



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
in Filologia e letteratura italiana

Tesi di Laurea

Nella casa degli specchi
del reale
Una riflessione
su *Numero zero e 4 3 2 1*

Relatore

Prof. Alberto Zava

Correlatori

Prof. Alessandro Cinquegrani

Prof. Mimmo Cangiano

Laureanda

Rebecca Parrino

Matricola

864045

Anno Accademico

2021/2022

INDICE

INTRODUZIONE

IL RIFLESSO NELLO SPECCHIO	4
----------------------------	---

CAPITOLO PRIMO

STRUTTURE SINTATTICHE DEL CASO	8
--------------------------------	---

I.1. L'opera aperta	8
---------------------	---

I.2. Indeterminatezza interpretativa	17
--------------------------------------	----

I.3. Il postmoderno e gli anni Duemila	22
--	----

I.4. Il linguaggio letterario e la sua interpretazione	27
--	----

CAPITOLO SECONDO

STRUTTURE SEMANTICHE DEL CASO	33
-------------------------------	----

II.1 La realtà	33
----------------	----

II.2. Il comico	37
-----------------	----

II.3. Dov'è Dio?	43
------------------	----

II.4. I media, la tecnologia e l'informazione	47
---	----

CAPITOLO TERZO

NUMERO ZERO	53
-------------	----

III.1. Umberto Eco	53
--------------------	----

III.2. Il testo	54
-----------------	----

CAPITOLO QUARTO

4 3 2 1	73
IV.1. Paul Auster	73
IV.2. Il testo	74

CONCLUSIONI

LO SPECCHIO SI INFRANGE	90
-------------------------	----

BIBLIOGRAFIA

93

INTRODUZIONE

IL RIFLESSO NELLO SPECCHIO

Sin dai suoi primordi, già molto prima della scrittura e della storia, in un tempo che non sarebbe sbagliato definire “ancestrale”, l’essere umano ha cercato di comprendere, di spiegare, di giustificare ciò che lo circondava e lo costituiva. Un bisogno senza dubbio singolare, se considerato in relazione a quelli molto più semplici e diretti degli altri membri del regno animale, eppure una necessità fondamentale per il destino della specie, una ricerca che avrebbe attraversato e plasmato tutte le ere dello sviluppo del genere *homo* e che, ancora, rappresenta forse il suo obiettivo più grande e ambito.

Identificare le ragioni di questa singolarità e il fattore scatenante di questo comportamento, che per certi versi sembra addirittura andare contro natura, non è cosa facile, ma oggi si possono rintracciare nella più grande caratteristica che contraddistingue l’uomo e lo distanzia dagli altri animali: lo sviluppo cerebrale. Grazie a combinazioni genetiche fortuite e uniche, che hanno portato alla nascita di tratti quali il pollice opponibile o la capacità articolatoria del suono, la nostra mente è diventata la più complessa sul pianeta Terra ed è riuscita ad andare oltre il proprio primigenio stato di natura: evolutasi in una struttura dotata di coscienza e razionalità, ha potuto risolvere sfide sempre più grandi e

impegnative, arrivando infine a interrogare se stessa, a scomporre e a mettere in dubbio la natura del tutto, per poi ricomporla e riordinarla secondo modalità sempre diverse.

Nei tutto sommato pochi millenni che ha avuto a sua disposizione, per riuscire nel suo intento, l'uomo ha infatti sviluppato un'infinita serie di teorie, leggi e pratiche che potessero aiutarlo a capire o, in alcuni casi, direttamente a raggiungere una risposta per lui soddisfacente. Eppure, a prescindere dall'insito scetticismo del metodo empirico e dal dogmatico assolutismo dei testi sacri, nonostante tutto il tempo trascorso, alcuni dilemmi fondamentali restano ad oggi irrisolti. Uno di questi vede l'uomo interrogarsi sulla corretta interpretazione della realtà che lo circonda, portandolo a chiedersi se essa sia frutto di "causalità" o "casualità".

Due parole molto simili dai significati diametralmente opposti eppure complementari. Parole generiche e astratte, ma che descrivono ciascuna una diversa posizione rispetto a questa metanalisi che l'uomo ha svolto di sé in rapporto a quello che da sempre lo circonda. Parole che racchiudono in se stesse una scelta per *aut-aut* risolvibile ancora solo a livello personale e non oggettivo. Parole che si legano indissolubilmente al concetto di "interpretazione". E, a proposito di quest'ultima, l'essere umano ha delineato questi due poli opposti di speculazione dotandoli di significati che lo aiutassero a muoversi nel dubbio amletico che lo affliggeva e tuttora lo affligge. Sarà opportuno quindi ripercorrere questo processo così da poter porre le basi per quello che si tratterà nei prossimi capitoli di questo lavoro.

Per "causalità", in senso sia filosofico che scientifico, si può intendere un sistema in costante divenire in cui ogni cambiamento è risultante da una o più cause scatenanti, anch'esse dovute a loro volta ad altre cause, in un ciclo di causa-effetto infinito ed eterno. Si tratta di un sistema che pretende di dare un'interpretazione regolamentata e non

completamente caotica del reale. Un sistema osservabile e misurabile tramite il metodo scientifico-sperimentale (e pertanto, in alcuni casi, addirittura prevedibile) con l'attuazione di esperimenti atti alla sua semplificazione e alla comprensione delle cosiddette "variabili" che hanno causato la situazione di mutamento. Pertanto, sebbene il determinismo possa essere rintracciato alle radici del pensiero umano e la scienza moderna riesca a determinare con successo moltissimi dei nessi causali che compongono la quotidianità e giustificano il presente, questa interpretazione, che Lucrezio definirebbe "della natura delle cose", pecca in alcuni contesti: in diverse scienze, come le scienze della terra, l'astronomia o la paleontologia, purtroppo non sempre c'è la possibilità di effettuare esperimenti di verifica e quindi, in mancanza di prove schiaccianti, ecco che la dottrina determinista si vede costretta a tornare alla speculazione, in attesa che una nuova teoria confutabile risolva la falla nel sillogismo. Soprattutto, se considerato che l'identificazione dei giusti nessi causali può non essere immediata: un cambio di prospettiva può, alle volte, modificare l'intera visione dell'evento e consequenzialmente quella delle sue cause.

D'altro canto, come significato di "casualità", va inteso un sistema in un cui ogni cambiamento è frutto di variabili indefinite e non identificabili e di per sé non strettamente legato allo sviluppo di possibili altri eventi. Questa frammentazione dovuta alla mancanza di linearità e di consequenzialità trova un grande successo a partire dal XIX secolo, e poi soprattutto in seguito agli scritti di Nietzsche che, affermando la celebre "morte di Dio", scuotono quello che fino ad allora era stato il mondo delle certezze e della legge naturale, fosse essa dovuta a un volere celeste o alla rigidità matematica. Ciononostante, seppur affascinante da un punto di vista strettamente filosofico e umano, scientificamente essa trova raramente qualche riscontro. Infatti, la maggiore criticità di questa interpretazione è anche la maggiore critica che le viene mossa: per la sua mancanza di un metodo di analisi che

superi una semplice accettazione passiva degli eventi della vita, essa viene spesso intesa dai deterministi come una banalissima ignoranza delle cause da parte di chi ha scelto d'intendere la storia universale al pari di un lancio di dadi.

Probabilmente, come si suol dire, la verità potrebbe stare nel mezzo, ma, al momento, questa diatriba non ha ancora visto vincitori. Che si tratti di Dio, di un demiurgo, della scienza o del caos, difficilmente l'uomo troverà mai una risposta certa, ma comunque, in attesa di ulteriori sviluppi, continuerà a fare quello che ha sempre fatto: porsi domande, riflettere sull'esistenza sua e di quello che lo circonda, trovare una nuova interpretazione e mettere tutto nero su bianco.

Concludendo, in queste pagine ci si occuperà proprio di ripercorrere alcune delle numerose rielaborazioni di questi sistemi interpretativi, concentrandosi su due autori particolarmente significativi: Umberto Eco e Paul Auster.

CAPITOLO PRIMO

STRUTTURE SINTATTICHE DEL CASO

I.1. L'opera aperta

«In ogni secolo, il modo in cui le forme dell'arte si strutturano, riflette [...] il modo in cui la scienza o comunque la cultura dell'epoca vedono la realtà».¹

In tal senso, le opere d'arte risentono inevitabilmente della realtà storica in cui sono inserite: questo avviene perché gli artisti che le architettano si muovono in periodi storici e culturali ben definiti ai quali non possono essere indifferenti. L'arte rappresenta quindi la reazione degli artisti alle provocazioni del loro tempo.

Considerando la contemporaneità come periodo di interesse, gli studi di settore rivelano che, a emergere in modo particolare sono “il caso, l'indeterminato, il probabile, l'ambiguo, il plurivalente”:

Il tema comune a queste ricerche è la reazione dell'arte e degli artisti [...] di fronte alla provocazione del Caso, dell'Indeterminato, del Probabile, dell'Ambiguo, del Plurivalente... Nel complesso ci si propone una indagine sui vari momenti in cui l'arte contemporanea si trova a fare i conti con il Disordine; che non è il disordine cieco e insanabile, lo scacco di ogni possibilità ordinatrice, ma il disordine fecondo di cui la cultura moderna ci ha mostrato la positività: la rottura di un Ordine tradizionale, che

¹ UMBERTO ECO, *Opera Aperta*, Milano, Bompiani editore, 2016 (1992), p. 50.

l'uomo occidentale credeva immutabile e identificava con la struttura oggettiva del mondo... Ora, poiché questa nozione si è dissolta, [...] l'arte non ha fatto altro che accettare questa situazione e tentare – come è sua vocazione – *di darle forma*.²

Questa indeterminatezza emergente si riflette sull'opera artistica non solo in qualità di tema trattato, ma anche come vera e propria struttura:

L'opera d'arte è un messaggio fondamentalmente ambiguo, una pluralità di significati che convivono in un solo significante. [...] Tale ambiguità diventa – nelle poetiche contemporanee – una delle finalità esplicite dell'opera [...]. Spesso, per realizzare tale valore, gli artisti contemporanei si rifanno a ideali di informalità, disordine, aleatorietà, indeterminazione degli esiti.³

Emerge dunque l'opera aperta, che gioca su questa ambiguità contemporanea e si presta a una moltitudine di interpretazioni. Essa, ovviamente, non è un'invenzione odierna ma, in realtà, una forma di espressione che appare tipica di una certa fase della storia culturale dell'uomo.

Tale nozione non indica tanto come i problemi artistici vengano *risolti*, ma come vengano *posti*. In senso più empirico, diremo che si tratta di una categoria esplicativa elaborata per esemplificare una tendenza delle varie poetiche. Quindi, poiché si tratta di una tendenza operativa, essa sarà riscontrabile in modi diversi, incorporata in molteplici contesti ideologici, realizzata in modo più o meno esplicito.⁴

Questa nuova impostazione del problema non è casuale ma rispecchia una realtà in movimento che di volta in volta mette in luce nuovi aspetti a cui l'uomo tende a dare la propria attenzione. La rottura con le poetiche passate è determinata da molteplici aspetti di cui fanno parte gli avvenimenti storici, la ricerca scientifica, le nuove sensibilità culturali e tutte le altre influenze che caratterizzano e sono proprie del tempo presente e che, parimenti,

² Ivi, pp. 16-17.

³ Ivi, p. 16.

⁴ Ivi, p. 19.

hanno la capacità di estendere la loro influenza nel tempo. Conseguentemente, l'opera mette in risalto elementi che hanno sempre fatto parte di sé ma che precedentemente non erano preminenti. A cambiare è il modo in cui la realtà viene interpretata.

L'apertura dell'opera d'arte è quindi la risultante di scoperte epocali come per esempio quella dell'indeterminismo che, pur appartenendo al XVIII secolo, ha messo in crisi il sistema di valori dei secoli passati. Esso ha scosso la sensibilità dei suoi contemporanei e si è progressivamente riversato nella produzione artistica.

La questione resta tuttavia controversa ed è proprio questa incertezza a infiammare il dibattito generando dubbi che aprono ampio spazio alla speculazione filosofica e dunque alla produzione artistica. Una delle domande più celebri riguarda la capacità dell'uomo di determinare o meno gli avvenimenti storici che lo investono in prima persona, come individuo o come società. L'esistenza o meno del libero arbitrio è allo stato attuale delle cose una domanda senza risposta certa che ha generato accesi dibattiti e coinvolto intellettuali di tutte le discipline (fisici e chimici, ma anche neuroscienziati, biologi, psicologi e filosofi). Ci si incammina così verso gli scricchiolanti sentieri della speculazione, in cui letteratura e filosofia offrono da sempre terreno fertile a ogni tipo di interpretazione. Di fronte a una domanda senza risposta, la capacità di costruire e organizzare mondi fittizi o sistemi di probabilità, unita a una lettura personale delle cose, permette di approdare a una nuova proposta di interpretazione del mondo e quindi dell'opera d'arte. È importante concentrarsi su questo aspetto tra tutti perché dal '900, il cosiddetto "secolo senza Dio", la caduta dell'antropocentrismo ha generato una presa di consapevolezza e una messa in discussione degli statuti moderni:

L'abbandono del centro necessitante della composizione [...] si accompagna all'assimilazione della visione copernicana dell'universo che ha definitivamente eliminato il geocentrismo, e tutti i suoi corollari metafisici; nell'universo scientifico

moderno le parti appaiono tutte dotate di uguale valore e autorità, e il tutto aspira a dilatarsi all'infinito, non trovando limite né freno in alcuna regola ideale del mondo, ma partecipando ad una generale aspirazione alla scoperta ed al contatto sempre rinnovato con la realtà. [...] Per cui non sarà azzardato ritrovare nella poetica dell'opera "aperta" [...], dell'opera che ad ogni fruizione non risulta mai uguale a se stessa, le risonanze vaghe o precise di alcune tendenze della scienza contemporanea.⁵

Ma il problema non si esaurisce alla sola questione scientifica. Il dubbio è stato posto anche in ambito umanistico dalla critica letteraria che ha iniziato a studiare l'opera d'arte non più solo come struttura chiusa, ma anche in rapporto alle relazioni che essa intrattiene con l'esterno. Si è lungamente discusso sul rapporto che si crea tra l'opera e il suo autore e di nuovo tra la stessa e il suo fruitore e si è fatto perno sul carattere interpretativo del prodotto artistico, sui limiti che esso comporta e sulle aspettative che si possono generare giocando su questo aspetto. L'opera aperta è anche questo:

La poetica dell'opera "aperta" tende, come dice Pousseur, a promuovere nell'interprete "atti di libertà cosciente", a porlo come centro attivo di una rete di relazioni inesauribili, tra le quali egli instaura la propria forma, senza essere determinato da una *necessità* che gli prescrive i modi definitivi dell'organizzazione dell'opera fruita; ma si potrebbe obiettare [...] che qualsiasi opera d'arte, anche se non si consegna materialmente incompiuta, esige una risposta libera ed inventiva, se non altro perché non può venire realmente compresa se l'interprete non la reinventa in un atto di congenialità con l'autore stesso. [...] Una tale consapevolezza è presente anzitutto nell'artista il quale, anziché subire la "apertura" come dato di fatto inevitabile, la elegge a programma produttivo.⁶

L'opera come forma d'arte aperta è da intendersi come un atto cooperativo tra lettore e testo:

Il testo è dunque intessuto di spazi bianchi, di interstizi da riempire, e chi lo ha

⁵ Ivi, p. 51.

⁶ Ivi, pp. 35-36.

emesso prevedeva che essi fossero riempiti e li ha lasciati bianchi per due ragioni. Anzitutto perché un testo è un meccanismo pigro (o economico) che vive sul plusvalore di senso introdotto dal destinatario, e solo in casi di estrema pignoleria, estrema preoccupazione didascalica o estrema repressività il testo si complica di ridondanze e specificazioni ulteriori – sino al limite in cui si violano le normali regole di conversazione. E in secondo luogo perché, via via che passa dalla funzione didascalica a quella estetica, un testo vuole lasciare al lettore l’iniziativa interpretativa, anche se di solito desidera essere interpretato con un margine sufficiente di univocità. Un testo vuole che qualcuno lo aiuti a funzionare.⁷

Da tale punto di vista, l’autore, che è cosciente di questa cooperazione, prevede *ante litteram* una serie di interpretazioni possibili e genera appositamente un certo margine di incertezza, aprendo la strada al dubbio e alla speculazione. Il lettore, dal canto suo, si presta al gioco e cerca di sciogliere l’enigma che il primo gli ha proposto.

La novità introdotta dalle poetiche contemporanee, dunque, non risiede soltanto nei temi trattati (frammentazione della realtà, valorizzazione del punto di vista, caso, ambiguità, caos, indeterminatezza), ma anche nella struttura dell’opera stessa alla quale, certo, sottostà una diversa e nuova visione del mondo.

Una struttura è una forma non in quanto oggetto concreto bensì in quanto sistema di relazioni, relazioni tra i suoi diversi livelli (semantico, sintattico, fisico, emotivo; livello dei temi e livello dei contenuti ideologici; livello delle relazioni strutturali e della risposta strutturata del ricettore; eccetera). Si parlerà così di struttura anziché di forma quando si vorrà mettere in luce, dell’oggetto, non la sua consistenza fisica individuale, bensì la sua analizzabilità, il suo poter essere scomposto in relazioni, in modo da poter isolare tra queste il tipo di rapporto fruitivo esemplificato nel modello astratto di un’opera aperta. [...] La “struttura” vera e propria di un’opera è ciò che essa ha in

⁷ U. ECO, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani editore, 2016 (1979), p. 52. In questa pagina è lo stesso Eco a rifarsi a Grice: «Per le regole conversazionali ci si riferisce naturalmente a Grice, 1967. Ricordiamo in ogni caso le massime conversazionali di Grice. *Massima della quantità*: fa sì che il tuo contributo sia tanto informativo quanto richiesto dalla situazione di scambio; *massime della qualità*: non dire ciò che credi sia falso e non dire ciò di cui non hai prove adeguate; *massima della relazione*: sii rilevante; *massime della maniera*: evita oscurità di espressione, evita l’ambiguità, sii breve (evita prolissità inutili), sii ordinato».

comune con altre opere, ciò in definitiva che viene messo in luce da un *modello*.⁸

Questa importanza delle componenti dell'opera deriva giustappunto dalla loro capacità di essere in relazione e dunque di esprimere concetti comuni. Se si segue la prospettiva dello strutturalismo, per poter analizzare un'opera d'arte bisogna prima scomporla e poi ricomporla: solo studiandone le diverse componenti e le relazioni che tra loro intercorrono si otterranno gli elementi necessari per comprendere l'opera nella sua compiutezza. Infatti, è per mezzo di queste relazioni, ambigue per loro stessa natura, che emerge l'apertura e quindi l'indefinitezza, che è poi pluralità.

Se si tiene di conto che ogni epoca ha le sue specifiche caratteristiche, uno dei più grandi cambiamenti che l'uomo ha avuto modo di constatare risiede nell'ordine delle cose. La teoria delle stringhe, insieme al restante sviluppo scientifico e tecnologico, ha indubbiamente scosso le basi del moderno e ha portato l'intellettuale a interrogarsi su aspetti differenti, mettendo in discussione quelli precedenti. Se da una parte, dunque, la questione non si esaurisce in ambito scientifico, è pur vero che l'ultimo secolo ha visto in esso un nuovo punto di riferimento, incentivando, di conseguenza, quel costante ed energico sviluppo tecnologico di cui oggi ci si può considerare testimoni. Una prima manifestazione di questo spirito contemporaneo si ritrova già nelle correnti barocche:

La forma barocca è [...] dinamica, tende ad una indeterminatezza di effetto [...] e suggerisce una dilatazione progressiva dello spazio; la ricerca del mosso e dell'illusionistico fa sì che le masse plastiche barocche non permettano mai una visione [...] definita, ma inducano l'opera sotto aspetti sempre nuovi, come se essa fosse in continua mutazione. Se la spiritualità barocca viene vista come la prima chiara manifestazione della cultura e della sensibilità moderna, è perché qui, per la prima volta, l'uomo si sottrae alla consuetudine del canonico (garantita dall'ordine cosmico e dalla stabilità delle essenze) e si trova di fronte, nell'arte come nella scienza, ad un mondo in

⁸ U. ECO, *Opera Aperta*, cit., p. 21.

movimento che gli richiede atti di invenzione.⁹

Da questo momento in poi, dunque, l'opera d'arte non è più per l'uomo barocco un oggetto di cui godere come bello, bensì come un mistero da investigare. Questo primo cambio di prospettiva getta le basi per quello che sarà il futuro del libro. La letteratura cessa di avvalersi, al contrario che in epoca medievale, di sovrasensi univoci, garantiti da un ordine prestabilito del mondo, ma

L'opera rimane inesauribile ed aperta in quanto "ambigua", poiché ad un mondo ordinato secondo leggi universalmente riconosciute si è sostituito un mondo fondato sull'ambiguità, sia nel senso negativo di una mancanza di centri di orientamento, sia nel senso positivo di una continua rivedibilità dei valori e delle certezze.¹⁰

In questo modo, l'opera letteraria è una riserva indefinita di significati predisposta a un'altrettanta indefinita quantità di aperture. Conseguenza di ciò non è però una perdita di senso, in quanto «questo senso ha la ricchezza del cosmo».¹¹ Un esempio concreto di questa ricchezza di significati lo troviamo in Eco:

Ho scritto di aver scelto quel titolo soltanto per lasciare libero il lettore: "la rosa è una figura simbolica così densa di significati da non averne quasi più nessuno [...]" Volevo "aprire" tutte le letture possibili, tanto da renderle tutte irrilevanti, e come risultato ho prodotto un'inesorabile serie di interpretazioni tutte relevantissime.¹²

Come per *Il nome della rosa*, questo accade per molte altre opere letterarie, dimostrando che gli universi narrativi contemporanei mirano a una 'apertura' sempre più esplicita che si può riscontrare

Nel piano generale di una crisi del principio di causalità. In un contesto culturale in cui la logica a due valori (l'aut aut classico tra vero e falso, tra un dato e il suo

⁹ Ivi, p. 39.

¹⁰ Ivi, pp. 41-42.

¹¹ Ivi, p. 43.

