



Università  
Ca'Foscari  
Venezia

Corso di laurea magistrale in  
Scienze Filosofiche

Tesi di laurea

**La ricerca di sé attraverso il racconto di un corpo smarrito:**  
Identità e narrazione per una lettura kierkegaardiana de *La scopa del sistema* di  
David Foster Wallace

Relatrice: Ch. Prof. Isabella Adinolfi

Laurenda: Giulia Moretti

Matricola: 862799

Anno Accademico: 2021/2022

## Indice

*Prefazione* p.4

### **Parte prima:**

*Introduzione* p. 13

Cap.1 Il problema dell'autore p. 15

*1.1. Autorialità, finzione e verità: l'opera letteraria come luogo fittizio di incontro con l'ampio spettro delle più profonde possibilità esistenziali*

Cap. 2 Wallace e Kierkegaard, psicologi dell'animo umano p.33

*2.1. Esistenza, Possibilità, Comunicazione, Libertà. David Foster Wallace e i suoi personaggi umani, Søren Kierkegaard e il teatro delle maschere pseudonime*

Cap.3 Dialoghi a distanza: Wallace e Blaise Pascal, F.M. Dostoevskij, Emil Cioran p.54

*3.1 La vanità e la superficialità dello svago come meccanismo di elusione alla riflessione introspettiva. Dialogo tra i secoli 1600 e 1900: Blaise Pascal e il divertissement, David Foster Wallace e Infinite Jest*

*3.2 Il sottosuolo di Dostoevskij e la sospensione della coscienza di Infinite Jest*

*3.3 La caduta nefasta della nascita in Cioran, la catatonia e lo sguardo in Wallace*

## **Parte Seconda:**

<i>1. La scopa del sistema</i>	<i>p. 90</i>
<i>1.1 La corporeità che plasma i personaggi, che li rende vivi e così umani, troppo umani.</i>	<i>p. 99</i>
<i>1.2 Deserto Incommensurabile dell'Ohio (D.I.O)</i>	<i>p. 107</i>
<i>1.3 La malattia del sé: l'uomo privo di speranza</i>	<i>p. 116</i>
<i>1.4 Il paradosso di Lenore: unicità incarnata e sé narrabile</i>	<i>p. 125</i>
<i>1.5 Le due W: Wallace contro il solipsismo, Wittgenstein contro il linguaggio privato</i>	<i>p. 133</i>
<i>1.6 La teoria della membrana: l'Io come sintesi</i>	<i>p. 137</i>
<i>1.7 La scopa del sistema: il manico o la chioma? Uso e significato</i>	<i>p. 142</i>
<i>1.8 In cerca di sé attraverso la narrazione: Edipo e le due Lenore</i>	<i>p. 150</i>
<i>1.9 L'amore fugace dell'esteta e l'amore romantico dell'uomo etico</i>	<i>p. 159</i>
<i>1.10 Deserto, silenzio e fede</i>	<i>p. 172</i>
<i>Bibliografia</i>	<i>p. 178</i>

## *Prefazione*

David Foster Wallace è stato uno scrittore dall'essenza poliedrica, un saggista, laureato in letteratura inglese e filosofia, specializzato in logica modale e matematica, frequentò un master in scrittura creativa e fu professore universitario sino ai primi anni duemila. Uno degli aspetti che mi ha colpito maggiormente della sua scrittura è stato il suo riuscire ad abbracciare una molteplicità di tematiche differenti e di far sì che queste siano incarnate da diverse voci: la sua opera è *polifonica*, così come lo sono la produzione filosofica, letteraria di Kierkegaard e di Dostoevskij. Assistiamo alla messa in scena di una pluralità di voci che si mescolano, si intrecciano, ognuna delle quali esiste in maniera autonoma e indipendente rispetto alla singola voce originaria dell'autore. Le parole dei personaggi sono sempre le *loro* parole. Wallace e Dostoevskij sono stati in grado di costruirli in modo tridimensionale: essi possiedono delle vere e proprie peculiarità umane, ognuno rappresenta e incarna in sé intere *ideologie* che consentono alla loro personale, autonoma coscienza di instaurare un dialogo vivo, costante, con gli altri.

