- Ponzio, Augusto, *Tra Bachtin e Lévinas. Scritture, dialogo, alterità*, Bari, Palomar, 2008.
- Portelli, Alessandro, *Il testo e la voce. Oralità, letteratura e democrazia in America*, Roma, Manifestolibri, 1992.
- Pouillon, Jean, *Temps et roman*, Paris, Gallimard, 1946.
- Pugliatti, Paola, *Lo sguardo nel racconto. Teorie e prassi del punto di vista*, Bologna, Zanichelli, 1985.
- Purdy, Strother, "Gravity's Rainbow and the Culture of Childhood", in *Pynchon Notes*, 22-23, 1988, pp. 7-24.
- Pynchon, Thomas, "Is It O. K. to Be a Luddite?", in *New York Times Book Review*, 28 ottobre 1984.
- Quayson, Ato, "Realismo magico, narrativa e storia", trad. it. Sylvia Greenup, in Moretti (a cura di), *Il romanzo*, cit., 2002, vol. II., pp. 615-36.





- Quine, Willard Van Orman, *Da un punto di vista logico. Saggi logico-filosofici*, trad. it. Paolo Valore, introduzione di Giulio Giorello e Renato Pettoello, Milano, Raffaello Cortina, 2004.
- “Due dogmi dell’empirismo” (1951), in Id., *Da un punto di vista logico*, cit., pp. 35-65.
- Rabel, Robert J., *Plot and Point of View in the “Iliad”*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1997.
- Rebein, Robert, *Hicks, Tribes, and Dirty Realists: American Fiction After Postmodernism*, Lexington, University Press of Kentucky, 2001.
- Reed, T. V., “Unimagined Experience and the Fiction of the Real: Postmodernist Realism in *Let Us Now Praise Famous Men*”, in *Representations*, 24, 1988, pp. 156-76.
- *Fifteen Jugglers, Five Believers: Literary Politics and the Poetics of American Social Movements*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1992.
- Remnick, David, “Exile on Main Street: Don DeLillo’s Undisclosed Underworld” (1997), in DePietro (a cura di), *Conversations With Don DeLillo*, cit., 2005, pp. 131-44.
- Roberts, Deborah H. et al. (a cura di), *Classical Closure: Reading the End in Greek and Latin Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1997.
- Robinson, Douglas, *American Apocalypses: The Image of the End of the World in American Literature*, Baltimore-London, Johns Hopkins University Press, 1985.
- Rosen, Elisabeth K., *Apocalyptic Transformation: Apocalypse and the Postmodern Imagination*, Lanham, Lexington, Books 2008.





- Saint Girons, Baldine, *Il sublime* (2005), trad. it. Giovanna Colosi Russotti, Bologna, Il Mulino, 2006.
- Scanlan, Margaret, *Plotting Terror: Novelists and Terrorists in Contemporary Fiction*, Charlottesville, University Press of Virginia, 2001.
- Schleifer, Ronald, *Modernism and Time: The Logic of Abundance in Literature, Science, and Culture, 1880-1930*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- Serres, Michel, *Le parasite*, Paris, Hachette Littératures, 1997.
- Sesta, Luciano, *La legge dell'altro. La fondazione dell'etica in Lévinas e Kant*, Pisa, ETS, 2005.
- Sherman, Mark A., "Problems of Bakhtin's Epic: Capitalism and the Image of History", in Farrel (a cura di), *Bakhtin and Medieval Voices*, cit., 1995, pp. 180-95.
- Siegel, Mark R., *Pynchon: Creative Paranoia in "Gravity's Rainbow"*, Port Washington, Kennikat Press, 1978.
- Sim, Stuart (a cura di), *The Routledge Companion to Postmodernism* (2001), London-New York, Routledge, 2005.
- Simonetti, Gianluigi, "I nuovi assetti della narrativa italiana (1996-2006)", in *Allegoria*, 20, 57, 2008, pp. 95-136.
- Simmel, Georg, *Arte e civiltà*, a cura di Dino Formaggio, trad. it. Lucio Perucchi, Milano, Isedi, 1976.
- "Concetto e tragedia della cultura" (1911), in Id., *Arte e civiltà*, cit., pp. 83-109.
- Šklovskij, Viktor, *Una teoria della prosa. L'arte come artificio* (1929), trad. it. Maria Olsoufieva, Bari, De Donato, 1966.