¹² U. ECO, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, La nave di Teseo, 2016 (1990), pp. 156-157.

contraddittorio) non è più l'unico strumento possibile della conoscenza, ma si fanno strada le logiche a più valori, che fan posto, ad esempio, all'*indeterminato* come esito valido dell'operazione conoscitiva, in questo contesto d'idee ecco che si presenta una poetica dell'opera d'arte priva di esito necessario e prevedibile in cui la libertà dell'interprete gioca come elemento di quella *discontinuità* che la fisica contemporanea ha riconosciuto non più come motivo di disorientamento ma come aspetto ineliminabile di ogni verifica scientifica e come comportamento verificabile e inconfutabile del mondo subatomico.¹³

Ecco dunque in cosa consiste quella nuova visione del mondo di cui si stava riferendo in precedenza. L'apertura dell'opera d'arte non è altro che la sottolineatura di una crisi sistemica dei valori portanti della società. La comunità scientifica divulga una scoperta relativa al mondo fisico e questa viene inevitabilmente assorbita anche in ambito letterario perché è capace di fornire un nuovo punto di vista e dunque una nuova visione del mondo:

[...] non si può pretendere che la scienza introduca cautamente dei concetti validi in un preciso ambito metodologico e che la intera cultura di un periodo, cogliendone il significato rivoluzionario, rinunci a impadronirsene con la violenza selvaggia della reazione sentimentale e immaginativa. È vero che il principio d'indeterminazione e la metodologia quantistica non ci dicono niente sulla struttura del mondo ma solo su un certo modo di descrivere certi aspetti del mondo: ma ci dicono in compenso che alcuni valori che si credevano assoluti, validi come impalcature metafisiche del mondo [...] hanno lo stesso valore convenzionale dei nuovi principi metodologici assunti, e comunque non sono più indispensabili per spiegare il mondo o per fondarne un altro. Di qui, nelle forme dell'arte, non tanto l'instaurazione rigorosa di equivalenti dei nuovi concetti, quanto la negazione di quelli antichi. [...] Di qui la funzione di un'arte aperta quale metafora epistemologica: in un mondo in cui la discontinuità dei fenomeni ha messo in crisi la possibilità di una immagine unitaria e definitiva, essa suggerisce un modo di vedere ciò in cui si vive, e vedendolo accettarlo, integrarlo alla propria sensibilità. Un'opera aperta affronta appieno il compito di darci una immagine della discontinuità: non la racconta, la è.¹⁴

¹³ ID., *Opera Aperta*, cit., p. 52.

¹⁴ Ivi, pp. 163-164.

Questo passaggio spiega, fra le altre cose, l'odierna abitudine a inserire la complessità del mondo anche nelle opere d'arte: non è mai solo un tema, sono molti. Non è mai solo un punto di vista, sono molti. Immerso nella complessità, l'uomo si affanna nel continuo tentativo di descriverla e comprenderla. Questo produce discontinuità perché guardare un problema complesso nel suo insieme è un'attività alquanto difficile.

La descrizione, anche narrativa, aiuta la comprensione e chi vuole comprendere spesso si trova a descrivere. Inizialmente, per necessità, ci si trova costretti a optare per una semplificazione ma, a mano a mano che si elaborano i concetti così semplificati – anche come società e non solo come individuo – questi diventano maggiormente accessibili e una volta che vengono così interiorizzati, l'uomo può dedicarsi a ricomporli complicandoli nuovamente. Certo, le società non procedono tutte di pari passo, e allo stesso modo si comporta la letteratura; ma l'attenzione per certe novità porta l'essere umano a interessarsi di queste opere anziché di altre che invece trattano argomenti avvertiti come meno attuali. La mente ha una capacità limitata, ma l'essere umano è spinto da un profondo bisogno di andare oltre.

I traguardi che la società è in grado di raggiungere si riflettono sul singolo e di conseguenza sulla sua produzione artistica e su quella del suo tempo. Le grandi sfide che l'umanità si trova di volta in volta ad affrontare sono sia punto di partenza che snodo per le correnti artistiche che fantasticando dimostrano un interessamento emotivo per le faccende che toccano la sensibilità generale. L'essere umano concentra la propria attenzione sul presente facendosi continuamente suggestionare da esso, nel tentativo di interpretarlo, spiegarlo o semplicemente giudicarlo, partecipando così attivamente a quella macchina complessa chiamata società: ogni contributo è un tentativo di rielaborazione sia per chi scrive che per chi legge. La sommatoria di essi permette di concretizzare la nuova visione del

mondo e rilanciare la sfida alle generazioni future che proporranno, a loro volta, nuove rielaborazioni e punti di vista, in un circolo perpetuo.

L'ambiguità e la peculiare incompiutezza che troviamo nel mondo non è un'imperfezione bensì la sua definizione. Eco, riprendendo Fitzsimmons, precisa che l'esistente non può ridursi a una serie finita di manifestazioni in quanto ciascuna di esse si rapporta a un oggetto in continuo cambiamento: «Questa tendenza a veder le cose piazzandosi alternativamente o successivamente in diversi punti dello spazio indica evidentemente anche una relatività – o una presenza simultanea del tempo».¹⁵ Per tale ragione, l'opera d'arte contemporanea non può più svolgere la sua trama attraverso unico punto di vista, soprattutto se assunto per certo. Ciò non vuol dire che un'opera di quel tipo non potrebbe avere successo o incontrare un pubblico capace di apprezzarla (altrimenti non si spiegherebbe la fortuna dei grandi classici ottocenteschi ancora oggi), quanto che non sarebbe un'opera d'arte di oggi per l'oggi. A questo proposito si nota come

[...] la vita ora richiede di essere raffigurata svelando i meccanismi della narrazione, mostrando la lente di ingrandimento con la quale l'autore ottocentesco era solito illuminare i propri personaggi. Così sin dal romanzo pirandelliano, l'opera è colta nella sua progressione, va costruita e legittimata insieme al lettore. La struttura del romanzo resiste, non è stata demolita come avevano fatto le avanguardie, ma è stata svuotata dall'interno, sabotata e ricondotta entro uno schema nuovo che spesso non corrisponde a una forma ma a un aggregato di frammenti.¹⁶

L'opera aperta, quindi, grazie alla sua capacità di rappresentare la visione che del mondo hanno gli intellettuali di questo tempo, si dimostra il sistema più appropriato al contesto contemporaneo.

¹⁵ Ivi, p. 164.

¹⁶ RICCARDO GASPERINA GERONI, *Anomalie del narrare*, in *Cento anni di letteratura italiana. 1910-2010*, a cura di Marco A. Bazzocchi, Torino, Einaudi, 2021 («Piccola Biblioteca Einaudi Mappe, 86»), p. 80.

I.2 Indeterminatezza interpretativa

Nel quotidiano, il dubbio generato dall'ambiguità e dall'incertezza è onnipresente, ma non va abbracciato come fondamento dell'esistenza, bensì spiegato: quando tutte le credenze umane passavano per la sfera del divino, non si avvertiva il bisogno di risolverlo perché implicitamente la fede forniva già un'interpretazione sufficiente; ma, una volta che la figura onnipotente e onnipresente di Dio si è sgretolata e ha perso di rilevanza, è subentrata la necessità di dare una spiegazione diversa al continuo susseguirsi di avvenimenti da cui l'essere umano è travolto.

L'arte contemporanea, infatti, «pare perseguire come valore primario una intenzionale rottura delle leggi di probabilità che reggono il discorso comune mettendone in crisi i presupposti nel momento stesso in cui se ne avvale per deformarlo».¹⁷

Nel rappresentare la molteplicità, però, si registra la tendenza a operare una sorta di regolamentazione, come se per poter rappresentare il caos vi fosse la necessità di determinare il caos stesso. Ecco quindi che l'attività interpretativa non sarà definita, bensì determinata di volta in volta in base alle circostanze:

[...] è ciò cui mira il romanzo quando non ci racconta più una sola vicenda e un solo intreccio ma cerca di indirizzarci, in un solo libro, all'individuazione di più vicende e di più intrecci. [...] Questa sorta di apertura [...] cui mira l'arte contemporanea, potrebbe essere definita come accrescimento e moltiplicazione delle significazioni possibili di un messaggio.¹⁸

Gli estremi opposti alle volte sono così vicini da risultare identici e indistinguibili: «la possibilità di una comunicazione tanto più ricca quanto più aperta risiede nel delicato equilibrio di un minimo d'ordine consentibile con un massimo di disordine. Questo

¹⁷ U. ECO, *Opera Aperta*, cit., pp. 168-169.

¹⁸ Ivi, p. 93.

equilibrio segna la soglia tra l'indistinto di tutte le possibilità e il campo di possibilità».¹⁹ Pertanto si evince che il caos senza questa regolamentazione non potrebbe essere.

Un'opera però «è aperta sinché rimane opera, oltre questo limite si ha l'apertura come rumore».²⁰ L'opera così intesa genera, pertanto, un margine di casualità oltre che un certo quantitativo di campi di possibilità, poiché tanto più l'opera è aperta, tante più sono le interpretazioni concesse. Ne deriva una indeterminatezza interpretativa cui contribuiscono sia l'autore e la sua opera che il lettore, o come sarebbe meglio dire, i lettori. Questo perché l'indeterminatezza è generata dalla capacità del testo di fornire, più o meno volontariamente, stimoli che ogni lettore²¹ può cogliere e attualizzare.

Nel caos dell'esistenza, gli esseri umani formulano teorie e leggi per delineare dei campi di possibilità e probabilità nei quali muoversi, cercando sempre di dare un'organicità agli eventi e instaurare relazioni tra loro. Il problema è posto dal fatto che i nessi di causalità sono determinati ideologicamente fra uno o più eventi non necessariamente collegati. Questo avviene perché la specie umana avverte il desiderio di dare un ordine e un senso alle cose, nelle quali cerca, e in parte stabilisce, degli schemi ripetuti. D'altronde, è lo stesso motivo a spingere l'interpretazione e, di conseguenza, la mancanza di certezze, anche da un punto di vista narrativo, non potrebbe essere il modo più giusto di rappresentare la realtà e soprattutto la sua scoperta caotica.

L'essere umano necessita quindi di una narrazione degli eventi ed è per questo che le grandi discussioni della contemporaneità si riversano nella letteratura. Il mondo è una matassa di possibilità e l'uomo non fa altro che collegare determinati eventi tra loro, tessendo così una specifica visione del mondo. Da questo punto di vista, la letteratura contemporanea,

¹⁹ Ivi, pp. 174-175.

²⁰ Ivi, p. 177.

²¹ In senso più ampio e corretto andrebbe inteso come "fruitore", ma in questo scritto ci limiteremo al campo letterario e alla sua relativa produzione.

che si è resa conto di tutto ciò, canalizza la realtà in una narrazione più o meno fantasiosa... Che altro non è che interpretazione. Nel tentativo di rappresentare la complessità del caso e le diverse interpretazioni possibili – siano esse lasciate in mano ai personaggi o direttamente al lettore – ci troviamo di fronte a opere complesse e non più lineari:

Il “lettore” si eccita quindi di fronte a una libertà dell’opera, a una sua proliferatività infinita, di fronte alla ricchezza delle sue interne aggiunzioni, delle proiezioni inconscie che vi convoglia, dell’invito che la tela gli fa a non lasciarsi determinare dai nessi causali e dalle tentazioni dell’univoco, impegnandosi in una transazione ricca di scoperte sempre più imprevedibili.²²

Importante è quindi il concetto di “campo di possibilità” poiché l’autore realizza quello che potremmo definire “caos organizzato”. “Caos” perché va rappresentando la caoticità della contemporaneità e “organizzato” perché ha la possibilità di scegliere, proprio come una sorta di divinità dell’arco narrativo, dove concedere le aperture e perché, in una sorta di “progetto divino” che resta oscuro al suo lettore, il quale non può far altro che interpretare il testo e ricavarne le sue conclusioni. Metaforicamente è come se l’autore fornisse al suo lettore un problema da risolvere che però non prevede un’unica soluzione: «[...] quella della vita nella sua immediatezza non è apertura, è casualità. Per fare di questa casualità un nodo di effettive possibilità è necessario introdurre un modulo organizzativo».²³

Il modulo organizzativo è un elemento tipicamente presente nell’opera aperta e allo stato attuale delle cose, il romanzo a intreccio, nella sua espressione tradizionale, non è più possibile; poiché

[...] l’universo ordinato e immutabile di un tempo, nel mondo contemporaneo rappresenta al massimo una nostalgia: ma non è più il nostro. Di qui – c’è bisogno di dirlo? – la problematica della crisi, perché occorre una salda struttura morale e molta

²² U. ECO, *Opera Aperta*, cit., p. 165.

²³ Ivi, p. 201.

fede nelle possibilità dell'uomo per accettare a cuor leggero un mondo in cui pare impossibile introdurre moduli d'ordine definitivi. [...] L'universo, il tutto, è mutevole, indefinibile, sfuggente, paradossale; [...] l'ordine degli eventi è una illusione della nostra intelligenza sclerotizzante, [...] ogni tentativo di definirlo e fissarlo in leggi è votato allo scacco.²⁴

In epoca postmoderna, in cui è tipico questo modo di pensare, il «senso della possibilità» s'intreccia soprattutto con quello della molteplicità del reale, ma anche con quello della libertà e della creatività. Questa attività di proiezione di scenari possibili, per quanto contrari ai fatti del mondo attuale, è fondamentale non solo per il filosofo e l'artista, ma svolge un ruolo decisivo come agente di mutamento. Il modulo organizzativo è necessario per rappresentare il caos ma assume le sembianze del gioco, a cui il lettore è chiamato a partecipare. Ecco che allora il caos emerge come struttura nella struttura: elemento che permette di analizzare il prodotto artistico e al tempo stesso lo organizza. Ovviamente, queste modalità in cui la realtà viene organizzata dall'uomo non sono univoche e non prevedono un principio di assolutismo.

Alla luce di quanto detto, risulterà chiaro come il caos necessiti di una struttura per poter essere rappresentato. Questo implica che non solo il caos ha bisogno di ordine per poter essere, ma anche che ha bisogno di un certo tipo di ordine. Per esempio, il narratore del romanzo ottocentesco oggi non funziona più e questo perché, nella sua onniscienza, non è in grado di rappresentare una molteplicità, proprio ciò di cui invece il contemporaneo ha bisogno:

La forma, nata in un ambito culturale, rimane di fatto inutile in un altro ambito, i suoi stimoli mantengono capacità di referenza e di suggestione per gli uomini di un altro periodo e non più per noi. In questo caso siamo i protagonisti di una più vasta vicenda del gusto e della cultura e stiamo sperimentando una di quelle perdite di congenialità tra

²⁴ Ivi, p. 213.

opera e fruitore che spesso caratterizzano un'epoca culturale [...]. In questo caso sarebbe inesatto affermare che l'opera è morta o che sono morti i figli del nostro tempo alla comprensione della vera bellezza: sono queste espressioni ingenuie e avventate che si fondano sulla presunzione della oggettività e immutabilità del valore estetico, come dato che sussista indipendentemente dal processo transattivo. In realtà per quel dato periodo della storia dell'umanità [...] si sono bloccate alcune possibilità di transazione comprensiva. [...] In fenomeni complessi come la comprensione di una forma estetica, in cui interagiscono fattori materiali e convenzioni semantiche, riferimenti linguistici e culturali, attitudini della sensibilità e decisioni della intelligenza, le ragioni sono assai più complesse.²⁵

Serviranno allora delle strategie narrative che concretizzino la forma così delineata ed ecco emergere i *flash-back*, le narrazioni a scatole cinesi, i viaggi nel tempo e nello spazio, la creazione di mondi paralleli. La struttura si piega quindi al volere del sentire comune e diventa a suo modo altrettanto caotica: il testo non presenta più una narrazione organica e cronologica, ma si muove nel tempo, omette, allunga o assottiglia; insomma confonde e in un certo senso si prende gioco del lettore mettendolo di fronte al dubbio, anziché di fronte alla certezza. Esso si sente quindi immerso in un mondo fittizio che appare simile a quello reale e quanto quest'ultimo è, almeno apparentemente, incomprensibile:

Tutto questo discorso ci ha permesso di chiarire che l'impressione di profondità sempre nuova, di totalità inclusiva, di "apertura" che ci pare di riconoscere sempre in ogni opera d'arte, si fonda sulla duplice natura dell'organizzazione comunicativa di una forma estetica e sulla tipica natura transattiva del processo di comprensione. L'impressione di apertura e totalità non è nello stimolo oggettivo, che di per sé è materialmente determinato; e non è nel soggetto che di per sé è disposto a tutte le aperture e a nessuna: ma nel rapporto conoscitivo nel corso del quale si attuano aperture suscitate e dirette dagli stimoli organizzati secondo estetica.²⁶

²⁵ Ivi, p. 88.

²⁶ Ivi, p. 89.

I.3 Il postmoderno e gli anni Duemila

In questo discorso, il periodo sul quale si vuole porre l'attenzione è quello più recente: la letteratura contemporanea, infatti, è stata influenzata dalla corrente artistica postmodernista che, a sua volta, aveva scosso le basi di quella modernista. In alcuni casi ribaltandole completamente:

Gli slittamenti tra una poetica modernista e una poetica postmodernista sono caratterizzati da un cambio di dominante, da un cambiamento nelle relazioni gerarchiche tra gli elementi, da una loro ricombinazione, piuttosto che dall'emersione, o scomparsa, di nuovi elementi.²⁷

Questa corrente, come spesso capita, è al suo interno assai frammentata e ha visto il succedersi di una serie di fasi:

La prima fase è quella che ha registrato, già alla fine degli anni cinquanta, un senso abbastanza diffuso di stanchezza, ripiegamento, esaurimento delle forme espressive della modernità. [...] La seconda fase coincide con gli anni sessanta. In quel periodo una serie di novità investirono il costume, i gusti, le espressioni artistiche di molti paesi, a cominciare dagli Stati Uniti.²⁸

Di queste, che certo non si limitano a due (gli anni Settanta saranno testimoni di una terza fase e gli anni Ottanta di una quarta), valuteremo soprattutto l'ultima che coincide con gli anni Duemila e che, rappresentando una fase ancora in divenire, difficilmente trova una dimensione chiaramente identificabile e definibile, ma che tutto sommato è direttamente influenzata dalle suggestioni postmoderniste. I punti di rottura rispetto alla letteratura postmodernista classica sono stati alcuni avvenimenti storici e culturali: l'abbattimento delle Torri Gemelle nel settembre del 2001 ha avuto un grosso impatto sulla cultura mondiale e si

²⁷ VALENTINA RE, *Vero come le finzioni: cinema e mondo-versioni*, in *L'innesto. Realtà e finzioni da Matrix a IQ84*, Milano, Mimesis Cinema, 2014, p. 25.

²⁸ REMO CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 2016 (1997), p. 30.

è poi riversato nella letteratura, a maggior ragione in quella americana, tanto che spesso lo si identifica come spartiacque fra due epoche artistiche; la crisi economica del 2008, invece, è stato un fatto tutto italiano; mentre, la massiva digitalizzazione ha, in misure differenti, travolto tutto il mondo.

Non ci sono principi assoluti, i punti di rottura così intesi sono chiaramente un'astrazione e non si può più parlare di rapporto di parti col tutto, ma di concetti interrelati e mutevoli. Questo è un periodo in cui i confini si allargano all'universo e al suo funzionamento, mentre «l'opera conclusa e univoca dell'artista medievale rifletteva una concezione del cosmo come gerarchia di ordini chiariti e prefissati».²⁹

Le strategie narrative postmoderniste non sembrano tanto mirate a suscitare qualche sorta di dubbio, ma tendono piuttosto a sottolineare la pluralità ontologica di cui la realtà è composta e di cui si argomentava in precedenza. Gli interrogativi fondamentali della scrittura postmodernista saranno dunque di questo tipo: “Che cos'è un mondo? Di quali elementi è composto? Esistono mondi alternativi e, se esistono, in che modo si differenziano l'uno dall'altro? Che cosa si può e si deve fare in ognuno di questi mondi e quali dei miei *io* possono e devono farlo?”.

La scrittura postmoderna, sviluppandosi intorno a questi interrogativi, riflette sui problemi posti parallelamente in vari ambiti culturali e che fanno uso del medesimo linguaggio: quello dei mondi possibili e della loro struttura. Infatti il postmoderno assottiglia la distanza tra la realtà fattuale e la finzione e rivendica una pluralità pervasiva, una realtà che è a sua volta plurale:

Le parole-chiave di quella che si presentava sostanzialmente come una poetica, erano «disintegrazione» (del soggetto, del mondo, della società nell'epoca moderna);

²⁹ U. ECO, *Opera Aperta*, cit., p. 50.

«apertura» (dei testi, con preferenza quindi per le «opere aperte», senza confini o *boundaries*, anziché le «opere chiuse» o pretese tali care ai *New Critics* e anche agli strutturalisti; quindi anche rifiuto del «senso della fine», della trama obbligata di tanta letteratura tradizionale o di massa, della ricerca, da parte del critico letterario, così come dello psicoanalista o del detective, di un significato ultimo); «dis-chiusività» e «dis-truttività» come caratteristiche programmatiche della nuova letteratura e della nuova critica.³⁰

A tal proposito, era già emblematico, seppur molto precoce e in una forma embrionale, il dramma pirandelliano *Così è (se vi pare)*. L'opera costruisce una narrazione attorno alla quale gravitano i personaggi che ne conoscono una versione parziale: nel tentativo di vederci chiaro, finiscono con l'apprendere che non è possibile stabilire una realtà identica per tutti. È celebre la battuta finale dell'unico personaggio che è considerato dagli altri capace di risolvere l'enigma, la quale però asserisce: «io sono colei che mi si crede»³¹, mentre l'atto si conclude con una frase che sembra prendersi gioco persino del pubblico poiché anch'esso viene posto di fronte a una fine che lascia aperte tutte le possibilità: «Ed ecco, o signori, come parla la verità! Siete contenti?»³².

Un'opera d'arte è uno scenario scelto fra un'infinità di altre possibilità non realizzate. In altre parole, un'opera d'arte, che è l'incrocio di più mondi possibili, tanto nel momento della creazione quanto in quello della percezione-interpretazione, si dimostra lo specchio del mondo in cui viviamo. E lo stesso fa la corrente artistica in cui, in modo del tutto astratto, i critici racchiudono, al fine di semplificarne la comprensione, le suggestioni degli intellettuali di uno specifico periodo storico. L'opera d'arte costituisce, peraltro, un modello in scala dell'universo reale. Sebbene sia innegabile che i mondi finzionali abbiano una loro autonomia, è altrettanto innegabile che mantengano sempre qualche tipo di rapporto (anche

³⁰ R. CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, cit., p. 37.

³¹ LUIGI PIRANDELLO, *Così è (se vi pare)*, Milano, BUR classici moderni, 2013 (1917), p.126.

³² *Ibidem*.

metaforico) con la realtà: molto spesso, più assurdi sono, più sembrano vicini ad essa. Ciò non implica che da un momento all'altro i personaggi potrebbero apparirci sotto casa, ma questa vicinanza va presa come un invito all'attenzione, perché gli strani mondi popolati da queste entità, forse, ci possono dare una mano a localizzare il mondo reale all'interno dell'infinità dei mondi possibili. Infatti il filosofo, lo scienziato, lo storico e lo scrittore creano un mondo con i pochi brandelli di 'realtà' che hanno a disposizione, il che è certamente un compito arduo.