Scrive Bachtin a proposito di Dostoevskij:

La parola dell'eroe su se stesso e sul mondo è pienamente autonoma come l'ordinaria parola dell'autore; essa non è assoggettata all'immagine oggettuale dell'eroe come una delle sue caratteristiche, ma neppure serve da altoparlante della voce dell'autore. Possiede un'autonomia assoluta all'interno della struttura dell'opera e quasi risuona *accanto* a quella dell'autore e si unisce in un modo particolare con essa e con le voci altrettanto autonome degli altri eroi<sup>1</sup>.

Kierkegaard è il chiaro esempio, sul piano strettamente filosofico, di un autore che utilizza gli pseudonimi per dar voce e corpo a delle vere e proprie scelte di vita, che innervano l'esistenza del singolo. Utilizzare la comunicazione indiretta è infatti un modo per annullarsi in quanto autore, un modo per sopprimere la propria voce e dar

---

<sup>1</sup> M. Bachtin, *Dostoevskij, poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968, p. 7.

spazio a quella altrui. Gli pseudonimi sono incarnazioni di scelte ma anche proiezioni di sé, nonostante nessuno di essi si identifichi con lo scrittore in carne ed ossa. Wallace rende i suoi personaggi, alla stregua di Dostoevskij, realmente vivi e umani, il che non significa solo ben sviluppati: egli è in grado di renderli parte di un territorio che diventa loro proprio, di conferirgli una coscienza che diventa la loro, una voce che è la *loro* voce. La grandezza di uno scrittore come Wallace poi, risiede nell'abilità di rendere la metafora un'arma potente: le questioni inerenti al linguaggio, alle problematiche insite, ad esempio, nel rapporto tra linguaggio e realtà, tra nome e referente, tra significato e significante, mascherano sempre questioni ancora più profonde, inerenti all'esistenza del singolo, al formarsi del sé, alla propria identità personale. È proprio tale costante ancoraggio all'esistenza del singolo individuo che ci consente di leggerlo attraverso il pensiero filosofico kierkegaardiano.

Nel corso della tesi il concetto di esistenza e così anche di possibilità, di scelta, di libertà, sono sempre utilizzati seguendo l'ottica del filosofo danese: l'esistenza del singolo come movimento della libertà, come sinonimo di interesse, di contraddizione, come singolarità. Abbiamo dunque tra le mani un modo d'essere dell'umano: l'esistenza del singolo come possibilità.

Ho sempre ritenuto che la letteratura possa rivelarsi come quel luogo fittizio attraverso il quale il singolo possa sperimentare e trovare dinnanzi a sé quel plesso, quel ventaglio di possibilità che emerge dal pensiero di Kierkegaard, un luogo nel quale realtà e finzione si mescolano, si intrecciano, formando una sintesi inscindibile. Sulla scia dello scrittore statunitense e del filosofo danese, il tentativo è stato quello di raccontare diverse storie, di far sì che attraverso il racconto e il gesto che pone in essere la narrazione si potessero così sondare a fondo alcuni temi filosofici fondamentali. Innanzitutto l'identità personale e la difficile realizzazione del sé, la quale si manifesta attraverso una ricerca segnata da un doppio movimento, da un sentimento di estraniamento e di successivo riconoscimento che scava nelle fondamenta del proprio io più profondo, nella propria interiorità, per potersi successivamente rigettare al di fuori, alla scoperta del mondo esterno, dei rapporti che stringiamo con gli altri, in una dialettica continua, che non si esaurisce mai, costituita a sua volta dal movimento

inverso: da ciò che appare fugacemente in superficie per risalire a ciò che avviene nell'interiorità altrui. Questo meccanismo di scoperta di sé e di conoscenza del mondo esteriore è propriamente una delle caratteristiche che possiedono lo psicologo kierkegaardiano e uno scrittore come Wallace.

Se dunque la letteratura incarna realmente nella sua essenza quella dimensione di possibilità, inerenti all'esistenza, attraverso la quale l'individuo possa guardare il mondo con occhi nuovi e giungere alla consapevolezza che possa darsi una scelta reale e libera tra di esse, risulta necessario soffermarsi su quei tre elementi fondamentali che un'opera di narrativa porta con sé: la figura dell'autore, i personaggi che egli costruisce e pone sulla scena, e il posto che noi tutti occupiamo, lo spazio del lettore.