- *Materiali e leggi di trasformazione stilistica. Saggio su “Guerra e Pace”* (1928), trad. it. Monica Guerini, Parma, Pratiche, 1978.
- Slethaug, Gordon E., *Beautiful Chaos: Chaos Theory and Metachaotics in Recent American Fiction*, Albany, SUNY Press, 2000.
- Smith, Zadie, “This Is How It Feels To Me”, in *The Guardian*, 13 ottobre 2001.
- Sontag, Susan, *Under the Sign of Saturn: Essays*, New York, Picador, 2002.
- “Fascinating Fascism” (1975), in Id., *Under the Sign of Saturn*, cit., pp. 73-108.
- Spivak, Gayatri Ch., “Ethics and Politics in Tagore, Coetzee, and Certain Scenes of Teaching”, in *Diacritics*, 32, 3-4, 2002, pp. 17-31.
- Staiger, Emil, *Fondamenti della poetica* (1946), trad. it. e introduzione di Annamaria Borsano Fiumi, Milano, Mursia, 1979.
- Steele, Valerie, *Fetish: Fashion, Sex, and Power* (1996), New York, Oxford University Press, 1997.
- Stephanson, Anders, “Regarding Postmodernism: A Conversation with Fredric Jameson” (1986), in Kellner (a cura di), *Postmodernism. Jameson. Critique*, cit., 1989, pp. 43-74.
- Stevick, Philip (a cura di), *The Theory of the Novel*, New York, The Free Press, 1967.
- Swedenberg, Hugh Thomas jr., *The Theory of Epic in England, 1650-1800*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1944.
- Szasz, Thomas, *Il mito della droga. La persecuzione rituale dei drogati e degli spacciatori* (1974), trad. it. Andrea Sabbadini, prefazione di Umberto Galimberti, Milano, Feltrinelli, 1991.





- Tabbi, Joseph, *Postmodern Sublime: Technology and American Writing from Mailer to Cyberpunk*, Ithaca, Cornell University Press, 1995.
- “William Gaddis and the Autopoiesis of American Fiction”, in Tabbi e Shavers (a cura di), *Paper Empire*, cit., 2007, pp. 90-117.
 - “American World-Fiction in the Longue Durée”, in Christ et al. (a cura di), *American Studies/Shifting Gears*, cit., 2010, pp. 117-42.
- Tabbi, Joseph e Rone Shavers (a cura di), *Paper Empire: William Gaddis and the World System*, introduzione di Joseph Tabbi, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 2007.
- Todorov, Tzvetan, “Les catégories du récit littéraire”, in *Communications*, 8, 1, 1966, pp. 125-51.
- Vargas Llosa, Mario, *García Márquez. Historia de un deicidio*, Barcelona, Barral Editores, 1971.
- Vassallo, Nicla, *La naturalizzazione dell’epistemologia. Contro la soluzione quineana*, Milano, Franco Angeli, 1997.
- Venturi, Robert et al. (a cura di), *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form* (1972), Cambridge, MIT Press, 2001.
- Wagner, Peter (a cura di), *Icons – Texts – Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1996.
- Wallace, David Foster, *A Supposedly Fun Thing I’ll Never Do Again: Essays and Arguments*, New York-Boston, Little, 1997.
- “E Unibus Pluram: Television and U. S. fiction” (1990), in Id., *A Supposedly Fun Thing I’ll Never Do Again*, cit., pp. 21-82.
 - *Everything and More: A Compact History of Infinity*, New York, Norton, 2004.





- in *The Believer*, 1 (2003), trad. it. Massimo Coppola, Milano, Isbn Edizioni, 2007, pp. 135-44.
- Watt, Ian P., *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson, and Fielding* (1957), introduzione di W. B. Carnochan, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 2001.
- Waugh, Patricia, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London-New York, Routledge, 1984.
- Weber, Eugen, *Apocalypses: Prophecies, Cults, and Millennial Beliefs Through the Ages*, Cambridge(MA), Harvard University Press, 1999.
- Weber, Max, *Economia e società* (1922), trad. it. Tullio Bagiotti, Franco Casablanca e Pietro Rossi, introduzione di Pietro Rossi, Milano, Edizioni di Comunità, 1999, vol. I.
- West, William N., *Theatres and Encyclopedias in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- Wilde, Alan, *Middle Grounds: Studies in Contemporary American Fiction*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1987.
- Wilden, Anthony, *Systems and Structure: Essays in Communication and Exchange*, New York, Tavistock, 1980.
- Williams, Raymond L., *Drama from Ibsen to Brecht* (1968), Harmondsworth, Penguin, 1973.
- Williams, Richard, “Everything Under the Bomb”, in *The Guardian*, 10 gennaio 1998.
- Wittgenstein, Ludwig, *Ricerche filosofiche* (1953), a cura di Mario Trincherò, trad. it. Renzo Piovesan e Mario Trincherò, Torino, Einaudi, 2009.
- Wood, James, “Tell Me How Does It Feel?”, in *The Guardian*, 6 ottobre 2001.