Già in Pirandello, ma anche in Kafka, Dostoevskij, Eliot e molti altri

[...] one has the feeling that the writer has only reluctantly resisted the conventional ending. It is actually the unconscious pressure of the powerfully felt content – the recognition and acknowledgment of contingency, or what I prefer to call the ontological invasion – that has driven him into undermining the traditional Aristotelian dramatic or fictional form. The existential diagnosis and critique of the humanistic tradition had not yet emerged to suggest the formal implications of metaphysical disintegration. Only after the existentialist philosophers revealed that the perception of the universe as a well-made fiction, obsessive to the Western consciousness, is in reality a self-deceptive effort to evade the anxiety of contingent existence by objectifying and taking hold of "it," did it become clear to the modern writer that the ending-as-solution is the literary agency of this evasive objectification.³³

La molteplicità è uno dei temi portanti di questa corrente artistica che però ha radici antichissime e di conseguenza assume, di volta in volta, una funzione differente. Nel caso dei neoplatonici, per esempio, è sempre l'Uno o Dio a essere principio e fine della molteplicità, mentre sarà soltanto Giordano Bruno ad attribuire alla materia ciò che i suoi predecessori attribuivano al divino. Nascono così, in epoca postmoderna, le tendenze che aiutano il lettore a rapportarsi alla molteplicità: un esempio è la cosiddetta "prosa concreta"

³³ WILLIAM V. SPANOS, *The detective and the Boundary: some notes on the postmodern literary imagination*, in «Duke University press», p. 152.

che porta a riflettere sul rapporto tra visualizzazione del testo, che si trova a essere disposto tipograficamente in forme astratte o in “icone verbali”, e la sua lettura. Un esempio paradigmatico potrebbe essere rappresentato dall’iper-romanzo di Cortázar, in cui la possibilità di leggere il testo in più ordini diversi e scoprire di volta in volta una storia differente subordina la costruzione del mondo finzionale alla manipolazione operata dal suo lettore. È in generale la visione del libro (ma non solo, si pensi anche a film come *Pulp Fiction*) come “gioco” che permette l’evolvere dell’univoco nel molteplice. Strategie simili tendono a mettere in risalto la molteplicità e il libero arbitrio con cui rappresentiamo il mondo, il quale altro non è che una virtualità esistente soltanto all’interno di chi lo esprime.

La letteratura degli anni Duemila ha quindi delle caratteristiche che potremmo assimilare a quelle postmoderniste, ma che in un certo senso tende a rilanciare i concetti tipici del Modernismo affrontando le critiche che gli sono state mosse dal Postmodernismo. Figure come Ágnes Heller, Victor Grauer e Carlos Escudé attribuiscono a questo periodo storico l’etichetta di “Neomodernismo”.

I.4 Il linguaggio letterario e la sua interpretazione

Il linguaggio è un elemento strutturale dell’opera letteraria, la cui principale capacità è quella di generare senso. Di conseguenza esso funge da “mediatore” fra tutti gli altri aspetti del testo, il quale senza linguaggio non potrebbe semplicemente essere (si pensi, ad esempio, alle caratteristiche culturali di un testo che inevitabilmente passano per questo aspetto). Difatti «[...] il linguaggio non è un mezzo di comunicazione tra tanti; è “ciò che fonda ogni comunicazione”; meglio ancora “il linguaggio è realmente la fondazione stessa della cultura. In rapporto al linguaggio tutti gli altri sistemi di simboli

sono accessori o derivati”». ³⁴ Le opere d’arte che l’uomo è stato capace di ideare nel corso della sua storia dipendono dalla sua capacità di comunicare, abilità che gli ha permesso non solo di interpretare il mondo a lui circostante, ma anche di rappresentarlo.

I testi letterari, che avendo grande diffusione attirano le attenzioni degli studiosi, hanno la particolarità di utilizzare una certa forma del linguaggio, non assimilabile a quello di una conversazione quotidiana poiché passante per l’estetica che è tipica dei prodotti artistici: «La poesia – e con poesia va intesa non già la poesia in senso stretto, ma la letteratura come arte – è il luogo del dispiegarsi della compiutezza funzionale del linguaggio». ³⁵

A fronte di questa consapevolezza, la ricerca semiotica ha molto lavorato sulle diverse arti, letteratura compresa. La ragione di questo interesse è data dall’idea che vi siano, sotto lo splendore e la ricchezza della manifestazione artistica, dei meccanismi generativi di tipo linguistico propri di ogni sistema comunicativo. Questo spiegherebbe la grande capacità dell’arte di produrre senso e trasmettere significati di vario tipo (politici, religiosi, etici, culturali) non solo specificamente artistici e non solo prettamente letterali:

Mentre nel linguaggio quotidiano – a funzione prevalentemente referenziale – noi solitamente intendiamo le parole come veicolo per esprimere certe idee o certe asserzioni circa eventi o oggetti del mondo reale (per cui non ci soffermiamo più di tanto sulla materialità delle parole che impieghiamo), nel linguaggio poetico – in cui la funzione estetica è più spiccata – vengono talvolta introdotti certi artifici mirati a manipolare la superficie espressiva del testo e, pertanto, a disturbare l’automatismo della percezione e dell’interpretazione referenziale. [...] Di fronte alla trasgressione dei codici e dei sottocodici stilistici, l’interprete si trova inizialmente spaesato, è costretto a

³⁴ U. ECO, *Opera Aperta*, cit., p. 71.

³⁵ EUGENIO COSERIU, *Linguistica del testo. Introduzione a una ermeneutica del senso*, Roma, Carocci editore, 2020 (1997), p. 141.

soffermarsi maggiormente sulla materialità concreta dell'espressione e, talvolta, a giocare contemporaneamente con più ipotesi interpretative alternative, senza essere in grado di scegliere immediatamente tra l'una e l'altra. In questo senso si dice che la poesia deautomatizza il linguaggio quotidiano, infondendogli un rinnovato vigore.³⁶

Sin a partire dagli anni Sessanta la semiotica, in particolar modo quella europea, si è ripetutamente misurata con la letteratura nel tentativo di individuarne le specificità linguistiche. La diffusione e l'importanza delle storie giustificerebbero da sole il grande interesse della semiotica: la narrazione, infatti, essendo centrale nella vita dell'uomo, affascina da sempre gli studiosi del linguaggio. Tuttavia, questo confronto si è svolto su diverse linee senza raggiungere mai la sintesi complessiva di un metodo condiviso.

Riassumendo brevemente, in questa ricerca si possono grosso modo distinguere tre linee di analisi principali: la prima, di stampo filologico, si occupa prevalentemente della forma e del significante letterario, cercando di descriverne, attraverso gli strumenti semiotici, la specificità e la ricchezza; la seconda, di stampo psicoanalitico, si occupa ancora di significante, seppur abbia avuto un ruolo piuttosto marginale nell'individuazione di un metodo semiotico vero e proprio; in ultimo, le analisi che invece si sono sviluppate in maniera più continuata, e che sono state più influenti nell'ambito semiotico, sono quelle ispirate ai temi narratologici. Di quest'ottica, peraltro, sono i contributi di Umberto Eco.

La mancanza di un metodo condiviso dimostrerebbe l'assenza di una tecnica universalmente valida per interpretare un testo, e suggerirebbe una 'dipendenza' del linguaggio letterario da più fattori (non necessariamente interni al testo stesso) come la corrente artistica e l'uso linguistico che l'autore di volta in volta vuole farne in

³⁶ UGO VOLLI, *Manuale di semiotica*, Roma, Editori Laterza, 2020 (2000), pp. 74-75.

connessione con le suggestioni del proprio tempo, le proprie idee, la propria morale e via di seguito.

Il fatto che non esista una tecnica universalmente valida per tutti i testi, però, non significa che non esista alcun metodo. Quest'ultimo, infatti, definirebbe il valore dello specifico testo ponendo l'accento sugli aspetti appena citati capaci di fornire delle informazioni di senso. Sarà allora interessante individuarli, approfondirli e indagarli proprio per "ricostruire decostruendo" il senso di un testo. Questi elementi, all'apparenza magari insignificanti, forniscono all'analisi un contributo rilevante in base alla prospettiva dalla quale si guarda un testo e quindi all'interpretazione che se ne dà:

Nell'analisi di un testo il punto di vista non si riduce a un semplice ornamento retorico, bensì costituisce una delle procedure fondamentali attraverso cui il mondo rappresentato è caratterizzato secondo determinate condizioni di osservabilità e di conoscibilità e dunque è definito qualitativamente.³⁷

A conferma di questa tesi si può aggiungere che

[...] un testo ci comunica molte più informazioni di quante non ne appaiano nella sua manifestazione lineare, ossia nella sua struttura espressiva esplicita. Essendo sempre «intessuto di non detto», esso lascia implicita una gran quantità di informazioni che il destinatario è chiamato a estrapolare in base alla sua conoscenza del contesto comunicativo.³⁸

Quindi, visto quanto si è dimostrato, sebbene la scrittura possa a primo impatto sembrare una semplice trasposizione della conversazione orale, in realtà le due sono in questo senso molto distanti fra loro perché

Nella comunicazione orale i due interlocutori si vedono e possono scambiarsi continui segnali di reazione (*feedback*) per rendere scorrevole la comunicazione, per cui

³⁷ Ivi, p. 164.

³⁸ Ivi, p. 125.

il parlante può sempre precisare l'immagine che si è fatta del suo destinatario ideale man mano che procede nella conversazione. Nella comunicazione scritta, invece, l'autore e il lettore non si vedono in faccia, sono separati da una distanza spaziale o temporale per lo più incolmabile. Ne deriva che entrambi vanno un po' a tentoni e non possono fare altro che prefigurarsi il proprio partner nell'atto comunicativo attraverso una serie di congetture, le quali possono anche dimostrarsi fallaci.³⁹

Conseguentemente, questo divario tra il linguaggio scritto e quello parlato aumenta se il testo preso in considerazione è un prodotto artistico che, come abbiamo visto, è per sua natura incline a "sabotare" le consuete regole conversazionali. Ecco allora che in questa sede si intenderà "linguaggio" nella sua accezione più vasta, accorpendo in se stesso tutto ciò che in qualche modo è in grado di 'dire' qualcosa. In tal senso collaborano, con la medesima finalità comunicativa, il lettore, l'autore e l'opera.

Nello specifico, ciò che si vuole mettere in luce primariamente, sono quei particolari usi del linguaggio che rivelano qualcosa di un preciso contesto storico e culturale che in questo caso è quello degli anni Duemila. A tal riguardo, una prima panoramica è offerta dai Wu Ming:

Molti di questi libri sono sperimentali anche dal punto di vista stilistico e linguistico, ma la sperimentazione non si nota se si leggono le pagine in fretta o distrattamente. Sovente si tratta di una sperimentazione dissimulata che mira a sovvertire dall'interno il registro linguistico comunemente usato nella *genre fiction*. Di primo acchito lo stile appare semplice e piano, senza picchi né sprofondamenti, eppure rallentando la velocità di lettura si percepisce qualcosa di strano, una serie di riverberi che producono un effetto cumulativo.⁴⁰

Essi propongono anche un esempio tratto da *Q*, loro romanzo di esordio:

[...] nessuno si è soffermato su una frase come «Polvere di sangue e sudore chiude la gola», che pure ha una collocazione vistosa (prima parte, cap. I, terza riga).

³⁹ Ivi, p. 126.

⁴⁰ WU MING, *New Italian Epic: letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009, p. 37.

Leggetela bene: è priva di senso. In origine la frase era: «Polvere, sangue e sudore chiudono la gola», poi Wu Ming 3 propose di incidentarla, e tutti convenimmo che nella versione «sbagliata» funzionava meglio.⁴¹

Questo aneddoto conferma quanto si diceva in precedenza sullo statuto del linguaggio poetico e induce a diffidare di uno stile apparentemente semplice e piano.

Altrettanto interessante, allora, sarà ricostruire quegli artifici linguistici che il testo usa per ingannare il suo lettore e spingerlo a porsi specifiche domande, o per divertirsi con lui nel tentativo di realizzare quel gioco narrativo che necessita del fruitore per poter funzionare:

In letteratura le immagini non sono già date. A differenza di quel che accade nel cinema o in Tv, le immagini non preesistono alla fruizione. Bisogna, per l'appunto, *immaginarle*. Mentre allo spettatore viene chiesto di guardare (*spectare*) qualcosa che già c'è, al lettore viene chiesto di raccogliere (*lĕgere*) gli stimoli che riceve e creare qualcosa che non c'è ancora. Mentre lo spettatore trova le immagini (i volti, gli edifici, il colore del cielo) al proprio esterno, il lettore le trova dentro di sé. La letteratura è un'arma maieutica e leggere è sempre un atto di partecipazione e co-creazione.⁴²

La letteratura, dunque, nella sua potenzialità comunicativa, è in grado di stabilire legami e generare un effetto di natura culturale e fattuale. Il linguaggio è, in questo senso, il suo asso nella manica.

⁴¹ Ivi, p. 38.

⁴² Ivi, p. 21.

CAPITOLO SECONDO

STRUTTURE SEMANTICHE DEL CASO

II.1 La realtà

Una volta postulato che l'interpretazione è il principio fondante di qualsiasi semiosi e ricordando che il lettore è parte integrante del processo di interpretazione nonché del quadro generativo del testo stesso, si comprende che le possibilità interpretative poste da un singolo testo sono in realtà, se non infinite, quantomeno indefinite.

L'opera aperta pone questo principio come parte integrante del proprio essere, ma stabilisce comunque dei limiti cui il lettore deve prestare attenzione. Quest'ultimo, infatti, sarà responsabile di selezionare le interpretazioni più pertinenti tra quelle che è in grado di scovare nel testo:

L'iniziativa del lettore consiste nel fare una congettura sulla *intentio operis*. Questa congettura dev'essere approvata dal complesso del testo come tutto organico. Questo non significa che su un testo si possa fare una e una sola congettura interpretativa. In principio se ne possono fare infinite. Ma alla fine le congetture andranno provate sulla coerenza del testo e la coerenza testuale non potrà che disapprovare certe congetture avventate. [...] Più che parametro da usare per validare l'interpretazione, il testo è un oggetto che l'interpretazione costruisce.¹

¹ U. ECO, *I limiti dell'interpretazione*, cit., p. 50.

Tale principio nega la possibilità di una realtà che possa essere oggettiva e quindi uguale per tutti e si limita a indicare una direzione. Ma, questa vasta gamma di possibilità interpretative pone un grosso limite alla creazione di un metodo critico univoco e condiviso:

Nella parte centrale del Novecento la riflessione della critica si è incentrata sulla ricerca del metodo. E un intenso dibattito si è acceso tra diverse tendenze che avevano in comune il tentativo di offrire la *spiegazione* dei fatti letterari. [...] Nessun metodo ha potuto affermarsi in modo assoluto sugli altri. Ciascuna delle grandi correnti ha avuto i suoi momenti di supremazia secondo un arco evolutivo segnato anche da fenomeni di “moda”, ma senza che mai mancassero le polemiche interne ed esterne. Ogni teoria ha prestato il fianco a critiche, ha rivelato punti deboli, ha avuto bisogno di “rifondazioni” [...]. Finché la stessa scelta in favore del metodo non è stata posta in discussione e, accanto alle tre tendenze metodologiche principali, è emersa, come quarta linea, una tendenza antimetodologica. Quella che si può chiamare la “fenomenologia della lettura” o l'*ermeneutica* (secondo l'antico termine greco dell'arte dell'interpretazione) riporta in primo piano il rapporto “a due” del critico con l'opera e contesta al metodo sia l'eccessiva rigidità sia le pretese di risultati “oggettivi”.²

Stando all'ermeneutica del senso quindi, la ‘volontà testuale’ è una questione molto più complessa di quanto non si creda che stringe un rapporto profondo con la concretezza del mondo.

Questa consapevolezza apparentemente banale spinge l'artista del ventesimo secolo a riflettere non più sull'arte come semplice imitazione della realtà, ma nell'ottica di una realtà che può essere plurima così come l'arte che poi ne deriva. Da questo momento in poi, l'imitazione artistica guadagna la sua indipendenza e aumenta di conseguenza il suo effetto di realtà. Tale visione ha certamente radici storiche molto lontane nel tempo, ma per restare vicini ai giorni nostri, il dialogo *De l'infinito universo e mondi* di Giordano Bruno può fungere da modello. Nell'opera, infatti, il filosofo nega la finitezza dell'universo e l'unicità

² FRANCESCO MUZZIOLI, *Le teorie della critica letteraria*, Roma, Carocci editore, 2019 (1994), pp. 83-84.

del mondo in favore della concezione di “vuoto”. Oggi questa concezione è stata rivista ma l’*input* generativo è il medesimo. Diversi autori, anche se in maniere molto diverse, hanno concettualizzato il caso. Il caso è la negazione della visione ontologicamente e storicamente precedente ma, a differenza di quanto si potrebbe pensare, non è un nuovo appiglio nel quale riporre fede: è bensì la mancanza di certezze, l’accettazione dell’inesistenza di un piano divino, l’ode delle coincidenze. Così si legge in una delle tante interviste all’autore Paul Auster:

Caso e necessità sono presenti nei miei romanzi, ma non sono la forza predominante. È semplicemente il modo in cui il mondo funziona. Sono molto interessato a quella che potremmo chiamare "la meccanica della realtà", il perché le cose succedono e come succedono. Spesso ciò che determina il nostro destino sono fattori del tutto accidentali. Per esempio, cerco sempre di capire come le persone che sono sposate si sono incontrate. Sposarsi, avere dei figli è probabilmente la cosa più importante che uno fa nella vita. E spesso pare che siano dei fatti del tutto accidentali ad avvicinare un uomo e una donna. Questo mi affascina: non direi che è il destino, ma gli eventi casuali che accadono, e il significato che troviamo in questi eventi.³

Non è tanto il cosmo ad essere dotato di significato, ma l’uomo a caricarlo del proprio. La potenzialità del caso si esplica negli infiniti mondi che popolano l’universo illimitato della creazione artistica e della fantasia umana. Secondo un certo punto di vista, questo concetto, molto produttivo nei testi odierni, rappresenta il passaggio dall’uomo moderno a quello contemporaneo che si è progressivamente allontanato dalla fede per dirigersi sempre più nella direzione della scienza e dei suoi metodi, i quali assurgono a modelli di vita. Nessuno dei due sistemi è in grado di fornire certezze assolute, ma, se il primo, basato sulla fiducia nell’autorità, è rassicurante; il secondo è invece in continuo

³ LARA RICCI, «*Il destino? No, c’è solo il caso*», in «Il sole 24 ore», 30 ottobre 2011, <https://st.ilsole24ore.com/art/cultura/2011-10-30/destino-solo-caso-081330.shtml?uuid=AaK1SEHE>, (ultima consultazione 09/04/2022).

movimento e si fonda su dati empiricamente osservabili e confutabili. Nel primo caso l'uomo è predestinato, pedina di un progetto preesistente e predefinito a lui oscuro, mentre nel secondo è un giocatore che, in quanto tale, ha, entro certi limiti, piena responsabilità delle sue azioni. Il suo compito, infatti, per quanto possibile, è quello di agire per preservare se stesso e il prossimo dal caso.

Il fatto è che, dopo migliaia di anni in cui, seguendo un certo modo di intendere l'arte, si era dato per scontato che essa fosse da considerarsi un'imitazione della realtà, adesso, riprendendo una visione speculare alla prima, il mondo e la sua rappresentazione si separano recuperando ognuno la propria autonomia (è la potenza dell'ovvietà rivelata da pittori come Magritte) e tessendo così un legame quasi paritetico. L'atto di raffigurare qualcosa diventa così un modo per creare un'altra realtà, un mondo parallelo dove può avvenire tutto tranne ciò che succede nel mondo reale. I mondi paralleli, fittizi si muovono nel campo delle possibilità e rivelano un uomo che si è votato all'esplorazione in cerca di risposte concrete, tangibili. Ma la concezione della realtà muta in seguito alle scoperte dell'uomo e così anche l'arte assume nuove forme. Con il sorgere del ventesimo secolo, quindi, ci si comincia a render conto dell'impossibilità fisica degli approcci precedenti e della loro inadeguatezza rispetto alle suggestioni contemporanee. Quello dell'arte, dunque, è un universo astratto, non concreto, un mondo immaginario che si accosta a quello reale e in un certo senso si pone in aperta competizione con quest'ultimo. Una finestra sull'idea che l'uomo si è fatto del mondo, ma non direttamente di quello dove ha vissuto.

Nascono così i tentativi letterari di mettere in crisi la realtà. Spesso consistono nel mischiare quest'ultima con la finzione, in maniera tale da creare più piani diegetici che si intreccino con quello reale. In questo modo un personaggio, in genere il protagonista, può rompere la quarta parete e dialogare direttamente con il lettore che si trova in una situazione

di confusione mista a curiosità e stupore. Così il reale diventa inaffidabile al punto da apparire irreali e risultare indistinguibile dalla *fiction*.

Con questo però, non si vuole affermare che la letteratura contemporanea non cerchi il reale o che questo non possa esistere, semplicemente si mette in discussione l'idea di realtà precedentemente condivisa: ci si trova di fronte a un cambio di prospettiva. Il recupero di una dimensione d'indipendenza, infatti, è una sorta di avvicinamento alla realtà anziché il contrario. Infatti, parallelamente alla letteratura *fiction*, viene a svilupparsi quella *non fiction*, a testimonianza di un bisogno di realtà e di impegno sociale.

È un nuovo realismo quello della narrativa degli anni Duemila: ben diverso dal tradizionale romanzo naturalista, si presenta come una notificazione di realtà che trae spunto dall'attuale sistema dell'informazione-spettacolo (*infotainment*) o dei *reality* televisivi.

Questo nuovo tipo di realismo si manifesta sia nella narrativa tipicamente *non fiction* che in quella in cui *fiction* e *non fiction* si confondono, avvalendosi di espedienti narrativi, già noti al romanzo da secoli, che ne accentuano gli effetti di realtà, come l'inserimento nel corso della narrazione di documenti veri o simulati (mail, chat, interviste, intercettazioni) che producono il medesimo effetto di inaffidabilità e indistinguibilità. La differenza rispetto al passato è data dalla forma del testo, la quale vuole veicolare una maggiore idea di interazione con la realtà attuale (ad esempio indicando l'*e-mail* di un personaggio o il suo numero di telefono).

È quasi come se l'uomo, trovatosi improvvisamente a fronteggiare una realtà inaffidabile, tentasse di crearne artificialmente una nuova capace di restituire le rassicurazioni di un tempo. Il risultato, però, è credibile solo agli occhi di chi desidera disperatamente confortarsi e rasserenarsi, altrimenti risulta solo artificioso e segna la fine di un mondo oggettivo e univoco.

II.2 Il comico

La perdita dei vecchi punti di riferimento ha segnato l'inizio di un dramma interiore che l'uomo ha affrontato ed esorcizzato attraverso il riso.

Il secondo Novecento fu un periodo emblematico per via dell'importanza e dell'estensione degli eventi che lo avevano preceduto: le due guerre mondiali, fra i più significativi, si lasciarono dietro uno strascico di riflessioni, sensazioni ed emozioni capaci di imprimere cambiamenti politici e sociali di rilievo. Ciononostante, nemmeno in questa seconda parte di secolo la tensione e il tragico si spensero, anzi, la Guerra fredda così come il terrorismo, fra gli altri, furono causa di grande instabilità e incertezza.

Il Novecento venne definito secolo dell'umorismo proprio perché l'estrema tragicità degli avvenimenti storici e la crisi degli ideali che ne conseguì portarono le persone ad aggrapparsi ai loro opposti: la forza vitale della speranza e la potenza liberatoria del riso.