Il pensiero kierkegaardiano è stato un supporto notevole nel delinearsi della convinzione che vita e pensiero, biografia e opera letteraria, si incamminano sulla stessa via, che si fondono in una sintesi che, kierkegaardianamente, tiene uniti due elementi in tensione tra loro. Le posizioni sostenute da Marcel Proust e da Saint-Beuve si innestano rispettivamente su questi due poli, per un verso a favore del contenuto che va a costituire un'opera, e per l'altro a sostegno dell'individualità che va a costituire il suo creatore; siamo sempre propensi a porre il nostro sguardo da una parte o dall'altra, perché riuscire a tenere insieme due prospettive, in una sintesi, è l'opzione che presenta più difficoltà.

Da una certa angolazione possiamo sostenere che avesse ragione Saint-Beuve: la biografia di un'autore, gli eventi che intessono la trama del suo personale vissuto, possono contribuire efficacemente alla comprensione dei suoi scritti, le vicende personali nel caso di Kierkegaard costituiscono la trama nascosta della sua opera, e venendone così a conoscenza, il lettore può cogliere dei particolari che altrimenti non sarebbe stato in grado di intuire; tuttavia, non credo che lo stesso tipo di ragionamento possa essere applicato anche sul versante dell'apprezzamento. Possiamo apprezzare fino in fondo il lascito scritto di un autore senza possedere la conoscenza di ogni dettaglio che investe la *sua*, personale, storia? Da questo punto di vista consideriamo allora la prospettiva di Proust: è vero che nel testo scritto che a noi si presenta vi sono interconnessi una moltitudine di Io diversi, di ego diversi e simultanei, che il testo

custodisce in sé una pluralità di voci, le quali coesistono in unità nell'opera, e che spesso risultano ancor più autentiche della unica e singola voce originaria, ovvero la voce dell'individuo che sta dietro alla figura dell'autore, la voce che vive la sua vita personale, a contatto con gli altri.

Il gesto di scrittura allora, riesce a rendere più autentica la voce dell'autore? La scrittura è forse legata al sacrificio stesso della vita come sostiene Foucault, risucchia in sé l'identità dell'autore per lasciare spazio a noi lettori, come sostiene Barthes?

Spesso il lettore non ripone sin da principio il suo interesse nell'individuo reale che risiede dietro la macchina da scrivere, dietro alla penna, ma rimane piuttosto stregato, colpito e preso nel mezzo di un rapporto emozionale con i personaggi che costellano le storie. Proviamo emozioni reali dirette verso delle entità fittizie che sappiamo non avere nella realtà un individuo concreto che vi corrisponda, che ne sia il rappresentante, il referente. Allora forse non deve importarci di chi parla, di chi scrive?

Ma leggere Wallace significa leggere della sua depressione, della sua profonda malinconia, rivederci in essa, essere partecipi del suo dolore, ospitarlo in noi; sull'insegnamento delle riflessioni kierkegaardiane dobbiamo farci carico di ospitare in noi anche il male per poterlo descrivere, per poterci addentrare in esso, nelle sue ragioni d'essere, sino in fondo.

Attraverso la narrazione di diverse storie vedremo prendere forma la corporeità dei personaggi *umani* di Wallace, vedremo il suo modo, personale, ironico, di utilizzare la metafora come un'arma: ci addentreremo, ad esempio, nel racconto di un ragazzo che vuole tuffarsi da un trampolino e vedremo crescere e prendere forma la paura della morte, una paura che egli riesce abilmente a proiettare in noi, la quale ci assale dall'apparentemente semplice descrizione del suo salire una scala diretta al tuffo nell'acqua.

Wallace e Kierkegaard come psicologi dell'animo umano, dotati entrambi di un'elasticità mentale che gli consente di essere realmente *aperti* verso l'Altro, verso un'altrui presenza che ci consente di trovare un giusto riconoscimento di noi stessi medesimi; mediante il racconto di diverse storie vedremo la loro abilità di scavo nel

proprio Io per comprendere il Tu, così come il lavoro inverso, da piccoli e fugaci segni esteriori per risalire alla profondità interiore dell'altro.