- *The Irresponsible Self: On Laughter and the Novel*, New York, Picador, 2004.
- *How Fiction Works*, New York, Farrar, 2008.
- Wójcik, Daniel, *The End of the World As We Know It: Faith, Fatalism, and Apocalypse in America*, New York, New York University Press, 1997.
- Yeo, Richard, *Encyclopaedic Visions: Scientific Dictionaries and Enlightenment Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.





Nota dell'autore

Sebbene abbia cercato di utilizzare, quando possibile, traduzioni esistenti per la citazione di testi non in lingua italiana, ho spesso ritenuto opportuno modificare tali traduzioni. Se non indicato altrimenti, le traduzioni dall'inglese e dal francese sono mie.

Per le note e la bibliografia, il criterio adottato è stato quello di fornire indicazioni bibliografiche (sia in nota, che in bibliografia, per i saggi; solamente in nota, invece, per i testi letterari diversi dai sette romanzi su cui si è principalmente basata l'elaborazione dell'ipotesi di un romanzo massimalista) di tutti i saggi citati e unicamente di quelle opere letterarie di cui sono stati discussi dei passi. La distinzione è nata dalla volontà di non appesantire eccessivamente gli apparati delle note e della bibliografia.

Infine, le abbreviazioni presenti nel testo andranno così sciolte:

<i>GR</i>	<i>Gravity's Rainbow</i>
<i>IJ</i>	<i>Infinite Jest</i>
<i>Uw</i>	<i>Underworld</i>
<i>ThC</i>	<i>The Corrections</i>
<i>WT</i>	<i>White Teeth</i>





Indice delle figure

Fig. 1. Bruegel, Pieter, *Giochi di bambini*, olio su tela, cm 118 x 161, Vienna, Kunsthistorisches Museum, 1560.

Fig. 2. Bruegel, Pieter, *Il trionfo della morte*, olio su tela, cm 117 x 162, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1562 ca.

Fig. 3. Arcimboldo, Giuseppe, *Estate*, olio su tela, cm 67 x 50.8, Vienna, Kunsthistorisches Museum, 1563.





Ringraziamenti

Vorrei ringraziare Franco Moretti per gli innumerevoli stimoli intellettuali e per i preziosi suggerimenti in fase di redazione. Ringrazio anche Remo Ceserani e Dorothy J. Hale per l'intelligenza e la pazienza con le quali hanno commentato le diverse stesure di questo lavoro. Inoltre, un ringraziamento va ai dipartimenti di letteratura comparata e di inglese della University of California, Berkeley, che mi hanno ospitato per un proficuo soggiorno di ricerca. Infine ringrazio la mia famiglia ed Elvira, l'unica persona che sappia davvero quanto questo progetto mi sia costato. Ma, soprattutto, vorrei ringraziare Massimo Fusillo, Daniele Giglioli e Antonio Scurati senza i quali questo libro non esisterebbe.







Indice

Introduzione	9
PARTE PRIMA	
Capitolo 1 – Lunghezza	43
Capitolo 2 – Modo enciclopedico	53
1. Un “romanzo enciclopedico”?	53
2. Un “genere” enciclopedico?	67
3. Il modo enciclopedico	70
Capitolo 3 – Coralità dissonante	87
1. Coralità	87
2. Polifonia	103
Minimalismo/Massimalismo	111
Capitolo 4 – Esuperanza diegetica	121
Capitolo 5 – Compiutezza	131
1. Pratiche strutturali del romanzo massimalista	133
1.1. Circolarità	134
1.2. Architetture temporali	138
1.3. Strutture concettuali	143
1.3.1. Leitmotiv	143
1.3.2. Mito	149
1.3.3. Forme intertestuali	154





Capitolo 6 – Onniscienza narrativa	163
Capitolo 7 – Immaginazione paranoica	175
Dialettica interna. Funzione-caos/Funzione-cosmos	189
PARTE SECONDA	
Capitolo 8 – Intersemioticità	199
Capitolo 9 – Impegno etico	217
1. “Tempi chimicamente tormentati”. La rappresentazione della dipendenza	220
Capitolo 10 – Realismo ibrido	249
Bibliografia	265
Nota dell'autore	291
Indice delle figure	292
Ringraziamenti	293





Bompiani ha raccolto l'invito della campagna
"Scrittori per le foreste" promossa da Greenpeace.
Questo libro è stampato su carta certificata FSC,
che unisce fibre riciclate post-consumo a fibre vergini
provenienti da buona gestione forestale e da fonti controllate.
Per maggiori informazioni: <http://www.greenpeace.it/scrittori/>

I GRANDI Tascabili Bompiani
Periodico quindicinale anno XXIV numero 522
Registr. Tribunale di Milano n. 133 del 2/4/1976
Direttore responsabile: Elisabetta Sgarbi
Finito di stampare nel mese di marzo 2015 presso
Grafica Veneta S.p.A. - via Malcanton, 2 - Trebaseleghe (PD)
Printed in Italy