[...] risvolto terribile della stessa modernità, suo esito distruttivo e tragico, sarà costituito dalle guerre e dagli orrori sviluppatasi nei modi più vari e impensati fino alle soglie del nuovo millennio, fino a questi nostri anni: il secolo del comico è anche secolo del tragico, percorso da tragedie immani. Secolo degli orrori e delle più matte risate, in cui molto spesso le lacrime e il sangue hanno scacciato ogni possibile sorriso e in cui spesso sono stati i carnefici a potersi abbandonare ad un riso perverso: ma in esso [...] il comico ha potuto toccare le vette dell'arte più sublime come gli squallori della più degradante volgarità. I rapporti e gli sviluppi sono intricati, eterogenei, complessi: spesso comico e tragico sono intrecciati inestricabilmente (e del resto c'è chi dice che il comico più grande ed autentico finisce per assumere proprio caratteri «tragici», fino ad aprire uno sguardo vertiginoso sulla morte); e in molti casi le esperienze più originali ed autentiche, più libere e aperte, si trovano a contenere qualche segno distruttivo, qualche impensata complicità con l'orrore.⁴

⁴ GIULIO FERRONI, *Secolo tragico, secolo del comico* in *Il comico nella letteratura italiana* a cura di Silvana Cirillo, Roma, Donzelli editore, 2005, pp. 289-290.

Per queste ragioni, appunto, il «[...] secolo che sarà definito «breve» si affaccia subito sull'onda lunga del comico»⁵ poiché si basa su «[...] un disilluso cinismo, di una beffarda indifferenza, alla fine disposta ad accettare l'esistente, ma solo per mancanza di alternative, per la coscienza del carattere irrisorio di ogni possibile alternativa».⁶ Difatti, il comico cela un 'io' di cui l'uomo si vergogna, rappresenta una società in frantumi, nasconde realtà che sarebbe meglio non conoscere. Il riso del comico è dunque beffardo, amaro e alle prese con il goffo tentativo di distogliere l'attenzione da ciò che non potrebbe così essere più presente: il tragico.

Ma nonostante «[...] due guerre mondiali, i campi di sterminio e tanti altri orrori, il Novecento è stato un secolo dominato dalla categoria del comico piuttosto che del tragico, almeno per quanto riguarda la letteratura e le arti»⁷. Uno degli esponenti più rilevanti in questo senso è indubbiamente Pirandello. Al centro delle sue opere, si trova

[...] l'uomo moderno che investito dalla trasformazione materiale della società, dagli choc della modernità, è attraversato da istanze che innanzitutto ne mettono in dubbio la centralità, lo statuto tradizionale [...]. Pirandello predilige così una letteratura imperfetta e da costruire insieme al lettore, una letteratura che superi le convenzioni sociali e assuma l'assenza di forma come istanza di vita.⁸

Insomma, una forma d'arte che già si sta avviando verso il suo processo di apertura. A tal riguardo, Pirandello definisce l'umorismo come una contraddizione fondamentale la cui causa principale si trova nel disaccordo che il sentimento e la riflessione scoprono tra la vita reale e l'ideale umano, tra le aspirazioni dell'uomo e le sue debolezze e miserie. Così, esso ha per principale effetto la perplessità e lo scetticismo di cui si colora ogni osservazione

⁵ Ivi, p. 288.

⁶ Ivi, p. 293.

⁷ RENATO BARILLI, *Il comico da Pirandello a Palazzeschi*, in *Il comico nella letteratura italiana*, cit., p. 301.

⁸ R. G. GERONI, *Anomalie del narrare*, in *Cento anni di letteratura italiana. 1910-2010*, cit., p. 81.

e il procedere minuziosamente analitico. In questo senso, nell'opera umoristica, la riflessione non si nasconde e i sentimenti vengono analizzati. Essa diventa quindi uno strumento in grado di trasformare il comico in tragico.

Pirandello introduce poi un'ulteriore evoluzione di questa teoria con il suo meta-teatro, in cui finzione e realtà si mescolano. A tal proposito è celebre il finale dell'opera teatrale *Sei personaggi in cerca d'autore* in cui realtà e finzione non si distinguono più «[...] e il capocomico scappa dalla scena in preda ai fantasmi della storia che termina con una duplice morte (reale o forse solo inscenata)».⁹

Peraltro, travalicando il comico e affine a quanto analizzato in precedenza riguardo il concetto di realtà e la sua frammentazione, tra le diverse rappresentazioni artistiche pirandelliane «c'è una costante circolarità di temi che ruotano in buona sostanza intorno al problema della verità, o meglio delle molteplici verità che si propongono all'uomo»¹⁰. Questi due aspetti, che possono sembrare separati, finiscono con l'intrecciarsi perché la molteplicità della realtà può essere sfruttata a fini comici e non avere più un'identità, o, peggio, averne molte, suona tragico e proprio per tale ragione comico.

Ma Pirandello e il suo teatro non sono certo l'unica forma di comico che si sviluppò nel Novecento:

Nella sua diffusione di massa, il comico del primo Novecento trova comunque uno dei suoi veicoli essenziali nel teatro di varietà, non a caso esaltato dai futuristi (nel manifesto del 1913, *Il Teatro di Varietà*) per lo spazio libero che dà al non senso, al rapporto diretto e non sacrale con il pubblico, al miscuglio dei mezzi tecnici più vari ed eterogenei [...]. Accanto al teatro di varietà, con una penetrazione più vasta e con prove ben più resistenti al tempo, un ruolo decisivo [...] spetta al cinema, in primo luogo al grande cinema comico muto americano degli anni '20. [...] Questo cinema (soprattutto quello muto) si trova a giocare sulla continua sperimentazione dell'incontro/scontro tra

⁹ Ivi, p. 86.

¹⁰ *Ibidem*.

il piccolo debole essere umano e la molteplicità delle macchine e dei manufatti che popolano l'universo industriale.¹¹

Ma, proprio avvalorando la reputazione del Novecento come secolo del comico, quest'ultimo continua a evolvere e, durante gli anni Settanta, mentre prendono forma le premesse di quel che sarà nei due decenni successivi, assume l'aspetto del carnevalesco. Esso si distingue dall'umorismo pirandelliano per la sua sottigliezza:

Il carnevalesco, e il comico da esso provocato, non va inteso nell'accezione più banale, cioè come un riferimento a ciò che provoca riso, ma come un concetto che riguarda tutte le modalità con cui un autore può instaurare un gioco con la lingua, con le forme, con la tradizione, con la propria figura di autore, fino a stravolgere concetti consolidati e far emergere gli elementi più anomali. In altre parole, il carnevalesco è la possibilità che ha la parola letteraria di mettere in crisi e sovvertire verità comuni e condivise, mostrando ciò che normalmente il linguaggio non rivela, o tiene sotto controllo con strutture convenzionali. Il carnevalesco è apertura di mondi fittizi che entrano in collisione con il mondo reale e ne sfaldano la solidità.¹²

Il linguaggio, come si è detto, funge da chiave di volta per tutto il processo di significazione e, oltre a sprigionare il comico, anzi, proprio tramite esso, promuove il processo di apertura dell'opera verso l'ambiguità e le molteplici interpretazioni. Il comico dunque è un elemento che percorre buona parte delle opere novecentesche, senza contare che la discussione sul riso affonda le sue radici in un'antichità tutt'altro che vicina, in autori come Aristotele e Seneca. Del resto:

Il comico, spesso nella variante dell'umorismo, del grottesco, del riso sardonico, percorre i cupi romanzi di Sciascia, ma lo ritroviamo anche nell'ultima opera della Morante, e non bisogna dimenticare che il romanzo di Umberto Eco, *Il nome della rosa*,

¹¹ G. FERRONI, *Secolo tragico, secolo del comico* in *Il comico nella letteratura italiana*, cit., pp. 290-291.

¹² MARCO A. BAZZOCCHI, *Comico e marginalità*, in *Cento anni di letteratura italiana. 1910-2010*, cit., p. 336.

dove si riflettono molte delle tensioni del decennio camuffate in abiti medievali, ha al suo centro la ricerca del perduto trattato di Aristotele sul comico e la commedia.¹³

In sostanza, ciò che osserviamo avvenire attraverso il riso del comico è un sovvertirsi delle convenzioni, indipendentemente dal modo in cui venga messo in atto:

Spesso il comico confina con il fantastico, o con il surreale, o utilizza rimandi alla sessualità, al corpo, alle funzioni fisiologiche, insomma a tutto ciò che la società borghese europea della fine del Settecento ha censurato per garantirsi un ordine morale e una legittimità sociale.¹⁴

Il tentativo dunque è quello di sbeffeggiare il passato sovvertendo delle categorie non più riconosciute come accettabili o funzionanti. La necessità è quella di elaborare e accettare una nuova identità culturale dove il riso ha una funzione esorcizzante.

Di qui il passaggio di testimone dal secolo del riso a un nuovo secolo dominato dai mezzi di comunicazione di massa:

[...] gli sviluppi della parte finale del secolo e dei primissimi anni del nuovo secolo/millennio danno a prima vista l'impressione di una ulteriore espansione del comico: dopo l'impulso dato dall'avvento dei media «moderni» (il cinema in primo luogo), nuovo, più pervasivo impulso sembra dato dai media che chiameremo «postmoderni» (televisione in primo luogo). La società della comunicazione e dell'immagine moltiplica il comico, diffonde al di là di ogni limite territoriale e mentale metodi, atteggiamenti, soluzioni linguistiche riconducibili al comico. Si ride di tutto e di tutti; gesti e immagini, asserzioni e contestazioni, presupposizioni e illazioni, proponimenti e decisioni, dolori e gioie, passioni e indifferenze, tutto è rovesciabile e reversibile: anche se il mondo è preso in una deriva che nessuno tenta di arrestare, ma che le leggi dell'economia e della produzione si ostinano a favorire e ad accelerare, anche se il tragico e l'orrore bruciano esistenze ed esperienze in tanti luoghi del pianeta, non è più possibile sapere dov'è la tragedia e dov'è la farsa, dove l'originale e dove il ritratto. *L'incipit parodia* nietzscheano sembra aver dilatato all'infinito la propria spinta

¹³ Ivi, p. 337.

¹⁴ Ivi, p. 336.

iniziale, dando luogo all'inizio di un indefinito *explicit*, dove ogni cosa è successiva e precedente ad ogni altra cosa, nell'illusione della virtualizzazione universale, della compresenza comunicativa di tutti i tempi, di tutti i luoghi, di tutte le esperienze. La dilatazione del comico sugli spazi sociali più vasti, che ha sorretto le sue eccezionali manifestazioni del Novecento, sembra condurre ormai alla sua evaporazione, finisce per affogarlo nell'immenso calderone mediatico, nella sempre più ossessiva identificazione tra comunicazione (i media elettrici e non, con in primo piano la televisione e internet) e pubblicità. Valgono allo stesso modo il fatto che si possa ridere di tutto, arrivare a spararle grosse in tutte le direzioni, senza limiti e senza confini, in una corsa continua verso l'eccesso, verso lo *shock*, verso l'imposizione di presenza in un mondo vuoto di presenze; e il fatto opposto che non si possa ridere di niente, che l'ossessione della *political correctness* faccia allontanare tutti i possibili bersagli, innalzi schermi difensivi su tutte le possibili vittime, arrivi a circondare di cautele e riprovazioni anche il comico più leggero e delicato.¹⁵

L'analisi di inizio capitolo sulla realtà si intreccia con quella sull'umorismo appena proposta: il comico pesa sulla realtà fino a portarla al collasso, rovesciando parametri, ingigantendo eventi o ignorando fatti. La realtà diventa così eterea, intoccabile, distante. Ogni cosa è priva di senso e il sentimento preponderante è quello di disorientamento. La finzione non è più distinguibile dal reale e tutto ciò che resta all'uomo è la consapevolezza che nulla è eterno e perciò merita solo il riso, il riso di fronte alle inezie umane.

Ovviamente, il comico che fin qui si è percorso è solo una parte minuscola del vastissimo uso che la letteratura ne ha fatto. Quel che conta è non dimenticare che tutte le forme di umorismo novecentesco qui citate fungono da eredità culturale per la letteratura degli anni Duemila che le esalterà fino a logorarle.

II.3 Dov'è Dio?

¹⁵ G. FERRONI, *Secolo tragico, secolo del comico* in *Il comico nella letteratura italiana*, cit., p. 298.

Da un punto di vista socio-culturale, il periodo che inizia con gli anni Ottanta e giunge sino a noi può essere considerato postmoderno. È infatti proprio in questo periodo che trova posto il dibattito sul Postmodernismo e sui suoi risvolti ideologico-stilistici: «Uno snodo fondamentale del dibattito è costituito dalla pubblicazione del saggio dell'intellettuale francese Jean-François Lyotard *La condizione postmoderna* (1979), nel quale vengono focalizzati alcuni aspetti essenziali, primo fra tutti il crollo delle grandi spiegazioni ideologico-religiose che davano un senso alla storia e al progresso».¹⁶

Invero, uno degli aspetti che vedono il Postmodernismo contrapporsi al Modernismo è proprio questo:

[...] la tendenza a sostituire l'ordine tradizionale dei valori religiosi e razionali con un nuovo sistema fondato sull'esperienza (estetica) e le sensazioni soggettive [...]. Non solo quindi la guerra contro le cose sacre e la tendenza a sconvolgere il pubblico borghese; non solo la ribellione contro gli stili artistici tradizionali o prevalenti; ma una nuova forte spinta dell'artista a porre se stesso e la propria sensibilità al centro del mondo, l'ambizione faustiana di sostituirsi a Dio, una concezione estetico-sensuale della soggettività che produce l'ideale di un artista dionisiaco.¹⁷

Per molti autori di questo periodo, i valori religiosi tipici della modernità sono solo un vago ricordo, simbolo di un passato ormai troppo lontano per poter essere recuperato. Dio non è più una figura integra e uguale per tutti, ma è dissacrato e si incarna nell'autore del testo che spesso fa la sua comparsa nell'opera in modo più o meno diretto. «Da questa decomposizione delle grandi Narrazioni [...] deriva ciò che alcuni analizzano come dissoluzione del rapporto sociale e passaggio delle collettività sociali allo stato di una massa composta di atomi individuali lanciati in un assurdo movimento browniano».¹⁸

¹⁶ ALBERTO CASADEI, MARCO SANTAGATA, *Manuale di letteratura italiana contemporanea*, Roma, Editori Laterza, 2007, p. 405.

¹⁷ R. CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, cit., p. 126.

¹⁸ JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Milano, Feltrinelli Editore, 2008 (Paris 1979), p. 32.

Le grandi spiegazioni ideologico-religiose avevano una valenza culturale e antropologica molto profonda, dacché esiste, l'uomo ha bisogno di credere. Queste fungevano da collante sociale, garantendo una coesione comunitaria che con il loro crollo è andata dissolvendosi. Pertanto, le categorie di cui si è già parlato, come la frammentazione dell'individuo e della realtà nella quale egli è immerso e il comico, che viene usato come meccanismo di difesa, intaccano anche quel sistema di credenze che un tempo sembrava intoccabile ed escluso da qualsiasi trasformazione culturale. Ora quest'ultimo si frammenta a sua volta, generando sistemi di credenze plurimi, più inclusivi, ma anche meno coesi e più deboli.

A dimostrazione di questa tesi, in un celebre romanzo degli anni Zero, *Canti del caos* di Antonio Moresco, Dio fa la sua comparsa, sebbene all'interno di una campagna pubblicitaria. L'episodio è rappresentativo della perdita di rispetto che la figura religiosa per eccellenza e tutta la categoria del sacro si trovano a fronteggiare.

La cultura postmoderna, insomma, si confronta con i labirinti – immagine usata molto frequentemente – del presente, evitando di costruire impalcature teoriche o utopie politiche, cercando di interpretare la nuova condizione del lavoro (sempre meno legato all'agricoltura e all'industria pesante, almeno nei paesi più informatizzati), e sfruttando le potenzialità delle nuove forme di comunicazione televisiva e informazione di massa.¹⁹

Questa nuova attività letteraria prenderà dunque una strada assai diversa da quella presa dalla modernità. Non a caso, in questo nuovo periodo le forme artistiche precedenti decadono e con loro il concetto stesso di forma; tutto viene riesaminato in chiave di gioco e il caso e l'anarchia governano il testo letterario. Nel tentativo di riuscire a confrontare efficacemente Modernismo e Postmodernismo, sono state sviluppate svariate mappe, ma, per economicità, in questo lavoro si punterà su quella prodotta da Ihab Hassan, la quale non

¹⁹ A. CASADEI, M. SANTAGATA, *Manuale di letteratura italiana contemporanea*, cit., pp. 405-406.

è necessariamente la migliore, ma la più efficace ai fini che si sono individuati. Le contrapposizioni di principale interesse sono quelle riguardanti: la forma, in cui Hassan individua la chiusura del Modernismo in rapporto all'apertura del Postmodernismo; la progettualità tipica del Modernismo in rapporto al caso caratteristico del Postmodernismo; la presenza contrapposta all'assenza; la determinatezza contrapposta all'indeterminatezza, o la metafisica contrapposta all'ironia. L'"assenza", tipica di questo periodo, si può trovare in più contesti, fra i quali proprio quello dei sistemi di credenze religiose.

Questi elementi tipici degli anni Ottanta si estendono fino agli anni Duemila, dal momento che il nuovo millennio «[...] è la risposta e in parte la conseguenza disforica al postmoderno, poiché, esaltandone i colori, finisce per virarli al nero».²⁰

Insomma, tutte le categorie e gli aspetti di cui si è discusso fino a questo punto sono caratteristici di questa epoca in particolare, come ne fossero il *fil rouge* che unisce tutti i testi letterari. Indubbiamente, l'apertura del testo contribuisce a frammentarli rendendoli plurimi:

Ora l'accento si pone sul processo, sulla possibilità di individuare *molti ordini*. La ricezione di un messaggio strutturato in modo aperto fa sì che l'*aspettazione* di cui si è parlato non implichi tanto una *previsione dell'atteso* quanto una *attesa dell'imprevisto*. Così il valore di una esperienza estetica tende a emergere non quando una crisi, dopo essersi aperta, si chiude secondo le consuetudini stilistiche acquisite, ma quando – immergendoci in una serie di crisi continue, in un processo in cui l'improbabilità sia dominante – noi esercitiamo una libertà di scelta. Allora instauriamo, all'interno di questo disordine, sistemi di probabilità puramente provvisori e tentativi complementari ad altri che – contemporaneamente o in seconda istanza – potremo a loro volta assumere, godendo della equiprobabilità di tutti e della disponibilità aperta di tutto il processo nel suo insieme.²¹

In passato invece

²⁰ RAFFAELE DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014, p. 104.

²¹ U. ECO, *Opera Aperta*, cit., p. 147.

Tutto questo non avveniva [...]: le esigenze formali e psicologiche dell'arte riflettevano le esigenze religiose, politiche, culturali di una società fondata sull'ordine gerarchico, sulla nozione assoluta di autorità, sulla presunzione stessa di una verità immutabile e univoca di cui l'organizzazione sociale riflette la necessità e le forme dell'arte la celebrano e la riproducono al proprio livello.²²

A questo punto l'ordine non può che decadere, la realtà non è più unitaria, il principio di autorità si dissolve e anche le credenze religiose seguono la stessa scia aprendosi e frammentandosi fino a portare l'autore, ma più in generale l'individuo, a volersi sostituire a Dio, almeno nell'universo da lui creato, dove il caos regna solo per il lettore ma non per colui che, onnisciente invece, si erge sul testo.

II.4 I media, la tecnologia e l'informazione

A conclusione di questo capitolo, si vuole trattare un aspetto esclusivo dell'ultimo secolo e, per tale motivo, rilevante: la realtà digitale.

Essa è parte integrante della quotidianità da quasi mezzo secolo e, poiché di sua natura è lontana dal volersi assestare su un modello definitivo, non è priva di conseguenze. Tale realtà ha sviluppato un suo linguaggio specifico che, sin dagli albori, si è intrecciato con il mondo della letteratura, presentandosi ai lettori sotto forma di strumenti, come gli e-reader, dispositivi molto diffusi per la lettura di libri in digitale, ma anche nei testi, come spunto di riflessione su una società che è cambiata in parte grazie a essa. A proposito di linguaggio, è illuminante il filosofo francese Lyotard:

Si può dire che da quarant'anni le scienze e le tecnologie cosiddette di punta vertano sul linguaggio: la fonologia e le teorie linguistiche, i problemi della comunicazione e la cibernetica, l'algebra moderna e l'informatica, gli elaboratori e i loro linguaggi, i problemi di traduzione dei linguaggi e la ricerca di compatibilità fra

²² Ivi, p. 146.

linguaggi-macchina, i problemi di memorizzazione e le banche di dati, la telematica e la messa a punto di terminali “intelligenti”, la paradossologia: eccone alcuni esempi evidenti, e l’elenco non è esaustivo. L’incidenza di queste trasformazioni tecnologiche sul sapere sembra destinata ad essere considerevole. Esso ne viene o ne verrà colpito nelle sue due principali funzioni: la ricerca e la trasmissione delle conoscenze.²³

E se questo era vero per il filosofo nel 1981, ancor di più lo è oggi per chi vive nell’era digitalizzata. La rivoluzione informatica è spedita, incalzante, il mondo non è lo stesso di anche solo dieci anni fa e, così, non lo è più il sapere.

Tale aspetto è stato non solo colto, ma anche largamente analizzato e discusso sia da scrittori che da critici. Tra i primi possiamo nominare *Rumore bianco* di DeLillo in cui già solo il titolo è esemplificativo in quanto si riferisce al “rumore bianco” prodotto, fra gli altri, proprio dai *media*. Tra i secondi contiamo una massiccia quantità di studi attinenti alla digitalizzazione e il suo contatto con la letteratura.

Con l’arrivo dei mezzi di comunicazione di massa anche la scrittura è cambiata. Confrontandosi con il digitale essa si è modificata e in un certo senso adeguata al nuovo mezzo. Si pensi per esempio a uno dei generi più celebri di questo periodo storico, ovvero quello dell’*autofiction*: esso è in un certo senso caratterizzante della cultura dei *social media* in cui ognuno inscena un personaggio che mai combacia con il vero e, d’altra parte, mai potrebbe farlo. Essendo spazio e tempo limitati, nessuno ha davvero la possibilità di mostrare se stesso a tutto tondo.