La storia di *Infinite Jest*, il capolavoro che ha reso celebre l'autore americano, sarà poi lo sfondo attraverso il quale possiamo consentire che si instauri un dialogo tra Wallace e tre autori che occupano epoche differenti: Pascal, Dostoevskij e Cioran. Il tentativo di fondo rimane sempre lo stesso: addentrarci nella storia, immedesimarci in essa; è un esperimento che Kierkegaard compie spesso, che significa calarci a pieno in una vicenda, in un contesto, per poter sviscerare quei nodi che in esso sono presenti. Metterci nei panni dell'altro. È da questo presupposto che sonderemo l'esperienza di quello scherzo infinito, di quell'intrattenimento letale che la pellicola *Infinite Jest* porta agli occhi dei suoi spettatori. Wallace ha dedicato pagine formidabili intorno allo svago nel quale ognuno di noi, ogni membro della società umana, si trova inesorabilmente ingabbiato; è un meccanismo di evasione da noi stessi che trova il suo supporto filosofico nel *divertissement* pascaliano. Passeremo in rassegna i capi saldi del pensiero di Pascal, citato spesso dallo stesso Wallace nel romanzo incompiuto *Il re pallido*, a partire dalla miseria e dalla vanità che ci investono in quanto esseri umani, per gettarci a capo fitto in quell'espedito che ci consente di fuggire dalla solitudine, dalla sofferenza, per rifugiarsi in un intrattenimento che non ci faccia pensare alla nostra miserevole condizione.

Il tentativo di Wallace in *Infinite Jest*, a mio avviso, è stato quello di presentare ai suoi lettori uno stato, una dimensione di sospensione della propria coscienza vigile, sebbene apparente, ancora una volta attraverso un espediente esterno che ci intrattiene, che ci abbaglia e ci tiene imprigionati in superficie, impedendoci di pensare a noi stessi, di addentrarci nelle vie più recondite del nostro Io. Ho dunque preso la decisione di usufruire dell'immedesimazione, di immedesimarmi in coloro che si trovano catapultati in questo stato di trance, di catatonia, piuttosto che fornire una qualche dimostrazione razionale che vada ad argomentare la posizione sostenuta. È stato forse un azzardo tentare di far mio l'insegnamento kierkegaardiano, di non ridurre l'esistenza al concetto, di non ingabbiare l'esistere umano e la nostra comprensione di esso in uno schema, in un *sistema* che segue una logica, che è necessario. A mio avviso Kierkegaard centra nel



segno: come possiamo pensare di ridurre lo sviluppo dell'esistenza umana allo sviluppo di una pianta senza privarlo della sua libertà, di una libertà che è pur sempre in situazione, ma effettiva, reale e concreta. E dunque, avvaliamoci delle nuove categorie a cui pensa Kierkegaard per descrivere l'esistenza umana come movimento della libertà: principalmente quella di possibilità, ma in questo caso specifico di *salto* e di *discontinuità*. Nel pensiero del filosofo danese non troveremo mai delle prove razionali della libertà, postulato non dimostrato e indimostrabile, ma semmai delle ragioni della sua indimostrabilità. È quel *salto* dunque che ci consente di esperire quella dimensione di interruzione della discontinuità che Wallace ci presenta attraverso la visione senza fine, la visione che uccide.

Tale dimensione di *sospensione* è propriamente caratterizzata da una serie di peculiarità che danno forma e sostanza all'inerzia che muove l'uomo della non-azione, il quale alberga nel *sottosuolo* di Dostoevskij. Per l'uomo del sottosuolo l'essere coscienti, l'aver una coscienza, è una malattia: essa diviene la causa dei nostri mali, della sofferenza che ci costituisce. È proprio da questo stato di dolore che fuggono coloro che osservano l'*Infinite Jest*: non vi è più libertà di scelta, non vi è movimento, rimane solo una forma di fissità, di immobilità, di inerzia, che non spinge all'azione, che estirpa ogni responsabilità nei confronti di sé e degli altri. Gli spettatori inerti di *Infinite Jest* assumono le sembianze dell'uomo del sottosuolo, incarnano chi come lui vive ai margini della vita, apparentemente al riparo da un dolore da cui pensano di sfuggire, ma nel quale rimangono ingabbiati. Cioran incarna a pieno l'inagibilità che caratterizza il vivere dell'uomo del sottosuolo e degli spettatori passivi di Wallace; questi sperimentano una sorta di insonnia cioraniana: per il filosofo rumeno infatti, l'ancora di salvezza dell'essere vivi è rappresentata dal sonno, il sonno come interruzione, sospensione di quella coscienza che reca danno e patimento. Wallace ci presenta così una continuità spaventosa, dove non vi è un istante di arresto, un momento di sollievo.