[...] le trasformazioni dell’ambiente tecnologico e mediale nel quale siamo immersi sono per gran parte responsabili dei cambiamenti del modo in cui agiamo, pensiamo, percepiamo sentiamo il mondo, nonché di quello in cui ci organizziamo e trasmettiamo come cultura, la narrazione letteraria e mediale non solo, [...] ‘risponde’ a tali cambiamenti epistemologici trasformandosi ed evolvendosi da un punto di vista

²³ J. LYOTARD, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, cit., pp. 9-10.

formale (dando anche una nuova forma al flusso caotico degli eventi), ma cerca di volta in volta anche di investigarne la portata.²⁴

Conseguentemente, questo riversarsi massiccio nel web di ogni cosa, letteratura compresa, favorisce una intertestualità pervasiva che è sempre stata una caratteristica tipica del testo scritto sebbene ampiamente incentivata dalla digitalizzazione (ne sono prova i diffusi collegamenti ipertestuali o *hyperlink*):

Nuove modalità e strutture narrative si producono in maniera trasversale ai generi ogni volta che un cambiamento radicale avviene, pur gradualmente, nell'ambito delle tecnologie di produzione o trasmissione della cultura; allo stesso modo, nuove tipologie di messian-testo traducono la trasformazione avvenuta, o in atto, all'interno delle strutture narrative. E seppure non si possa più parlare di scenari utopici o distopici quando si affrontano le forme, questo non vuol dire che determinati passaggi da una modalità di codifica a un'altra, e da un supporto a un altro, non siano (stati) avvertiti come particolarmente traumatici, fino al punto di far parlare alcuni studiosi di vere e proprie "guerre mediali" (Frasca 1996; 2005), altri di "competizione" tra media vecchi e nuovi (Bolter - Grusin 1999), altri ancora di "collisione" (Jenkins 2006).²⁵

Il lettore si trova dunque a doversi confrontare con testi molto diversi da quelli del passato: ibridi di scrittura, immagine e suono che disseminati su piattaforme multiple sembrano espressamente invitarlo a partecipare allo scambio comunicativo dello *storytelling*:

Inoltre, data la transmedialità di queste nuove forme di scrittura, chi legge non si trova più di fronte a un singolo tracciato narrativo, per quanti sub-plot questo potesse avere in passato, ma di fronte a un vero proprio mondo di storie, a uno "story world" (Ryan 2014), le cui caratteristiche [...] sono, allo stato attuale, quelle di un "narrative chaos", oltre che di un "aesthetic chaos" E questo [...] non perché la narrativa elettronica non sia apprezzabile per le sue qualità strutturali ed estetiche, ma perché,

²⁴ LUCIA ESPOSITO, EMANUELA PIGA, ALESSANDRA RUGGIERO, "Culture in transit. Letteratura, media e tecnologie digitali", *Tecnologia, immaginazione, forme del narrare*, Eds. L. Esposito, E. Piga, A. Ruggiero, in «Between», IV.8 (2014), p. 8.

²⁵ Ivi, p. 15.

tesa com'è a destrutturare le forme conosciute (linearità e sequenzialità), essa ha assunto al momento le caratteristiche di una configurazione multipla, dalle mille potenzialità e continuamente in progress. Come aveva già messo in evidenza Strate, l'opera appare tanto più simile a un processo o a una performance dal vivo (in particolare la nuovissima 'twitter literature') che a un 'testo' definit(ivo) e concluso.²⁶

Una delle conseguenze di questo intricato processo, che comunque deve essere visto all'interno del quadro più ampio in precedenza delineato, è la nuova modalità di comunicazione delle notizie. Se nei loro primi anni i mezzi di comunicazione di massa vedevano circolare un numero ristretto di notizie, si era cioè in una situazione di scarsità, con poche fonti di comunicazione, con il passare degli anni, soprattutto grazie all'innovazione tecnologica, il numero delle emittenti e il numero dei messaggi è aumentato esponenzialmente, tanto che oggi si può parlare di una situazione di abbondanza. Con l'avvento di Internet e la conseguente semplificazione nel trovare notizie, questo nuovo modo di fare giornalismo si è diffuso, rendendo la competitività tra le testate più accesa e il bisogno di tenersi costantemente al passo con le ultime novità più impellente. Ciò significa che, in concomitanza, aumentano anche le notizie riportate senza essere state verificate o quelle enfatizzate nel tentativo di ottenere un alto numero di lettori (o di "click"). Se ne può dedurre che anche l'informazione giornalistica ha subito un processo di frammentazione che ha reso molto più semplice il dilagare di *fake news* o di notizie che puntano a costruire una specifica narrazione degli eventi. Tale processo rende possibile una sempre maggiore targettizzazione del pubblico di riferimento e dunque la possibilità di scrivere e selezionare le notizie più adatte ai propri lettori. Ciò significa che l'informazione può essere manipolata con molta più semplicità che in passato, divenendo mezzo di controllo e potere. Tale direzione era già stata intuita da Lyotard:

²⁶ Ivi, p. 17.

[...] il sapere è già e sarà sempre più una delle maggiori poste, se non la più importante, della competizione mondiale per il potere. Come gli Stati-nazione si sono battuti per dominare dei territori, e in seguito per controllare l'accesso e lo sfruttamento delle materie prime e della mano d'opera a buon mercato, è ipotizzabile che in futuro essi si batteranno per dominare l'informazione.²⁷

La disgregazione della relazione causa-effetto spinge, in termini di informazione politico-scientifica, quelle narrazioni complottistiche che ipotizzano nessi di causalità inattesi tra eventi apparentemente distanti. Se il Postmodernismo si pone come obiettivo l'accettazione della complessità, non è detto che le conseguenze siano necessariamente positive, non per tutti quantomeno. Il tema del complotto, alle volte inteso come mero gioco, ha incuriosito e affascinato gli autori di quest'epoca che lo hanno spesso inserito nelle loro opere.

Arrivati a questo punto, forse si avranno dei dubbi in merito alla letteratura di riferimento di questi anni. In precedenza, infatti, era stata operata una distinzione tra Postmodernismo e letteratura degli anni Duemila, tenendo come spartiacque storico la caduta delle Torri Gemelle avvenuta nel 2001. Potrebbe sembrare che, con il proseguire del discorso, questa distinzione si sia persa e si sia continuato a discutere di narrativa degli anni Duemila nei termini di postmodernità. La verità è che, lo spartiacque che divide la letteratura di questi ultimi decenni da quella postmodernista non è condiviso da tutti i critici. Così come non lo è il nome che si vuole attribuire a questo nuovo pezzo di storia. Qualcuno parla di "Neomodernismo" e tiene come spartiacque il 2001 e la caduta delle Torri Gemelle, qualcun altro parla di "ipermodernità" e tiene come spartiacque *Gomorra*, il libro di Roberto Saviano edito nel 2006. Probabilmente questa disorganicità dipende un po' dalla prospettiva che si vuole assumere, un po' dalle difficoltà che inevitabilmente sorgono quando si tenta di

²⁷ J. LYOTARD, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, cit., p. 14.

analizzare una letteratura così recente. D'altra parte, questa nuova attività letteraria mantiene degli evidenti punti di contatto con quella precedente e gli spartiacque sono poi funzionali per poter garantire un'analisi critica:

L'ambiguità del nome 'ipermoderno' (concorrente del postmoderno o suo successore?) si spiega meno con un'incertezza teorica e storiografica, che con la natura della cosa. Nell'interpretazione dei suoi studiosi, l'ipermoderno non segna una frattura netta, violenta e polemica rispetto al postmoderno come appunto il postmoderno aveva voluto fare con la modernità, ma è uno scivolamento rispetto ad esso e può a tratti sovrapporsi.²⁸

Considerando, poi, gli autori che saranno oggetto di questo lavoro, avendo essi vissuto a cavallo tra i due periodi ed essendone stati influenzati nella propria produzione artistica, il confine stilistico non fa che assottigliarsi. Ecco dunque spiegata la mancanza di un rigido discrimine in questa sede.

²⁸ R. DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, cit., p. 103.

CAPITOLO TERZO

NUMERO ZERO

III.1. Umberto Eco

La figura dell'autore alessandrino è senza dubbio tra le più poliedriche della storia letteraria recente. Egli, nato come semiologo e filosofo, e dunque come studioso, a un certo punto della sua carriera, si fa anche narratore. Per questa ragione, oltre che per la validità e la notorietà delle sue tesi, suscita un grande interesse e una certa dose di curiosità. In particolare, volendo individuare il periodo d'inizio dell'attività artistica di questo autore, si potrebbe puntare l'attenzione proprio su quegli anni '80 del Novecento di cui si è lungamente discusso. Alla luce di tale ambivalenza, quello che più sorge naturale è porre la sua produzione artistica in relazione ai suoi studi e alle conclusioni che da questi egli ricava. Hanno fatto così da bibliografia anche alcuni dei suoi scritti teorici, in modo da poterli mettere in relazione con il contenuto del suo ultimo romanzo, pubblicato nel gennaio del 2015: *Numero zero*.

Nonostante la vasta scelta a disposizione, si è deciso di concentrare l'attenzione su quel romanzo che precede di un anno la scomparsa dello scrittore e che si colloca nella produzione letteraria più recente: tale libro, infatti, risalendo all'ultima attività dell'autore, nasce e prende forma alla luce di tutti gli studi da lui pubblicati. Considerato il quadro che

fin qui si è delineato, si ritiene molto più esaustivo rivolgere lo sguardo a quest'ultimo romanzo anziché ad altri, seppur magari più celebri. La scelta è quindi dettata da una riflessione che si muove in retrospettiva e che segue il criterio temporale esplicitato nei capitoli precedenti.

III.2 Il testo

Prima di addentrarci in quello che Umberto Eco chiamerebbe il bosco narrativo di quest'opera, è il caso di soffermarsi su alcuni aspetti preliminari che esulano dal romanzo in sé per sé. Un esempio può essere il genere di riferimento di questo titolo: trattasi di un romanzo *noir* che è una variante del genere poliziesco e, più precisamente, di quello *hard boiled*. Quest'ultimo è particolarmente rilevante ai fini di quest'analisi poiché tipico degli anni Zero:

La diffusione del genere noir è certamente uno dei fenomeni editoriali più clamorosi: esplose negli anni Novanta, si ampliò negli anni Zero, affermandosi [...]. In realtà, la categoria di «genere» mal si addice alla vasta costellazione di testi che editori e lettori collocano al suo interno; quella del nuovo noir italiano si presenta, infatti, come un'«etichetta elastica», con una declinazione estensiva, che identifica tutte le storie violente, cupe e con personaggi centrali ambigui o negativi, spesso prive di lieto fine, includendo vari sottogeneri (l'*hard boiled* come il thriller, nonché molte varianti di *detection stories*), e accogliendo al suo interno anche il poliziesco e il giallo rivisto e corretto alla luce delle declinazioni contemporanee. [...] il minimo comun denominatore di esperienze narrative molto diverse per scelte stilistiche, linguistiche, e per le personali ossessioni, descritte ora con immensa cupezza, ora con efferato sarcasmo, ora con il ricorso al registro patetico. Ora dell'epico, che vanno appunto sotto il nome di noir italiano.¹

¹ MARIA RIZZARELLI, *Dagli anni Novanta a 2.0*, in *Cento anni di letteratura italiana. 1910-2010*, cit., pp. 462-464.

Tale aspetto è rilevante perché se è vero che ogni testo letterario, proprio come ogni testo in generale, implica sempre un lettore, è anche vero che nel caso del poliziesco ci troviamo di fronte a un genere che richiede in maniera abbastanza esplicita la sua partecipazione attiva e, così facendo, lo pone in primo piano, molto più di quanto non accada con tutti gli altri generi. Il lettore è infatti una di quelle figure che Eco si premura di definire e articolare nei suoi saggi e l'apertura dell'opera è un aspetto tipico di questo periodo storico.

Ci si trova, quindi, di fronte a un testo che sprona il lettore a risolvere l'intrigo presentato dalla trama ancor prima che sia il libro stesso a rivelarne la soluzione. Il lettore, infatti, partecipa a questo gioco cercando, raccogliendo e collegando una serie di indizi che sono volutamente disseminati e nascosti nel testo, riprendendo quell'aspetto di gioco tipicamente adottato dal Postmodernismo. Tale modo d'agire è peculiare e in parte rappresenta l'atteggiamento che anche il lettore di *Numero zero* assumerà nel tentativo di divenire, sulla base del suo modello, lettore di secondo livello e dunque critico:

Ci sono due modi per passeggiare in un bosco. Nel primo modo ci si muove per tentare una o molte strade (per uscirne al più presto [...]); nel secondo modo ci si muove per capire come sia fatto il bosco, e perché certi sentieri siano accessibili e altri no. Ugualmente ci sono due modi per percorrere un testo narrativo. Esso si rivolge anzitutto a un lettore modello di primo livello, che desidera sapere (e giustamente) come la storia vada a finire [...]. Ma il testo si rivolge anche a un lettore modello di secondo livello, il quale si chiede quale tipo di lettore quel racconto gli chiedesse di diventare, e vuole scoprire come proceda l'autore modello che lo sta istruendo passo per passo. [...] Solo quando i lettori empirici avranno scoperto l'autore modello e avranno compreso (o anche soltanto iniziato a comprendere) quello che Esso voleva da loro, essi saranno diventati il lettore modello a pieno titolo.²

Una volta definito il genere, occorre ora delineare il contesto storico in cui si svolge la narrazione del romanzo. Quest'opera, infatti, tratta, romanzandolo, un capitolo delicato

² UMBERTO ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, La nave di Teseo, 2018 (1994), pp. 39-40.

della storia recente dell'Italia: quello degli anni '90. Più precisamente, il lettore viene catapultato al 6 giugno del 1992 e ogni capitolo del testo è scandito per date, quasi come si trattasse di un diario personale. Questo contesto riporta l'attenzione sulla ripresa degli eventi sociali operata dalla letteratura degli anni Zero.

Pertanto, il 1992 non è casuale: è l'anno in cui scoppiò lo scandalo di Tangentopoli. In quel periodo l'Italia era attraversata da un'ondata di entusiasmo proveniente dagli anni '80 che si tramutò in un atteggiamento di grande apertura rispetto ai mercati internazionali. Questo fervore si concretizzò, suo malgrado, in un sistema fraudolento che coinvolse in maniera collusa la politica e l'imprenditoria italiana. Invero, questa apertura al mercato internazionale non si connota in Eco come un aspetto positivo, bensì come un elemento di preoccupazione.

Il contesto sociale in cui l'opera è ambientata è molto importante per poter entrare appieno nel romanzo: con lo stesso Eco si vedrà, infatti, che si è ormai di fronte a una società completamente omologata, appiattita, secondo delle regole ben precise che vengono dettate da una sorta di regia che agisce nell'ombra e che nessuno riesce a individuare concretamente. D'altro canto, l'indagine di Mani pulite, avviata negli anni '90 e seguita dal pubblico ministero Antonio Di Pietro, cercava proprio di individuare quella regia che però non ha nome e cognome perché altro non è che una leva comandata da una élite ristretta di uomini corrotti. Dopo un primo illusorio trionfo, infatti, l'inchiesta calò nell'ordine delle priorità dell'azione pubblica a seguito di risultati estremamente parziali.

A fronte di quanto riportato, l'ambientazione cittadina, in particolare milanese, è rilevante e non casuale perché il «quadro urbano e metropolitano, che illumina situazioni di

degrado e all'interno del quale irrompono la violenza e la ferocia più efferata, è parte integrante del format del neo noir».³

A questo punto, si possono cominciare a raccogliere quegli indizi sparsi nel testo a cui il lettore critico deve prestare attenzione. Il primo elemento sul quale si vuole riflettere è il titolo. In questo caso specifico, esso rappresenta uno degli elementi chiave dell'intero romanzo, un concetto focale: infatti, i numeri zero sono quei prototipi di giornali o riviste che solitamente si usano per sperimentare diversi tipi di formati possibili, prima di completare il prodotto, mandarlo in stampa e renderlo disponibile al grande pubblico. Solitamente, i numeri zero, in quanto prototipi appunto, non vengono mai pubblicati, ma conservati negli archivi come modelli di riferimento.

Sebbene questi esemplari fungano solo da esempi, non si può negare che si rivolgano a un lettore. Forse, per ovvie ragioni, non avranno mai un lettore reale, ma un target di riferimento esiste e quindi, tecnicamente, esiste anche un lettore potenziale, ideologico. Ciò che si vuole mettere in luce è che, sebbene non verranno mai letti da nessuno, comunque si rivolgono a qualcuno e sono modelli fondamentali per l'individuazione e la costruzione di quel che sarà poi il lettore modello del giornale.

In questo romanzo, infatti, tutto parte proprio da una redazione che funge da elemento centrale e nucleo dell'intreccio. Questo aspetto è peculiare perché prevede un cambio di prospettiva nel lettore: entrare in una redazione significa esplorare quei meccanismi che muovono i fili dell'informazione e, in altre parole, oltrepassare quella linea che opera da filtro tra il lettore e la realtà concreta; significa, per il lettore, addentrarsi in un terreno sconosciuto che sarebbe altrimenti inesplorabile. Al tempo stesso, però, la redazione si delinea sin da subito quasi come un luogo kafkiano perché accettare di entrare in essa

³ M. RIZZARELLI, *Dagli anni Novanta a 2.0*, in *Cento anni di letteratura italiana. 1910-2010*, cit., p. 466.

significa smettere di illudersi, rinunciare alla propria posizione di controllo e cercare di andare oltre il conosciuto, uscendo dalla propria zona di comfort, per capire qualcosa che fino ad allora non era conoscibile. Infatti, riprendendo le parole che a tal proposito il personaggio di Ludmilla pronuncia nel romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino:

C'è una linea di confine: da una parte ci sono quelli che fanno i libri, dall'altra quelli che li leggono. Io voglio restare una di quelli che li leggono, perciò sto attenta a tenermi sempre al di qua di quella linea. Se no, il piacere disinteressato di leggere finisce, o comunque si trasforma in un'altra cosa, che non è quello che voglio io. È una linea di confine approssimativa, che tende a cancellarsi: il mondo di quelli che hanno a che fare coi libri professionalmente è sempre più popolato e tende a identificarsi col mondo dei lettori. Certo, anche i lettori diventano più numerosi, ma si direbbe che quelli che usano i libri per produrre altri libri crescono di più di quelli che i libri amano leggerli e basta. So che se scavalco quel confine, anche occasionalmente, per caso, rischio di confondermi con questa marea che avanza; per questo mi rifiuto di metter piede in una casa editrice, anche per pochi minuti.⁴

Ludmilla, dunque, decide di non accompagnare il lettore protagonista alla casa editrice. Il suo rifiuto è dettato proprio dalla consapevolezza che superare quella linea di confine significhi rinunciare al piacere spensierato della lettura fine a se stessa: «il lettore empirico può leggere in molti modi, e non c'è nessuna legge che gli imponga come leggere, perché sovente usa il testo come un contenitore per le proprie passioni, che possono provenire dall'esterno del testo, o che il testo gli può eccitare in maniera casuale».⁵ Il lettore di Umberto Eco è invece costretto a oltrepassare questo confine se vuole arrivare alla conclusione del romanzo. Questa soglia è ancor più marcata dal fatto che la redazione di «Domani» presenti dei personaggi molto curiosi. Sotto questo punto di vista, la costruzione

⁴ ITALO CALVINO, *Se una notte di inverno un viaggiatore*, Milano, Mondadori, 2020 (1979), p. 90.

⁵ U. ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, cit., p. 18.

di Eco è magistrale: i personaggi sono già un indizio preliminare di quella che sarà poi l'intera vicenda, perché i nomi di questi ultimi sono nomi parlanti. Essi sono dunque inventati cosicché l'effetto evocativo sia ricondotto non già agli stessi nomi concreti, ma ai procedimenti in base ai quali i nomi sono formati.

La redazione in questione viene messa in piedi dal commendatore Vimercate, figura che mai si manifesta nel romanzo, ma che permetterà l'avviarsi dell'intreccio. Il suo obiettivo è quello di entrare a far parte di quei salotti frequentati e composti dalle élite di uomini collusi. Per poter raggiungere questo scopo ha bisogno di un giornale scandalistico, che affida al personaggio di Simei in qualità di caporedattore e che prenderà il nome di «Domani». Una volta in ruolo, Simei mette insieme un piccolo manipolo di giornalisti nel tentativo di realizzare alcuni numeri zero che possano tornare utili al commendatore per raggiungere l'obiettivo desiderato.

La redazione è dunque composta da cinque personaggi principali: Simei, Colonna, Braggadocio, Maia e Lucidi. Simei è una figura molto pervasiva nel romanzo e il suo nome deriva, probabilmente, dall'antico testamento della Bibbia. Nelle Sacre Scritture Simei è un personaggio che cerca sempre di ottenere qualcosa senza però esporsi direttamente, puntando a indebolire i suoi avversari per vie traverse. Allo stesso modo, il Simei caporedattore di Eco cercherà di ottenere le grazie del commendatore Vimercate, ma al contempo chiederà a Colonna, protagonista del romanzo, di scrivere, parallelamente alla stesura dei numeri zero del giornale, un romanzo che porti il titolo di *Domani: Ieri* e che avrà lo scopo di dipingerlo come un ottimo leader completamente inconsapevole degli scopi del commendatore e assolutamente avulso da essi. Proprio come accade con Simei, il nome del protagonista, Colonna, è un prestito dal libro dell'Esodo perché qui il termine "colonna" ritorna in varie occorrenze come "colonna di fumo" o "colonna di fuoco" che, nella Bibbia,

è quel simbolo attraverso il quale Dio guidò fuori dalla schiavitù d'Egitto il popolo di Israele. Parallelamente, il protagonista di Eco avrà per il lettore la funzione che la colonna di fumo ebbe per il popolo di Israele: guidarlo fuori dagli intrighi e dalle trappole che lo sviluppo della narrazione gli presenteranno.

Altro personaggio fondamentale per l'intreccio è quello di Braggadocio, il cui nome deriva, in questo caso, dall'inglese, con il significato italiano di "spaccone". Non è una casualità che questo stesso termine, magari molto meno familiare per un lettore odierno, venisse utilizzato dai rapper negli anni '90 per vantarsi e parlare di sé con grande orgoglio. Esattamente come questi ultimi, Braggadocio si atteggiò in maniera piuttosto supponente per quella raffinata capacità di giudizio che lui ritiene di sua esclusiva.

Sin dalle prime pagine del libro, il lettore si trova a dover operare una scelta che è testimoniata dalle parole dello stesso Braggadocio: «mio padre mi ha abituato a non prendere le notizie per oro colato. I giornali mentono, gli storici mentono, la televisione oggi mente».⁶ Questo frammento rappresenta il confine di fronte al quale il lettore dovrà decidere se intraprendere la lettura del romanzo, e quindi oltrepassare quella soglia, che, per esempio, una Ludmilla si rifiuta di varcare, per comprendere i meccanismi dell'informazione, o se fermarsi e restare nella propria illusione di controllo. Inoltre, se deciderà di superarla, dovrà essere consapevole che non potrà prendere per vera la narrazione. Si tratta di una sorta di monito dell'autore. Sarà solo una volta operata questa scelta fondamentale che il lettore si troverà alle prese con il vero e proprio intreccio di cui Colonna è il protagonista e, al contempo, il narratore. Il racconto, infatti, inizia *in medias res*, con il lettore che si trova proiettato nella mente di Colonna che è in preda a una sorta di flusso di coscienza del quale non si comprendono le motivazioni. La prima sensazione che il lettore si trova a gestire è,

⁶ ID., *Numero Zero*, Milano, Bompiani editore, 2019 (2015), p. 41.

volutamente, quella dello smarrimento. Non a caso Colonna analizza, quasi parodiando Sherlock Holmes, un'effrazione che ha probabilmente subito la notte prima da quelli che lui pensa essere degli agenti dei servizi segreti. Per fortuna, arrivato a un certo punto di questa ansimante paranoia, Colonna cerca di calmarsi e comincia a mettere ordine tra gli eventi: da questo momento in poi inizierà un *flashback* che interesserà la quasi totalità del romanzo, nel quale Colonna narrerà le vicende di questa redazione messa in piedi da Simeì, salvo poi, alla fine, riprendere il canovaccio della storia principale e cercare, appunto, di giungere a una conclusione ordinata.

Arrivati a questo punto, sono chiari gli elementi che permettono di individuare l'autore fittizio della vicenda, che di fatto è lo stesso Colonna. Infatti, questo personaggio gioca un po' un doppio ruolo: sia di autore fittizio che di narratore. Colonna è colui il quale ha il compito di trascinare, sia nel canovaccio principale che nel *flashback* secondario, il lettore. Quest'ultimo è un elemento costitutivo di qualsiasi testo: «Un testo postula il proprio destinatario come condizione indispensabile non solo della propria capacità comunicativa concreta ma anche della propria potenzialità significativa».⁷ Conseguentemente, questo destinatario viene definito dal testo e, infatti anche qui la figura del lettore viene delineata, peraltro dallo stesso Simeì. Invero, egli viene finemente descritto dal romanzo, anche se presentato come lettore modello di «Domani»:

Pare che il nostro editore abbia detto una volta che gli spettatori delle sue televisioni hanno l'età media (dico età mentale) di dodici anni. I nostri no, ma è sempre utile assegnare un'età ai propri lettori: i nostri dovrebbero avere oltre i cinquant'anni, saranno buoni e onesti borghesi desiderosi di legge e ordine, ma ghiotti di pettegolezzi e rivelazioni su varie forme di disordine. Partiremo dal principio che non siano quel che si dice lettori forti, anzi gran parte di loro non avrà un libro in casa, anche se quando sarà necessario si parlerà del grande romanzo che sta facendo milioni di copie in tutto

⁷ ID., *Lector in fabula*, Milano, Bompiani editore, 2016 (1979), pp. 52-53.

il mondo. Il nostro lettore non legge libri ma ama pensare che ci siano grandi artisti bizzarri e miliardari, così come non vedrà mai da vicino la diva dalla coscia lunga e tuttavia vorrà sapere tutto dei suoi amori segreti.⁸

Questo breve frammento è una testimonianza esplicita di quello che deve considerarsi il lettore modello di *Numero zero*. Come Simei afferma prontamente, il lettore di «Domani» deve avere una certa voglia di giustizia, ma non basata sull'informazione precisa o sull'approfondimento delle notizie, quanto piuttosto sui pettegolezzi. Quello di *Numero zero* è un lettore capace di stare al gioco narrativo, consapevole del patto finzionale e in grado di fingersi il lettore ingenuo voluto da Eco per «Domani». Il concetto va sottolineato perché può risultare fuorviante: il lettore modello di Eco deve rapportarsi genuinamente al testo se vuole fare il salto necessario per divenire un lettore di secondo livello. Senza questo “doppio” passaggio riempire gli spazi bianchi del testo di Eco con quel margine sufficiente di univocità diventa molto più difficile, se non impossibile.

Ogni finzione narrativa è necessariamente, fatalmente rapida, perché – mentre costruisce un mondo, coi suoi eventi e i suoi personaggi – di questo mondo non può dire tutto. Accenna, e per il resto chiede al lettore di collaborare colmando una serie di spazi vuoti. Del resto, come ho già scritto, ogni testo è una macchina pigra che chiede al lettore di fare parte del proprio lavoro. Guai se un testo dicesse tutto quello che il suo destinatario dovrebbe capire: non finirebbe più.⁹

Numero zero si fa così, per l'autore, quasi un terreno di prova per attualizzare quelle idee teoriche presentate soprattutto nelle sei conferenze americane che vennero poi trasposte nel saggio *Sei passeggiate nei boschi narrativi*.

A questo punto, una volta definiti il ruolo del lettore e il lettore modello di questo titolo, sarà altrettanto necessario soffermarsi sulla figura dell'autore modello, che spesso è

⁸ ID., *Numero Zero*, cit., pp. 30-31.

⁹ ID., *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, cit., p. 11.

complementare a quella del lettore modello: «Autore e lettore modello sono due immagini che si definiscono reciprocamente solo nel corso e alla fine della lettura. Si costruiscono a vicenda».¹⁰

L'Autore modello di questo titolo si identifica nella strategia narrativa che sprona il lettore a credere che lo stesso Colonna sia in realtà l'autore del libro, infatti

[...] l'autore modello è una voce che parla affettuosamente (o imperiosamente, o subdolamente) con noi, che ci vuole al proprio fianco, e questa voce si manifesta come strategia narrativa, come insieme di istruzioni che ci vengono impartite a ogni passo e a cui dobbiamo ubbidire quando decidiamo di comportarci come lettore modello.¹¹

Colonna si comporta proprio così: guida il lettore nel testo, lo vuole al suo fianco, gli detta delle istruzioni. Dunque, almeno nel suo universo finzionale, questo personaggio potrebbe essere visualizzato anche come l'autore del romanzo, attraverso un interessante gioco di livelli dal sapore postmodernista: l'autore empirico è ovviamente Umberto Eco e per Eco stesso il livello dell'autore reale è escluso dall'interpretazione del testo; Colonna, invece, può essere visto come autore reale in una proiezione che si attua nel testo finzionale. Ebbene, Colonna è chiaramente un personaggio del romanzo, ma, in rapporto ai livelli di realtà e finzione simulati nel romanzo stesso, è pure autore empirico.

Sostanzialmente, il romanzo presenta una struttura a più livelli. In particolare, si potrebbero individuare tre livelli principali più uno aggiuntivo: il piano principale della storia, presente all'inizio del romanzo e nell'epilogo; il *flashback* che occupa la gran parte del romanzo e un'ulteriore storia, interna al *flashback*, raccontata da Braggadocio. Quest'ultima sarà una riproposizione, secondo una prospettiva diversa, della storia italiana recente, in particolare, a partire dalla morte di Mussolini sino agli anni Novanta.

¹⁰ Ivi, p. 37.

¹¹ Ivi, p. 26.

Per mezzo del *flashback* appare ben chiaro, sin dalla prima lettura del romanzo, anche grazie alle date di cui esso è corredato, che si tratti di un testo che si sviluppa, per quasi la sua totale interezza, attraverso la tecnica narrativa dell'analessi. Come Eco, riprendendo le parole di Genette, spiega nel suo saggio «l'analessi sembra riparare ad una dimenticanza del narratore» e infatti accade proprio questo, giacché il lettore si trova catapultato, in un primo momento, alle ore 8 di sabato 6 giugno 1992, per poi tornare, con il secondo capitolo, a lunedì 6 aprile 1992 e cercare così di ricostruire quegli avvenimenti che porteranno nuovamente al 6 giugno di quello stesso anno. Invero, l'ultimo capitolo lo riporterà al giorno di partenza, concludendo così la gigantesca analessi narrativa che questo romanzo gli presenta: la narrazione ritorna a quello stesso 6 giugno, seppur qualche ora dopo (ore 12). Volendo spiegare questo procedimento, si potrebbe affermare che la narrazione abbia inizio in un preciso momento storico (la mattina del 6 giugno 1992) identificabile come T_0 e che la trama si sviluppi, però, attraverso un *flashback*, in un tempo che si potrebbe definire T_{-1} o T_{-2} (dipendentemente dal mese che si vorrà prendere in considerazione), per poi ritornare a quell'iniziale T_0 seppur qualche ora più tardi. Si può così dedurre che in questo romanzo il tempo dell'intreccio non coincida con quello della fabula.

La storia di Braggadocio, però, ha un particolare molto interessante, ovvero, quella tendenza che si potrebbe definire “complotista”: infatti, questo personaggio millanterà, sin da subito, la capacità di scoprire e portare alla luce verità nascoste che solo in pochi riescono a intravedere nel complesso sistema dell'informazione “corrotta”: «un lungo indugio per non dir nulla, nulla almeno che riguardi lo sviluppo della fabula. Solo per dire che tempo, sogno e memoria possono fondersi e che il dovere del lettore è di perdersi nel gorgo della loro indistinzione».¹²

¹² Ivi, p. 93.

Il livello aggiuntivo è rappresentato, invece, da quella porzione di testo che permette al lettore critico di ricostruire l'intero romanzo come si trattasse di scatole cinesi: questo quarto livello è rappresentato da un paragrafo in fondo al libro che, anche graficamente parlando, risulta staccato dal corpo del testo dal resto del racconto:

È che Maia mi ha restituito la pace, la fiducia in me stesso, o almeno la calma sfiducia nel mondo che mi circonda. La vita è sopportabile, basta accontentarsi. Domani (come diceva Scarlett O'Hara – altra citazione, lo so, ma ho rinunciato a parlare in prima persona e lascio parlare solo gli altri) è un altro giorno. L'isola di San Giulio sfolgorerà di nuovo nel sole.¹³

In questo frammento, sembra quasi che con un colpo di scena Colonna riveli al lettore la vera paternità dell'opera, la quale sarebbe sua e non dell'autore reale, che si limiterebbe a darle voce. Insomma, sembra quasi che Colonna esca dal testo e si scorpori dal suo ruolo di personaggio per vestire i panni dell'autore reale e affermare che ciò che è stato letto è stato scritto da lui, che quella è la sua storia, la sua personale testimonianza dei fatti, sebbene, ormai, non sappia più parlare se non per citazioni. È quasi come se Colonna avesse preferito dare voce a qualcun altro, nascondendosi dietro di esso. Contemporaneamente, sempre a causa di questo gioco di livelli, il lettore empirico viene trascinato nella narrazione, in un livello di realtà finzionale, per vestire i panni di un personaggio.

In quest'ultimo piano, il *flashback* altro non può essere se non il romanzo che Simei aveva commissionato al suo *ghost writer*: *Domani: Ieri*. Colonna sembra, così, prendere le sembianze dello scrittore reale di *Numero Zero*, che contiene *Domani: ieri* e che, a sua volta, contiene le storie di complotto narrate da Braggadocio. Il romanzo finale deve aver preso il nome di *Numero Zero* anziché di *Domani: ieri* perché la storia che viene narrata non è più quella voluta da Simei, bensì quella voluta da Colonna e basata sulle sue memorie, nonché

¹³ U. ECO, *Numero Zero*, cit., p. 218.

sugli abbozzi di *Domani: ieri*. Si spiegherebbe, così, la precisione delle date, talvolta corredate di orario, di un racconto scritto in retrospettiva.

Si è dunque di fronte all'impossibilità di constatare una verità oggettiva e immutabile: l'universo narrativo è frammentato, disgregato, ma questo aspetto non risiede tanto in Braggadocio quanto invece in Colonna. In tal modo, il testo rappresenta la realtà e la sua frammentazione.

Inoltre, per tutta la durata del romanzo, Colonna ascolterà con molta perplessità le storie uscite dalla bocca di Braggadocio. Quasi qualunque lettore seguirà le speculazioni di questo personaggio con lo stesso fare del protagonista anche, e soprattutto, perché si instaura tra il lettore e il personaggio di Colonna un rapporto di fiducia che fa espressamente richiamo al significato e alla funzione del suo nome. Tutto cambia, però, dal momento in cui Braggadocio viene assassinato: Colonna, dopo questo drammatico avvenimento, assumerà una posizione completamente diversa, quasi opposta, nei confronti di quei racconti che fino a poco tempo prima gli parevano semplici storielle di poco conto. Come si anticipava, Colonna, almeno in un primo momento, non asseconderà in maniera particolare le tesi di Braggadocio e, anzi, porrà al suo interlocutore delle domande capaci di far trapelare tutto il suo scetticismo. Dopo l'omicidio, appunto, tutto cambierà e Colonna inizierà a dubitare di se stesso e della sua capacità di giudizio. Comincerà a chiedersi se Braggadocio non avesse in realtà scoperto qualcosa di grosso che non dovesse essere rivelato e così, su questa scia, anche il lettore sarà portato a riconsiderare i racconti di Braggadocio. Questa circostanza impone al lettore un cambio di atteggiamento: sino a quel momento, infatti, questi avrebbe potuto leggere superficialmente quei testi e considerarli di poco conto, mentre, dopo l'omicidio, cominciando a pensare che essi possano avere un senso molto più rilevante per la trama, è spinto a porsi delle domande in merito.

In particolare, Braggadocio presenta al lettore una narrazione in cui la morte di Mussolini è pura menzogna, poiché l'uomo, stando a questa versione, sarebbe stato estradato dai servizi segreti e sostituito con un impostore. In questa lunga descrizione entreranno in gioco anche altri avvenimenti della storia recente italiana che verranno tutti collegati, anche se, stando alle ricostruzioni storiche, essi non lo sarebbero. La resa di questa particolare narrazione è interessante perché sviluppa, come si è già accennato, quella che nelle sei conferenze viene chiamata "tecnica dell'indugio". Infatti, tale versione della storia si estende per quasi l'intera del *flashback* e funge da filo conduttore tra l'inizio e la fine del romanzo. Non a caso, sempre in virtù di questa tecnica qui magistralmente attuata, Braggadocio interromperà la sua ricostruzione dei fatti ogni volta sul punto più intrigante perché trascinato lontano da Colonna a causa di altri impegni, spesso di natura investigativa. Per via del gioco narrativo attuato, il lettore resterà sempre senza una risposta definitiva e dovrà inseguirla, dapprima, nel capitolo successivo e, poi, di capitolo in capitolo, sino ad arrivare all'assassinio del personaggio, che peraltro lascia l'inchiesta in sospeso senza raggiungere una vera conclusione. Ma la tecnica dell'indugio è ancor meglio rappresentata dal fatto che Braggadocio esponga le sue teorie, ricche di minuzie e avvenimenti storici, per pagine e pagine. Nel testo, l'esempio più esteso ed evidente è dato dalla speculazione che viene esposta da Braggadocio, in maniera quasi completa e continuativa, a partire da pagina 169 fino a pagina 187. Questo elemento ha ovvie ricadute sul lettore: per lui, infatti, ciò significa dover leggere circa una ventina di pagine di una teoria che si presenta nella sua forma più complessa, ovvero ricca di avvenimenti storici diversi che vengono collegati e di particolari che richiedono una certa attenzione per poter essere compresi. È d'obbligo per il lettore, quindi, una certa soglia di attenzione: gli sarà necessario ricostruire alcune conoscenze storiche, magari mancanti nel suo repertorio di lettore empirico, oltre che una

certa pazienza per comprendere come vadano collegati i diversi avvenimenti. Dunque sarà per lui molto facile perdersi tra i ragionamenti di Braggadocio e questo lo costringerà a rileggere più e più volte quelle stesse pagine. Anzi, il lettore sarà genuinamente tentato di saltarle per poter giungere più velocemente al momento in cui l'intrigo si risolve. A questo punto, corredata di tutte quelle caratteristiche che Eco descrive nelle sue sei conferenze, la tecnica dell'indugio si mostra in tutta la sua completezza: «Il lettore, come diceva Proust, è costretto “a ogni momento a tornare indietro, alle pagine precedenti, per vedere dove ci si trovi”». ¹⁴

A differenza che in altri romanzi, qui non abbiamo perso il tempo della narrazione (esso è sempre chiaro nella testa del lettore), bensì la narrazione stessa:

Nei Promessi sposi un curato di campagna del XVII secolo, la cui principale dote è la viltà, mentre una sera torna a casa recitando il suo breviario, vede qualcosa che non avrebbe affatto desiderato vedere, e cioè due bravi che lo stanno attendendo. Un altro autore vorrebbe soddisfare subito la nostra impazienza di lettori e ci direbbe subito che cosa accade: *cut to chase*. Non così Manzoni. Egli fa qualcosa che al lettore appare inconcepibile. Impiega alcune pagine, ricche di particolari storici, a spiegarci chi erano a quel tempo i bravi. [...] Potremmo domandarci se era anche necessario che Manzoni inserisse quelle informazioni storiche sui bravi. Si sa benissimo che il lettore è tentato di saltarle, e ciascun lettore dei Promessi sposi ha fatto così, almeno la prima volta. Ebbene, anche il tempo che occorre per sfogliare delle pagine che non si leggono fa parte di una strategia narrativa, perché l'autore modello sa [...] che in un racconto il tempo appare tre volte: come tempo della fabula, tempo del discorso e tempo della lettura. ¹⁵

Infine, Eco conclude il suo ragionamento nella seguente maniera: «È indubbio che talora l'abbondanza delle descrizioni, la minuzia dei particolari nella narrazione, non hanno tanto una funzione di rappresentazione quanto quella di rallentare il tempo della lettura,

¹⁴ U. ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, cit., pp. 45-46.

¹⁵ Ivi, pp. 69-72.

affinché il lettore acquisisca quel ritmo che l'autore giudica necessario al godimento del suo testo». ¹⁶ Di conseguenza, il ruolo di Braggadocio sarà proprio quello di scandire il tempo della narrazione e il suo racconto avrà il compito di rallentare il tempo della lettura.

Tutto l'impianto del romanzo funziona come un'*auto fiction*: è Eco stesso a testimoniarlo in un'intervista rilasciata alla trasmissione *Che tempo che fa* qualche giorno dopo la pubblicazione del romanzo. Il libro è, riprendendo le parole dell'autore, «un manuale di cattivo giornalismo». Invero, durante questa intervista, egli dichiarerà che tutti gli episodi riguardanti la redazione inseriti nel romanzo sono episodi che lui ha vissuto, più o meno direttamente, nel corso della sua esperienza di giornalista.

Alla luce di questo nuovo elemento, si può indagare l'ultimo punto che viene presentato da questo romanzo attraverso una prospettiva differente. "Ultimo punto" non tanto perché esso si trovi in fondo al testo o perché sia minormente presente rispetto agli altri, quanto perché si tratta di un elemento che si concretizza solo una volta terminata la lettura e che può essere compreso solo ed esclusivamente a racconto concluso osservando il romanzo nella sua interezza.

Come anticipato, sul piano della realtà finzionale voluta dal libro, Eco nasconde un ulteriore autore tra le pagine del suo romanzo. Diversi lettori, infatti, una volta compreso il gioco narrativo architettato da Eco e giunti alla fine del libro, si saranno chiesti se non sia Colonna stesso ad aver scritto il romanzo che hanno tra le mani. Il dubbio in effetti è lecito, oltre che abbastanza tormentato: se da una parte Eco mette in guardia il lettore dal prendere per veri i testi finzionali, dall'altra si diverte a scambiare e confondere i diversi piani. Il quesito è già stato affrontato, ma si potrebbe aggiungere un ulteriore punto che ben si lega con la questione della frammentazione della realtà: non è da dimenticare che Colonna altro

¹⁶ Ivi, p. 80.

non è che un giornalista, così come d'altronde lo è stato Eco, dunque, se è vero che i giornalisti mentono, il lettore non può essere certo che la storia narrata da Colonna corrisponda a verità, nemmeno su un piano puramente finzionale. A ricordarlo è direttamente il personaggio di Maia, amante di Colonna e unica donna presente nella trama:

Se voi due [Colonna e Simeï] andaste domani a spifferare ai giornali quello che vi ha detto Braggadocio, vi guarderebbero come degli esaltati che ripetono quello che hanno visto in televisione. [...] Questa trasmissione rende del tutto inutile e ridicola ogni altra rivelazione perché lo sai [...] *la réalité dépasse la fiction*, e di meglio, ormai, nessuno potrebbe inventare niente. [...] Questa verità farà apparire come menzogna ogni altra rivelazione.¹⁷

Come testimonia questo brano, nella conclusione del romanzo, fra le altre cose, si trova una trasmissione che quasi dà voce alle teorie di Braggadocio cercando di presentarle in maniera ordinata. La conclusione che si può dedurre da queste righe è che ormai nulla abbia più importanza, perché quella che si definiva *fiction* ha fatto un salto talmente grande da delineare e influenzare la realtà stessa. Ecco quindi che il cambio di prospettiva nella rilettura dei fatti storici costituisce la narrativa artificiale: per l'appunto, una compromissione degli stessi secondo una precisa visione o un messaggio che si vuole trasmettere. La conclusione più evidente a questo punto è che non si sappia davvero cosa sia vero e cosa sia falso e il romanzo mette volutamente in crisi l'idea di una realtà dall'aspetto univoco.

Nonostante questo, nel libro il patto finzionale funziona sufficientemente bene: non vi sono particolari ragioni per credere che i personaggi siano reali o la vicenda realmente accaduta. Ciò nonostante, è altrettanto evidente che l'intreccio si presenti non solo come verosimile, ma anche come fondato su realtà storiche concrete che sono dunque avvenute nella realtà in cui il lettore vive e sono, per di più, molto vicine a lui. C'è quindi un continuo

¹⁷ U. ECO, *Numero Zero*, cit., pp. 213-214.

rimando tra narrativa naturale e narrativa artificiale, perché tutti i fatti storici presentati sono realmente accaduti sebbene la vicenda non lo sia. Questo intrecciarsi di realtà e finzione comporta una certa immedesimazione da parte del lettore, il quale riesce quasi a percepire una certa “concretezza narrativa”. D’altro canto, questi due aspetti si intrecciano anche nello stesso romanzo e hanno funzione di critica sociale: il giornalismo, infatti, non ha più il compito o il dovere morale di informare sui fatti realmente accaduti, costruendo delle notizie il più verosimili possibile, quanto, piuttosto, quello di creare una narrazione avvincente in modo da suscitare clamore. Se ne deduce che il messaggio implicito di questo gioco letterario sia il fatto che non conti propriamente la realtà nuda e pura, che forse nemmeno esiste, quanto la narrazione che di quella data realtà viene proposta. L’opera riproduce la complessità della vita che non può essere incasellata in un semplice codice binario: «Quando io scrivevo di ‘opere aperte’ stavo proprio pensando a opere letterarie che intendevano apparire ambigue come la vita stessa».¹⁸ È quasi come se questo romanzo chiedesse al lettore di farsi lettore critico, ma non solo di *Numero Zero*, bensì dell’informazione in generale: “lettore critico della realtà”. Sotto questa luce anche l’analisi sull’autore assume un nuovo significato. Infatti è la rappresentazione narrativa di questo concetto: in Eco non importa davvero chi sia l’autore reale, importa come la narrazione è costruita; se ci permette di credere che l’autore reale sia un personaggio, allora vuol dire che essa è stata architettata in maniera tale da rappresentare esaustivamente la realtà.

In conclusione, è bene sottolineare che l’analisi fino a qui presentata altro non è che una ripresa del modello critico echiano, il quale tenta, con i suoi limiti, di essere valido per qualsiasi testo o tipologia di testi. D’altra parte, come si è constatato nei primi capitoli,

¹⁸ U. ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, cit., p. 151.

individuare un simile metodo di analisi non è così semplice. A tal proposito, è calzante il pensiero di un luminare nel campo della linguistica testuale:

Molti linguisti ritengono che dovrebbe essere obiettivo degli sforzi volti a fondare la linguistica del testo sviluppare un procedimento di validità universale per l'interpretazione dei testi, una specie di "procedimento di scoperta" che – formulato in termini un po' eccessivi – fornisca la "esatta" interpretazione di qualsiasi testo, se solo viene applicato in modo "scientificamente corretto". Il che, a dire il vero, non sembra possibile. Non siamo mai in grado di sapere in anticipo quali relazioni segniche possano essere stabilite in un determinato testo.¹⁹

¹⁹ E. COSERIU, *Linguistica del testo. Introduzione a una critica del senso*, cit., p. 142.

CAPITOLO QUARTO

4 3 2 1

IV.1 Paul Auster

Considerato l'impatto che la cultura americana ha avuto a livello mondiale, soprattutto per quel che riguarda il Postmodernismo, si ritiene di particolare interesse portare anche un esempio di questa letteratura. La scelta operata va soppesata secondo i seguenti criteri: si tratta di un testo edito il 31 gennaio 2017, dunque a brevissima distanza da quello precedentemente analizzato e in linea con il periodo storico delineato nei capitoli precedenti. Anche dal punto di vista dell'età, i due autori hanno pochi anni di differenza, circa una decina, tracciando una memoria storica tutto sommato comune.

Come quella di Eco, anche la figura di Paul Auster risulta interessante nella sua complessità: egli oltre che autore, poeta e saggista è anche attore, sceneggiatore e produttore cinematografico.

La sua scrittura, capace di indagare le fragilità dell'uomo contemporaneo e di descriverne le solitudini, in un mondo inconoscibile nella sua interezza, spesso dominato dal caso, fonde più generi e correnti letterarie, quali Esistenzialismo, psicoanalisi e Post-strutturalismo. Inoltre, essa è spesso associata a un impegno civile e politico che si è frequentemente interrogato sul futuro degli Stati Uniti d'America. Auster è creatore di un

universo letterario del senso e del significato dell'esistenza umana, sia essa individuale o collettiva. I suoi personaggi sono spesso vittime di un senso di catastrofe imminenti e intrappolati in metaromanzi. La ricerca dell'identità permea le pubblicazioni più recenti di Auster, con particolare attenzione al ruolo della coincidenza e degli eventi casuali o alle relazioni interpersonali. Tra i suoi temi ricorrenti si hanno quindi il destino, il caso, le coincidenze, la perdita della capacità di comprendere, l'incomunicabilità, il linguaggio, l'inefficienza, la perdita di denaro, la rappresentazione della vita quotidiana e ordinaria, il fallimento, il rapporto padre-figlio e l'assenza del padre, l'intertestualità, l'ambientazione statunitense e la sua storia. Proprio quei temi che già sono stati presentati all'inizio di questo lavoro.

IV.2 Il testo

Anche in questo caso, prima di procedere con l'analisi, verranno indagati alcuni aspetti preliminari. *4 3 2 1* è un romanzo di formazione il cui nucleo è rappresentato dal personaggio protagonista, Archie Ferguson, e dai suoi familiari. Probabilmente, la scelta del genere letterario è determinata dal particolare successo che il linguaggio semplice e, di conseguenza, il lessico familiare hanno riscontrato a partire dagli anni Duemila.

Figlio di Stanley e Rose e nipote di emigrati ebrei, Archie vive quattro possibili vite che in prima istanza differiscono l'una dall'altra sulla base del successo lavorativo del padre. Quest'ultimo, sviluppandosi in modo diverso da storia a storia, introduce alcuni dei temi tipici della scrittura di Auster, il rapporto padre-figlio e l'assenza del padre.

I quattro vivranno circostanze diverse e dunque altrettante vite, anche se accomunate dalla stessa base di partenza.

Dal punto di vista del lettore, le vite degli Archie sono intrecciate ma comunque facilmente distinguibili grazie alla numerazione dei capitoli. Per questa ragione, si è liberi di scegliere come leggere il testo, se in maniera lineare oppure a ‘salti’. Nel primo caso, l’opera riporta le vicissitudini dei protagonisti dividendoli in periodi temporali sostanzialmente paralleli; nel secondo caso, invece, leggere a una a una le quattro storie procedendo a ‘salti’ le restituisce in maniera separata, rendendo più facile distinguere le diverse narrazioni. Questa peculiare libertà è un modo di declinare la categoria del gioco tipica del postmoderno:

Le poetiche contemporanee, nel proporre strutture artistiche che richiedono un particolare impegno autonomo del fruitore, spesso una ricostruzione, sempre variabile, del materiale proposto, riflettono una generale tendenza della nostra cultura verso quei processi in cui, invece di una sequenza univoca e necessaria di eventi, si stabilisce come un campo di probabilità, una “ambiguità” di situazione, tale da stimolare scelte operative o interpretative volta a volta diverse.¹

Nonostante le differenze, i quattro Ferguson sono accomunati dalla passione per le arti, soprattutto scrittura e letteratura. Invero, queste ultime sono elementi ridondanti in tutto il libro, il quale è disseminato di continui riferimenti intertestuali, poiché i quattro Ferguson amano e divorano i grandi classici del passato.

L’effetto, insomma, è quello di storie nelle storie (o *mise en abyme*) e varie testimonianze nel testo rispecchiano la pluralità simultanea tipica del mondo:

Il fascino dei giornali era del tutto diverso dal fascino dei libri. I libri erano solidi e permanenti, i giornali fragili ed effimeri, prodotti usa e getta che venivano buttati via non appena erano stati letti, per essere sostituiti la mattina dopo [...]. I libri procedevano dall’inizio alla fine in linea retta, mentre i giornali erano sempre in vari posti contemporaneamente, un guazzabuglio di simultaneità e contraddizione, storie multiple che convivevano sulla stessa pagina, ognuna specchio di una faccia diversa del mondo, ognuna espressione di un’idea o di un fatto completamente slegato da quello accanto

¹ U. ECO, *Opera Aperta*, cit., p. 95.

[...] e ogni mattina Ferguson esultava davanti quel calderone, perché il mondo era così, secondo lui, ribolliva come un calderone, con dentro milioni di cose diverse che succedevano nello stesso momento.²

Tale simultaneità quasi inconoscibile è effetto di quella realtà plurima e frammentata di cui si è a lungo discusso. Il libro è, a suo modo, una forma di accettazione della complessità: l'abbraccia, la coltiva e quasi accompagna la delusione del suo autore quando questi si vede costretto a riconoscere che non tutte le possibilità messe a disposizione dalla realtà sono attuabili:

Stava ancora percorrendo le due strade che aveva immaginato a quattordici anni, [...] e sempre, fin dall'inizio della sua vita consapevole, con la sensazione costante che i bivi e le parallele delle strade prese e non prese fossero tutti percorsi delle stesse persone nello stesso momento, le persone visibili e le persone ombra, poiché la realtà consisteva anche in quello che sarebbe potuto succedere ma non era successo, che una strada non fosse né meglio né peggio di un'altra, ma il tormento di vivere in un solo corpo stava nel fatto che dovevi essere sempre su una strada soltanto, anche se avresti potuto essere su un'altra, in viaggio verso un posto completamente diverso.³

E così, insieme alla questione della simultaneità, viene rappresentato il dramma della casualità degli avvenimenti, una casualità quasi fatalistica su cui il protagonista s'interroga sin dalle prime pagine:

Sì, tutto era possibile, le cose andavano in un modo ma ciò non toglieva che potessero andare in un altro. Tutto poteva essere diverso. Il mondo poteva essere lo stesso, eppure se lui non fosse caduto dall'albero, il mondo per lui sarebbe stato diverso, e se fosse caduto dall'albero e non si fosse solo rotto la gamba ma fosse morto, non solo il mondo sarebbe stato diverso, ma lui non avrebbe più potuto vivere in nessun mondo.⁴

² PAUL AUSTER, *4 3 2 1*, trad. it. di Cristiana Mennella, Torino, Einaudi editore, 2017 (New York 2017), pp. 167-168.

³ Ivi, p. 936.

⁴ Ivi, pp. 60-61.

È la riflessione sulle infinite possibilità della vita ad aprire la strada al dibattito sul libero arbitrio e sul destino, due dei modi per interpretare l'esistenza umana. Con le seguenti parole, l'autore, in un'intervista del 2011, chiarisce la sua posizione: «No, non credo al destino. Penso che le nostre vite siano una progressione di contingenze multiple. [...] Possiamo prendere decisioni, fare scelte, porci degli obiettivi, se siamo determinati magari riusciamo anche a raggiungerli, ma spesso gli eventi interferiscono, l'inaspettato si manifesta costantemente».⁵ La scelta, in qualità di dubbio quasi amletico, spinge il protagonista a interrogarsi sul concetto di destino e il modo dell'uomo di reagire alla complessità di un mondo che non può né governare né percepire nella sua interezza. Da questa consapevolezza scaturisce la riflessione, quasi come si trattasse di una gigantesca *matrioska*, sulla religione e sul rapporto che Dio, qualora effettivamente esista, ha con la sua creatura. Sono molti gli stralci che possono ricorrere a supporto di quanto constatato, a dimostrazione del fatto che l'interrogativo percorre tutto il libro senza trovare mai una risposta completamente esaustiva. A partire da quelli maggiormente legati alla narrazione: «[...] solo aria intorno a sé, sotto di sé, nessuna madre, nessun padre, nessun Dio, niente di niente, solo il vuoto del nulla assoluto»;⁶ passando per altri espressi da personaggi diversi dal protagonista: «Dio è crudele, Archie. Dovrebbe proteggere le brave persone di questo mondo, e invece niente. Le fa soffrire come quelle cattive. [...] e poi dicono che è un Dio buono e misericordioso. Mi fanno ridere»;⁷ arrivando infine ad alcune conclusioni: «Dio era morto da anni»⁸ o «Dio non era in nessun luogo, si disse, ma la vita era ovunque, la morte era ovunque, e i morti e i vivi erano uniti».⁹ Il discorso vale naturalmente per ogni sistema di credenze, in quanto inteso come

⁵L. RICCI, «*Il destino? No, c'è solo il caso*», in «Il sole 24 ore», cit.

⁶P. AUSTER, *4 3 2 1*, cit., p. 64.

⁷Ivi, p. 71.

⁸Ivi, p. 478,

⁹Ivi, p. 936.

una diversa declinazione della stessa idea: «[...] quell'unico giorno alla settimana contribuiva a mantenere l'illusione che gli dèi sapevano essere clementi, quando volevano»¹⁰ o «Gli dèi guardarono dall'alto della loro montagna e scrollarono le spalle»¹¹. Come si vede, che si tratti di monoteismi o politeismi, ciò che accomuna entrambi è l'assenza.

Diversamente, con brani più complessi si svela un pensiero maggiormente articolato e capace di esulare dalla narrazione, come nel seguente dialogo:

Sto dicendo che non saprai mai se hai fatto la scelta sbagliata. Avresti bisogno di conoscere tutti i fatti in anticipo, e l'unico modo per disporre di tutti i fatti è essere in due posti nello stesso momento, ma è impossibile.

E quindi?

Quindi ecco perché la gente crede in Dio.

[...]

Solo Dio può vedere la strada principale e quella secondaria allo stesso tempo, ragion per cui solo Dio può sapere se hai fatto la scelta giusta o quella sbagliata.

Come sai che lo sa?

Non lo so. Ma la gente parte da questa idea.¹²

Infine, la conversazione assume toni umoristici:

Purtroppo Dio non ci dice mai cosa pensa.

Puoi sempre scrivergli una lettera.

Infatti. Ma non servirebbe a niente.

Qual è il problema? Non hai i soldi per la posta aerea?

Non ho il suo indirizzo.¹³

Questi stralci, che sono solo una piccola parte del totale, presentano al lettore quella riflessione sul divino che è tipica del Postmodernismo. Il rispetto e il timore riverenziale del passato mancano, Dio non c'è e, forse ancor peggio, se c'è è assente e si è dimenticato del

¹⁰ Ivi, p. 123.

¹¹ Ivi, p. 770.

¹² Ivi, p. 265.

¹³ *Ibidem*.

suo Creato, abbandonandolo alla sua sofferenza senza preoccuparsene. Proprio per questa ragione, la devozione di un tempo viene meno e Dio è messo alla stregua di una persona qualsiasi, né più né meno di un mortale, metaforicamente, un padre assente.

Altri aspetti vengono invece messi in luce dall'impostazione narrativa del romanzo: in *4321* si osserva quel recupero della storia e dei fatti di cronaca tipico degli anni Duemila. Infatti, l'autore dissemina la trama di continui riferimenti agli eventi fondamentali della storia statunitense: dall'assassinio di JFK, alla sconfitta in Vietnam, all'impegno sociale di Martin Luther King. La famiglia di Archie diventa dunque un mezzo per raccontare più di cinquant'anni di storia e dare così sfondo all'intreccio, senza però la volontà di connotare quegli eventi, quanto solo di riprendere quel tratto tipico del suo tempo, in cui i fatti reali sono tornati a mischiarsi con quelli fittizi, quasi a testimoniare la sempre maggior difficoltà nel distinguere le due cose. La storia non è protagonista e nemmeno comparsa, è puro ornamento. Il romanzo, peraltro, si sviluppa come una *fiction* a più livelli, quasi una *fiction* nella *fiction*, in cui però non manca la sensibilità contemporanea per alcuni temi sociali, come quelli del genere e dell'orientamento sessuale.

Questa attenzione per i temi storici e sociali funge da spunto di riflessione per il protagonista della storia che finisce con l'interrogarsi sulla molteplicità e sulla frammentazione di realtà e individuo, inscenandola: «Tra le cose strane che aveva scoperto di se stesso, era che sembravano esistere tanti Ferguson, che lui non era una sola persona ma un insieme di identità contraddittorie, e ogni volta che era con una persona diversa era diverso anche lui».¹⁴

È importante considerare poi che gli eventi storici passano attraverso i diversi canali dell'informazione, la quale filtra soprattutto attraverso apparecchiature tecnologiche, come

¹⁴ Ivi, p. 266.

la televisione, o strumenti più rudimentali, come i giornali. Questo avviene perché il romanzo è ambientato in un periodo storicamente precedente a tutto il processo di digitalizzazione di massa avvenuto nei primi anni Duemila. Anche in *4 3 2 1*, dunque, il processo di tecnologizzazione in atto apre a una riflessione sulla realtà e sull'inconoscibilità di essa, che sfocia in una mancanza di fiducia nelle istituzioni e più in generale nel mondo: «Nel nostro paese è tutto truccato, disse Amy - I quiz in televisione, la pallacanestro al college, il mercato azionario, le elezioni politiche».¹⁵ Certo, questa sfiducia non degenera al punto del complottismo di Braggadocio ma se ne vedono i primi accenni, a testimonianza del fatto che la decadenza del sistema causale ha le sue implicazioni caotiche:

La discontinuità è, nelle scienze come nei rapporti comuni, la categoria del nostro tempo: la cultura occidentale moderna ha definitivamente distrutto i concetti classici di continuità, di legge universale, di rapporto causale, di prevedibilità dei fenomeni: ha insomma rinunciato ad elaborare formule generali che pretendano di definire il complesso del mondo in termini semplici e definitivi. Nuove categorie hanno fatto il loro ingresso nel linguaggio contemporaneo: ambiguità, insicurezza, possibilità, probabilità.¹⁶

Eppure, nonostante la quantità di temi presentati, in 939 pagine assai raramente le questioni affrontate vengono articolate. Tutto resta in superficie e viene introdotto per essere accantonato poco dopo, emerge e svanisce quasi senza lasciare traccia o, tutt'al più, in qualche caso ritorna. Nulla è pianificato perché se ne possa discutere, sembra più di star assistendo a una sequela di situazioni e riflessioni che puntano alla quantità, anziché alla qualità. Il *focus* è un altro, eppure ignorare questa mole di elementi risulta difficile. Ecco perché in *4 3 2 1* traspare quella che si potrebbe definire una vertigine dell'infinito, un tentativo di esaurire il mondo e le sue infinite possibilità attraverso la narrazione: «[...] il

¹⁵ Ivi, p. 302.

¹⁶ U. ECO, *Opera Aperta*, cit., p. 212.

mondo irreali era molto più grande del mondo reale, e c'era spazio abbondante per essere e non essere se stessi».¹⁷

Tuttavia, risolvere ogni possibilità in un solo libro è pura utopia e, forse, l'obiettivo già più plausibile è di voler essere rappresentativo della complessità che circonda l'uomo. In un'intervista Auster, mentre risponde a una domanda che pure verte su altro, conferma questa visione delle cose: «Questa storia ha confermato la mia percezione di quanto il mondo sia complesso e la vita misteriosa, piena di segreti anche inconfessabili».¹⁸ La molteplicità degli eventi è dunque una delle cifre caratteristiche dell'opera: la sua mole è in tal senso rappresentativa, in quanto un libro che parte da questo intento non avrebbe potuto essere breve.

In ordine di pluralità, si affronta anche il tema della percezione che consente l'indeterminatezza interpretativa di cui si discuteva in apertura. Il giovane Ferguson, dopo aver iniziato a scrivere alcune opere, finisce con il riflettere su questo fatto: «La stessa opera veniva percepita in maniera diversa da occhi diversi, cuori diversi, cervelli diversi».¹⁹

In tal senso, si sarà notato come fino a qui si sia volutamente evitato di analizzare il titolo dell'opera. La ragione è che esso è particolarmente significativo in quanto, se in prima istanza il lettore è portato a credere che i quattro personaggi siano stati creati e posti sullo stesso livello da Paul Auster, in chiusura del libro viene spiegato che invece non è così:

[...] avrebbe inventato altre tre versioni di se stesso e raccontato le loro storie insieme alla sua storia (grossomodo la sua storia, perché anche lui sarebbe diventato una versione romanzata di se stesso), e scritto un libro su quattro persone identiche ma diverse con lo stesso nome: Ferguson. [...] Identici ma diversi, ovvero quattro ragazzi

¹⁷ P. AUSTER, *4 3 2 1*, cit., p. 88.

¹⁸ LUCA MASTRANTONIO, *Lo scrittore Paul Auster: «Traumi ed errori ci rendono umani. Apriamo gli occhi»*, in «Il Corriere della sera», 10 giugno 2022 https://www.corriere.it/sette/cultura-societa/22_giugno_10/scrittore-paul-auster-traumi-ed-errori-ci-rendono-umani-apriamo-occhi-adfaa80e-e49b-11ec-8929-c5ad2690e50c.shtml?refresh_ce (ultima consultazione 12/06/2022).

¹⁹ P. AUSTER, *4 3 2 1*, cit., p. 295.

con gli stessi genitori, lo stesso corpo e lo stesso corredo genetico, ma che vivevano ognuno in una casa diversa in una città diversa in circostanze a sé stanti. Sballottati qua e là dagli effetti di queste circostanze, i ragazzi avrebbero cominciato a differenziarsi con il procedere del libro, gattonando o camminando o galoppando attraverso infanzia, adolescenza e prima età adulta come personaggi sempre più distinti, ognuno per la propria strada, eppure tutti quanti ancora la stessa persona, tre versioni immaginarie di sé, con l'aggiunta di se stesso in qualità di Numero Quattro, l'autore del libro, ma a quel punto lui ancora ignorava i dettagli del libro, avrebbe capito cosa stava cercando di fare solo dopo aver iniziato a farlo, l'essenziale era amare quegli altri ragazzi come fossero veri, amarli quanto amava se stesso, quanto aveva amato il ragazzino che era morto improvvisamente davanti ai suoi occhi in un caldo pomeriggio d'estate nel 1961, e adesso che era morto anche suo padre, questo era il libro che doveva scrivere – per loro. [...] Solo una cosa era certa. Uno alla volta, i Ferguson immaginari sarebbero morti, proprio come Artie Federman, ma solo quando avesse imparato ad amarli come se fossero veri, solo quando il pensiero di vederli morire gli fosse diventato insopportabile, e poi sarebbe stato di nuovo solo con se stesso, l'ultimo sopravvissuto.

Di qui il titolo del libro: 4 3 2 1.²⁰

Il titolo *4 3 2 1* cela, quindi, il suo profondo significato che viene svelato solo nelle pagine finali del romanzo, nelle quali finalmente si comprende perché si parta a contare dal quattro a ritroso. Quattro sono i personaggi iniziali, uno quello finale. Ma quest'ultimo non è casuale, bensì in un certo senso l'unico reale, il padre degli altri tre. Attraverso questo lungo brano, come si trattasse di un nuovo Arthur Gordon Pym, viene rivelato al lettore che Archibald quarto è, almeno nella finzione, l'autore del romanzo; in un certo senso sottraendo questo ruolo a Paul Auster, la firma che invece figura in copertina. Il gioco architettato dall'autore empirico, quindi, permette al suo personaggio di uscire dalla *fiction* e proporsi come "reale". Alla luce di questa consapevolezza, il lettore si troverà a dover ritrattare le sue iniziali inferenze: le nuove conoscenze a sua disposizione lo inducono a separare i tre personaggi fittizi da quello originale, ponendoli su piani diversi. Da ciò non può che nascere

²⁰ Ivi, pp. 935-937.

il dilemma sul narratore. Se nel romanzo di Umberto Eco il destinatario si trovava di fronte a una narrazione in prima persona portata avanti dallo stesso Colonna, in questo caso invece il romanzo è tutto in terza persona. Certo, in narratologia non si tratta di una novità, ma, una volta scoperto che l'autore del libro è anche il personaggio principale, risulta anomalo pensare che egli scriva di se stesso in terza persona. Non è chiaro se Paul Auster metta il suo lettore di fronte a un ribaltamento di ruoli, in cui improvvisamente l'autore si fa narratore e il personaggio autore, portando il lettore a credere che i due siano in un certo modo collegati. È evidente come la scrittura di Auster voglia essere una sfida lanciata contro il caos della vita nel, forse vano, tentativo di rappresentarla in maniera esaustiva, attraverso giochi di specchi come questo, scatole cinesi e *sliding doors* che mescolano materiale autobiografico, finzionale e storico-culturale. E infatti, la situazione si complica ulteriormente quando si considera che perfino la vita dell'unico vero Archie è in realtà romanzata e perciò in una certa misura inautentica, una vera e propria *fiction* nella *fiction*. Proprio perché la distinzione tra autore e narratore è sfumata, anche il gioco di scatole cinesi è intricato: il primo livello diegetico è quello di Archie quarto che scrive degli altri tre se stesso, mentre il secondo livello, quello metadiegetico, è rappresentato dalle gesta dei Ferguson rimanenti ed è in questo senso frammentato (il che è già di per sé indicativo). Il livello extradiegetico è invece rappresentato dal narratore che, come si è anticipato, è ambiguo.

Ma, a complicare ulteriormente il gioco di livelli, come si anticipava, tutti gli Archibald, sebbene in modi diversi, sono legati dalla passione per la scrittura. Essa si manifesta si manifesta nel testo tramite dei veri e propri brani che la rappresentano. Quasi come se il lettore, oltre che leggere il libro scritto da Archie quarto, si trovasse a leggere anche gli altri scritti del personaggio. Archie terzo, per esempio, scrive un memoriale della

propria infanzia, esattamente come aveva fatto Paul Auster in *Diario d'inverno* e *Notizie dall'interno*. Scrivendo di sé, il personaggio si rende conto di come il suo io si moltiplichi:

Scrivendo di sé nei sei mesi che aveva impiegato per terminare il suo breve libro di centocinquantasette pagine Ferguson si era ritrovato dentro un nuovo rapporto con se stesso. Sentiva un legame più intimo con i suoi sentimenti e allo stesso tempo si sentiva più lontano, quasi distaccato, indifferente, come se durante la stesura del libro fosse diventato paradossalmente una persona più calda e più fredda, più calda perché si era aperto e aveva mostrato le sue viscere al mondo, più fredda perché poteva guardare quelle viscere come se appartenessero a un altro, un estraneo, uno senza nome.²¹

Distanziandosi da se stesso, attraverso la narrazione, Ferguson può quindi reinventarsi.

In merito al tema della scrittura poi, è emblematico il seguente passaggio, in cui è come se la voce narrante spiegasse al lettore il libro che ha tra le mani:

Il *taccuino scarlatto* si prospettava difficile, di gran lunga l'opera più ardua che avesse mai affrontato, e Ferguson dubitava fortemente di riuscire a farcela. Un libro su un libro, un libro che si poteva leggere e su cui si poteva anche scrivere, un libro in cui si poteva entrare come in uno spazio fisico tridimensionale, un libro che era un mondo ma creato dalla mente, un enigma, un paesaggio incerto, pieno di bellezze e di pericoli, e a poco a poco al suo interno si sarebbe sviluppata una storia che avrebbe costretto F., l'autore immaginario, ad affrontare i suoi lati più oscuri. Un libro onirico. Un libro sulle realtà immediate sotto il naso di F. Un libro inverosimile che non poteva essere scritto e che si sarebbe di certo tramutato in un caos di frammenti casuali, scollegati, un mucchio di insensatezze. Perché tentare una cosa del genere? Perché non inventare semplicemente un'altra storia e raccontarla come avrebbe fatto ogni altro scrittore? Perché Ferguson voleva fare qualcosa di diverso. Perché Ferguson non era più interessato a raccontare delle storie. Perché Ferguson voleva cimentarsi con l'ignoto e vedere se sarebbe uscito vivo dalla lotta.²²

²¹ Ivi, p. 597.

²² Ivi, pp. 785-786.

A questo punto iniziano le annotazioni che, in un *font* diverso dal resto del libro, Ferguson scrive nel suo taccuino scarlatto: per la prima volta, quasi come davanti a un piccolo *Zibaldone*, il lettore incappa in frammenti di riflessioni narrate in prima persona. Il cambiamento è emblematico in quanto suscita in lui la sensazione che a parlargli sia direttamente l'autore reale e che questi scriva di se stesso. Realizzando, così, la tecnica dell'indugio che in Eco si era vista negli sproloqui di Braggadocio. E mentre il lettore cerca di venire a capo dell'enigma, l'autore continua a ripetergli che ciò non è possibile, semplicemente perché la realtà non lo permette:

Questo bisogno sembra rivolgersi non alle scienze, le cui scoperte appaiono sempre più esoteriche o destabilizzanti, ma ai racconti, proprio perché, nella loro mistione di verità e finzione, sono quelli che meglio esprimono la contraddittorietà nella nostra condizione. In un certo senso, è un meccanismo da coazione nevrotica: chiediamo la verità proprio là dove sappiamo che c'è finzione; e d'altra parte, c'è l'intuizione che quella che chiamiamo verità non esiste allo stato puro, e può solo mescolarsi con la sua negazione.²³

Il gioco proposto dall'autore è probabilmente proprio quello di rendere questa condizione umana, passando per una falsa veridicità dei fatti che, in ogni caso, non si riesce a comprendere fino a che punto sia tale. Non sembra improbabile che Auster faccia parte di quella categoria di autori che riversano il proprio vissuto, in maniera più o meno fedele, nei propri scritti; è lui a darne prova in continuazione: *L'invenzione della solitudine*, per esempio, ne è dimostrazione. Ma, al tempo stesso, anche tra Archie e il suo autore ci sono delle evidenti somiglianze: entrambi nascono nel 1947, entrambi sono scrittori e scrivono solo su una Olympia, entrambi sono ebrei, entrambi hanno perso un amico a un campeggio estivo. Nonostante queste somiglianze, districare il reale dalla menzogna non è comunque

²³ R. DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, cit., p. 178.

possibile, quantomeno non per il lettore che conosce solo ciò che la sua posizione gli permette di conoscere, e cioè quel che l'autore vuole che lui sappia. È un gioco di riflessi neanche troppo nascosto, un dedalo praticamente irrisolvibile che funge da rappresentazione di un'epoca in cui ogni individuo incarna una sempre più piccola parte del totale.

Ciascuno di questi elementi contribuisce nel riconoscere il caso come struttura organizzativa del mondo. Le vite dei personaggi prendono pieghe diverse a seguito di avvenimenti casuali e volutamente insignificanti. Questo schema si nota soprattutto grazie alla ricorrente struttura sintattica, "e se...?". Essa apre a una riflessione sui bivi della vita e le sue scelte, di cui non si è necessariamente consapevoli o su cui non per forza si ha controllo. In quegli spazi vuoti non riempiti dal libero arbitrio, non è un Dio, ma il caso a fare il suo ingresso in scena, dimostrando come si potessero in realtà avere molte più versioni potenziali dello stesso ragazzo se solo le cose fossero andate diversamente. E così, Ferguson, il cui libro potrebbe essere considerato un'ode a tutti i possibili sé che per varie contingenze non hanno potuto essere, si trova a giocare una sorta di partita a scacchi con il destino, o meglio, con il caso, il quale però lo tiene in scacco e lo obbliga a muovere, quando lui invece sarebbe tentato dal contrario. La soluzione è, forse, illusoriamente, quella di chiudersi in un mondo fantastico in cui, come accadeva per il personaggio di Mr. Nobody nel film omonimo, tutto è possibile e reale finché si decide di non scegliere:

Fra tutte quelle vite, qual è quella giusta?

Santo cielo! Ognuna di quelle vite è quella giusta! Ogni percorso è il giusto percorso... Ogni cosa avrebbe potuto essere un'altra e avrebbe avuto lo stesso, profondo significato.²⁴

²⁴ *Mr. Nobody*, regia di Jaco Van Dormael, 2009.

Un dilemma filosofico non troppo distante da quello che affligge Ferguson quando si trova a chiedersi «Perché scegliere?»:²⁵

Come puoi essere sicuro che anche tu esisti? Tu non esisti, e neppure io. Viviamo tutti solo nell'immaginazione di un bambino di nove anni. Siamo il frutto dell'immaginazione di un bambino di nove anni messo di fronte ad una scelta impossibile. Negli scacchi si chiama Zugzwang. Quando l'unica mossa possibile è quella di non muovere.²⁶

E, forse, così pure i quattro Ferguson vivono nella mente di un autore che avverte la necessità di rappresentare questo sentire contemporaneo. D'altra parte, uccidendo tutti gli altri sé, Archibald in un certo senso dichiara la fine dell'illusione: ciò che è possibile si distingue dal reale proprio perché non è tale, dal momento che il caso ha realizzato una sola delle possibilità a disposizione. Alla fine Ferguson resta solo, solo con la consapevolezza che le finzioni non possono, anche volendolo, sostituire la realtà: diventa così necessario fare i conti con la fragilità della vita e l'aleatorietà dell'esistenza. La fondamentale differenza tra Dio e il caso è che quest'ultimo non ha una propria volontà: al caso non ci si può rivolgere, non è magnanimo e non si occupa degli uomini, è solo uno schema interpretativo privo di coscienza. I sentimenti di distanza, assenza e distacco generano un vuoto emotivo incolmabile, un senso di abbandono e solitudine che porta l'uomo a dimenticare quei rigidi schemi che una volta gli davano sicurezza e speranza. Dopo che il padre del terzo Archie muore nell'incendio del suo negozio, Ferguson lancia una personalissima sfida a Dio:

La questione era: Perché Dio aveva smesso di parlare con lui? E se Dio stava zitto, significava che sarebbe stato zitto per sempre, o alla fine avrebbe ricominciato a parlargli? E se Lui non gli avesse parlato più, non poteva significare che Ferguson si era illuso e Dio in realtà non c'era mai stato? Dacché ricordava, nella sua testa c'era sempre

²⁵ P. AUSTER, *4 3 2 1*, cit., p. 469.

²⁶ *Mr. Nobody*, regia di Jaco Van Dormael, 2009.

stata la voce che gli parlava quando era solo [...] e Ferguson si era sempre sentito confortato da quella voce, protetto da quella voce, quando gli diceva che sarebbe andato tutto bene finché Ferguson avesse rispettato il loro patto, e il patto era l'eterna promessa di essere buono [...] e siccome Dio rispettava il patto mandandogli tutto per il meglio, Ferguson si sentiva amato e felice, saldo nella certezza che Dio credeva in lui tanto quanto lui credeva in Dio. [...] poi una mattina [...] sua madre entrò in camera e gli disse che suo padre era morto, e tutto cambiò all'improvviso. Dio gli aveva mentito. [...] In questo consisteva ormai la sfida: capire se Dio era ancora con lui nel silenzio o se era scomparso definitivamente dalla sua vita. Ferguson non aveva il coraggio di commettere un atto di deliberata crudeltà, non se la sentiva di mentire o ingannare o rubare [...] ma nel ristretto ambito dei misfatti di cui era capace, comprese che l'unico modo per rispondere a quella domanda era infrangere il patto ogni volta che poteva, [...] e aspettare che Dio gli facesse qualcosa di brutto, qualcosa di cattivo e personale che sarebbe stato un chiaro segno di castigo premeditato [...]. Se Dio non lo avesse punito, sarebbe stata la prova che era davvero scomparso [...] e se non era dove si trovava Ferguson poteva solo significare che non era mai stato in nessun luogo, che in realtà non era mai esistito e la voce che Ferguson aveva scambiato per la voce di Dio era sempre stata solo la propria voce che gli parlava in un colloquio interiore con se stesso. [...] Se Dio non lo puniva, significava che non poteva punirlo, e quindi non esisteva.²⁷

Ma la punizione non arriva e Dio viene così smascherato, declassato:

[...] ma il cambiamento più grosso fra la terza e la quarta elementare non fu tanto il salto da una scuola all'altra quanto la fine del suo duello con Dio. Dio era stato sconfitto, smascherato come non-entità impotente che non poteva più punire né incutere timore.²⁸

La tendenza generale è quella dell'entropia, di una vita caotica che genera narrazioni caotiche, che, proprio per il loro valore cognitivo, si abbattono sulla stessa vita, in un circolo vizioso che tende sempre più al disordine. Ma se questo può sembrare scoraggiante, bisogna consolarsi perché «ogni rottura dell'organizzazione banale presuppone un nuovo tipo di

²⁷ P. AUSTER, *4 3 2 1*, cit., pp. 210-213.

²⁸ Ivi, p. 229.

organizzazione, che è disordine rispetto alla organizzazione precedente, ma è ordine rispetto a parametri assunti all'interno del nuovo discorso».²⁹ Infatti, tutti gli Archie restano sotto sotto gli stessi: sono tutti aspiranti scrittori, sono tutti appassionati sportivi, hanno tutti a cuore la giustizia sociale e il rapporto con la madre è sempre ottimo, là dove quello con il padre invece è più complesso. Si tratta di un ulteriore punto di svolta: sembra significare che il caos non viene da dentro, dagli stessi personaggi, bensì da fuori, dall'incontro con gli altri e dalle influenze che questi hanno nelle loro vite. Non c'è scelta che tenga, ma, anche nell'azione del caso, vige un principio di ordine. Nella caoticità della narrazione proposta da Auster, il personaggio emblema dell'ordine è Amy, la quale, nonostante le diverse strade prese dai Ferguson, riveste sempre un ruolo centrale. È il personaggio con cui più di tutti gli Archie si aprono, si confrontano e si scontrano, che sia in qualità di fidanzata, amica, o addirittura sorellastra. I Ferguson vedono in lei ciò che i lettori vedono nel protagonista: un' indefinita quantità di possibilità e altrettanti modi di guardare al gigantesco caos dell'esistenza.

A questo punto l'enigma letterario è risolto, ma per il lettore restano ancora le domande che il testo ha posto e che ha lasciato in sospeso:

A livello d'intreccio il romanzo, con il finale, scioglie pressoché tutti gli enigmi, almeno quelli posti esplicitamente e consapevolmente dal narratore. Tuttavia il romanzo ha anche sistematicamente posto una serie di interrogativi circa le motivazioni profonde e i problemi dell'agire sociale e morale degli uomini, circa i destini terreni e ultraterreni dei medesimi, che neppure il (presunto) lieto fine, né il "sugo di tutta la storia" possono cancellare e che rimangono senza una risposta o sollecitano risposte individuali dei lettori.³⁰

²⁹ U. ECO, *Opera Aperta*, cit., p. 117.

³⁰ HERMANN GROSSER, *Narrativa*, Milano, Principato, 2008 (1985), p.30.

CONCLUSIONI

LO SPECCHIO SI INFRANGE

Una volta fuori dal bosco narrativo, voltandosi indietro si può guardare al groviglio di alberi e fermarsi a riflettere sul percorso fatto. Certo, alcuni boschi sono più fitti di altri ma «Un bosco, per diventare un Bosco Sacro, deve essere aggrovigliato come le foreste dei Druidi, e non ordinato come un giardino alla francese».¹ Il potere della narrazione è infine proprio quello e «Molti sono dunque i motivi per cui un'opera di finzione può essere travasata nella vita. Ma oggi dobbiamo anche occuparci di un altro problema, ben più importante: e si tratta della nostra attitudine a costruire la vita come un racconto».²

Si è visto come le due opere condividano molti punti di contatto, come l'appartenere allo stesso periodo storico-editoriale e alla medesima corrente letteraria. Ma, soprattutto, entrambe propongono un modello di realtà che viene spostato nella narrazione dall'esterno per poi essere riflesso fuori, nella quotidianità.

Con la prima pubblicata nel 2015 e la seconda ad appena due anni di distanza, è quantomeno particolare che due autori, a migliaia di chilometri l'uno dall'altro e con in comune solo l'essere appartenuti alla stessa generazione, abbiano lavorato a opere

¹ U. Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, cit., p. 165.

² *Ibidem*.

concettualmente così simili. Questa poligenesi artistica, che di stampo ipermoderno tenta di accettare la complessità del reale rappresentandola, è di per sé già prova di quel che si è sostenuto nelle pagine precedenti di questo lavoro. Così come lo è il fatto che i due romanzi siano classificabili come opere aperte che intendono l'atto narrativo alla pari di un gioco. Si potrebbe dire che la vera differenza tra i due testi stia nelle modalità con cui essi sviluppano questi argomenti: Eco affronta la narrazione da un punto di vista soprattutto strutturale, mentre in Auster si dà più rilevanza al "concetto". Entrambi trattano il caso, ma lo declinano in maniera diversa: il primo si serve dell'ironia per costruire un complotto che attraversa tutto il romanzo e arrivare indirettamente alle conclusioni qui discusse, il secondo invece lo dichiara apertamente. Insomma, se Eco può essere considerato quasi un architetto del testo, Auster è più vicino a un filosofo. Le due opere sono simili ma diverse. Entrambe ripropongono e sfruttano, ognuna a modo proprio, gli elementi che sono stati presi in esame nei primi due capitoli di questo lavoro.

Concludendo, narrazioni come quelle che si sono analizzate in queste pagine palesano quanto oggi il concetto di causalità sia stato soppiantato da quello di casualità. Le risultanti di questo processo sono numerose e concatenate, un effetto domino che ha causato il passaggio da un sistema sociale basato sulla comunità a uno incentrato sull'individuo, la scomparsa dei punti di riferimento del secolo scorso, o quanto meno la loro disgregazione, e la morte di ogni certezza e speranza in un futuro stabile e predefinito.

Ciononostante, questa nuova realtà non è per forza negativa: la società del nuovo millennio tende a una maggiore inclusione dei punti di vista e ad accettare la diversità come fonte di ricchezza. Inoltre, la mancanza di certezze e idoli a cui potersi affidare ha spostato il *focus* sull'uomo, restituendogli le proprie responsabilità e dandogli la possibilità di

adattarsi al caso evolvendosi. A fronte di queste prospettive, toccherà all'uomo trovare come canalizzare il proprio futuro.

In questo scenario poi, l'arte continuerà ad aiutare l'uomo a interpretare le realtà che di volta in volta lo circonda:

La finzione ha la stessa funzione del gioco. [...] giocando, il bambino apprende a vivere, perché simula situazioni in cui potrebbe trovarsi da adulto. E noi adulti attraverso la finzione narrativa addestriamo la nostra capacità di dare ordine sia all'esperienza del presente sia a quella del passato.³

Come riassumono i Wu ming:

Il mondo è piccolo, ma denso come un frattale.

Per non andare alla deriva, cerchiamo di essere persone informate dei fatti.

Ci ingozziamo di notizie, per ritrovarci con più domande di prima e le poche risposte, troppo fredde per confortare il cuore. Allora semplifichiamo tutto, per abbandonarci a una fede: una realtà di comodo, facile da maneggiare, che seppellisca il tumulto.

E non ci sarebbe forse nulla di male in questa volontà di credere, se non che la nostra fede potrebbe essere la realtà di comodo *di qualcun altro*, il risultato di un'ipnopia. Una buona storia, raccontata bene, è sufficiente a nascondere la trappola. Ma una buona storia, raccontata bene, può anche essere l'antidoto che ci serve.

Primo, perché quando si tratta di narrazioni, il nostro cervello è più incline alla complessità. Così per comprendere non siamo forzati a comprimere. Molti dubbi sopravvivono e la fede si allontana.

Secondo, perché i fatti non ci toccano, se sono corpi inanimati. Ma le storie sono macchine per la trasfusione di sangue, dispositivi per attivare emozioni.

Terzo, perché i fatti non vanno a picco, se c'è un intreccio che li tiene ormeggiati.

Quarto, perché abbiamo bisogno di leggere il mondo con la profondità e lo spazio che riserviamo ai romanzi.⁴

³ Ivi, p. 169.

⁴ WU MING, *New Italian Epic: letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, cit., pp. 165-166.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA GENERALE E CRITICA

La letteratura degli Stati Uniti. Dal Rinascimento americano ai nostri giorni, a cura di Cristina Iuli e Paola Loreto, Roma, Carocci editore, 2017.

La terra della prosa: narratori italiani degli anni zero (1999-2014), a cura di Andrea Cortellessa, Roma, L'Orma, 2014.

AFRIBO, ANDREA, ZINATO, EMANUELE, *Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni settanta a oggi*, Roma, Carocci editore, 2011.

BARILLI, RENATO, *Il comico da Pirandello a Palazzeschi*, in *Il comico nella letteratura italiana* a cura di Silvana Cirillo, Roma, Donzelli editore, 2005.

BAZZOCCHI, MARCO A., *Comico e marginalità*, in *Cento anni di letteratura italiana. 1910-2010* a cura di Marco A. Bazzocchi, Torino, Einaudi, 2021 («Piccola Biblioteca Einaudi Mappe, 86»).

CALVINO, ITALO, *Se una notte di inverno un viaggiatore*, Milano, Mondadori, 2020 (1979).

CASADEI, ALBERTO, SANTAGATA, MARCO, *Manuale di letteratura italiana contemporanea*, Roma, Editori Laterza, 2007.

CESERANI, REMO, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 2016 (1997).

COSERIU, EUGENIO, *Linguistica del testo. Introduzione a una ermeneutica del senso*, Roma, Carocci editore, 2020 (1997).

DONNARUMMA, RAFFAELE, *Ipermodernità*, Bologna, Il mulino, 2014.

ECO, UMBERTO, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, La nave di Teseo, 2016 (1990).

ECO, UMBERTO *Lector in fabula*, Milano, Bompiani editore, 2016 (1979).

ECO, UMBERTO, *Opera Aperta*, Milano, Bompiani editore, 2016 (1992).

ECO, UMBERTO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, La nave di Teseo, 2018 (1994).

ESPOSITO, LUCIA, PIGA, EMANUELA, RUGGIERO, ALESSANDRA, “Culture in transito. Letteratura, media e tecnologie digitali”, *Tecnologia, immaginazione, forme del narrare*, Eds. L. Esposito, E. Piga, A. Ruggiero, in «Between», IV.8 (2014).

FERRONI, GIULIO, *Secolo tragico, secolo del comico* in *Il comico nella letteratura italiana* a cura di Silvana Cirillo, Roma, Donzelli editore, 2005.

GASPERINA GERONI, RICCARDO, *Anomalie del narrare*, in *Cento anni di letteratura italiana. 1910-2010*, a cura di Marco A. Bazzocchi, Torino, Einaudi, 2021 («Piccola Biblioteca Einaudi Mappe, 86»).

GROSSER, HERMANN, *Narrativa*, Milano, Principato, 2008 (1985).

LEOPARDI, GIACOMO, *Zibaldone di pensieri*, Milano, Feltrinelli Editore, 2021 (1898).

LUCREZIO, *De rerum natura*, Milano, Mondadori, 2019.

LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Milano, Feltrinelli Editore, 2008 (Paris 1979).

MASTRANTONIO, LUCA, *Lo scrittore Paul Auster: «Traumi ed errori ci rendono umani. Apriamo gli occhi»*, in «Il corriere della sera», 10 giugno 2022, https://www.corriere.it/sette/cultura-societa/22_giugno_10/scrittore-paul-auster-traumi-ed-errori-ci-rendono-umani-apriamo-occhi-adfaa80e-e49b-11ec-8929-c5ad2690e50c.shtml?refresh_ce (ultima consultazione 12/06/2022).

MING, WU, *New Italian Epic: letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009.

MONDELLO, ELISABETTA, *Il noir degli anni Zero. Uno sguardo sulla narrativa italiana del terzo millennio*, Giulio Perrone Editore, Roma, 2015.

MORESCO, ANTONIO, *Canti del caos*, Milano, Mondadori, 2018 (2009).

MORETTI, FRANCO, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi editore, 1999 (London, 1987).

MUZZIOLI, FRANCESCO, *Le teorie della critica letteraria*, Roma, Carocci editore, 2019 (1994).

NIETZSCHE, FRIEDRICH, *Così parlò Zarathustra*, Milano, Adelphi, 1976 (Chemnitz, 1883-1885).

OLGIATI, FRANCESCO, *Il concetto di realtà*, in «Vita e Pensiero – Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore», Vol. 27, No. 5, 1935.

PIRANDELLO, LUIGI, *Così è (se vi pare)*, Milano, BUR classici moderni, 2013 (1917).

RE, VALENTINA, *Vero come le finzioni: cinema e mondo-versioni*, in *L'innesto. Realtà e finzioni da Matrix a 1Q84*, Milano, Mimesis Cinema, 2014.

RICCI, LARA, «*Il destino? No, c'è solo il caso*», in «Il sole 24 ore», 30 ottobre 2011
<https://st.ilsole24ore.com/art/cultura/2011-10-30/destino-solo-caso-081330.shtml?uuid=AaKISEHE>, (ultima consultazione 09/04/2022).

SPANOS, WILLIAM V., *The detective and the Boundary: some notes on the postmodern literary imagination*, in «Duke University press».

STAGLIANÒ, RICCARDO, *4321: Paul Auster e il crepuscolo americano*, in «La Repubblica»,
4 ottobre 2017,
https://www.repubblica.it/venerdi/interviste/2017/10/04/news/paul_auster_4321_nuovo_romano_trump-177365266/, (ultima consultazione 15/05/2022)

VOLLI, UGO, *Manuale di semiotica*, Roma, Editori Laterza, 2020 (2000).

ZACCARIA, GIUSEPPE, *La scrittura umoristica e satirica di Umberto Eco*, in «L'indice», 1
aprile 2016, <https://www.lindiceonline.com/osservatorio/cultura-e-societa/la-scrittura-umoristica-satirica-umberto-eco/>, (ultima consultazione 12/02/2022).

OPERE PRESE IN ESAME

AUSTER, PAUL, *4 3 2 1*, trad. it. di Cristiana Mennella, Torino, Einaudi editore, 2017 (New York 2017).

ECO, UMBERTO, *Numero Zero*, Milano, Bompiani editore, 2019 (2015).