È vero che abbiamo paragonato l'essere spettatori passivi a una sospensione, come se coloro che osservano l'*Infinite Jest* non potessero più sperimentare quel dolore dell'essere vigili e svegli, tuttavia per quanto siano catapultati in uno stato catatonico, vi è ancora una piccola cosa che non gli consente di essere fino in fondo abbandonati, e di

abbandonare il patimento della coscienza: lo sguardo. Lo sguardo rappresenta la concretezza corporea del loro ancoraggio all'esistenza. Sperimentano uno stato di sospensione, di immobilità, e tuttavia esso rimane un'illusione: vi è ancora il corpo e dunque coscienza che reca dolore, e vi è quella continuità che, a detta di Cioran, rende insopportabile la vita.

Abbandonando *Infinite Jest*, ho deciso di dedicare la seconda parte del lavoro interamente al racconto di una storia. Se dapprima abbiamo visto il susseguirsi di brevi racconti e preso come riferimento l'argomento centrale di *Infinite Jest*, successivamente ci soffermeremo passo per passo sul romanzo giovanile di Wallace, *La scopa del sistema*.

Come ho spiegato poco sopra, una delle peculiarità di Wallace è quella di riuscire a trattare dei temi più disparati e far sì che essi a loro volta mascherino delle questioni esistenziali profonde: di primo impatto infatti, la storia di Lenore, costellata di riferimenti espliciti a questioni linguistiche e a Wittgenstein, sembra essere il racconto di una giovane in cerca della bisnonna scomparsa.

È con questo espediente narrativo che Wallace maschera quella ricerca di sé, quel movimento di estraniamento e di riconoscimento del proprio sé di cui abbiamo accennato precedentemente.

Vita e racconto, vita e parole, qui trovano una loro ragione d'esistenza, una ragione che apre le porte a una questione filosofica e che al contempo costituisce la tessitura della vicenda.

Passeremo in rassegna le convinzioni filosofiche di Lenore, generate dalla bisnonna che porta il suo stesso nome, quasi fosse il demiurgo nascosto tra le pagine che plasma la stessa esistenza della protagonista, convinta che la vita sia parole e nient'altro, ingabbiata nel sistema che il linguaggio, che il raccontare, rappresentano, alla ricerca del *significato* della *propria* storia che non sta nell'*uso* come ritiene *Gramma*, alla scoperta della propria unicità, della propria autodeterminazione, della propria individualità.

Andremo con lei nel deserto, in un deserto di sabbia nera che la pone in contatto con la ferocia della vita nuda e spoglia, con la propria solitudine. È in fondo un cammino spirituale, di realizzazione del proprio sé più intimo, che alla fine non troverà la sua

legittimazione nelle parole che possono raccontarlo, ma in un indicibile che il linguaggio non può dire. È un percorso di liberazione, segnato da rinuncia e conquista. Alla fine dunque chiuderemo un circolo, ritorneremo sui passi del pensiero kierkegaardiano, e approderemo con la protagonista al di fuori del sistema, in un luogo di silenzio dove, finalmente, *credere*, dove la chiave per scrollarsi di dosso la gabbia del sistema è simboleggiata dalla fede, dall'amore incondizionato, dall'*amor che move il sole e le altre stelle*<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> D. Alighieri, *Divina Commedia, Paradiso*, verso finale.

## PARTE PRIMA

Scrittorialmente parlando, la narrativa fa più paura, ma la saggistica è più difficile - perché la saggistica si basa sulla realtà, e la realtà che percepiamo oggi è schiacciante, talmente enorme e complessa da far saltare tutti i circuiti. La narrativa invece sgorga dal nulla. Anzi, aspettate un attimo: la verità è che tutti e due i generi fanno paura; tutti e due sembrano realizzati camminando sul filo, sopra l'abisso - sono gli abissi a essere diversi. L'abisso della narrativa è il silenzio, nada. Mentre l'abisso della saggistica è il Rumore Totale, l'interferenza gracchiante di ogni cosa ed esperienza particolare, e la totale libertà di scelta infinita su ciò che il singolo sceglie di trattare, rappresentare, collegare, e sul come, il perché.

(David Foster Wallace, *Di carne e di nulla*)

Ci sono due giovani pesci che nuotano e a un certo punto incontrano un pesce anziano che va nella direzione opposta, fa un cenno di saluto e dice: – Salve, ragazzi, com'è l'acqua? – I due pesci giovani nuotano un altro po', poi uno guarda l'altro e fa:  
– Che cavolo è l'acqua?

(David Foster Wallace, *Questa è l'acqua*)

## Introduzione

David Foster Wallace si è suicidato nel 2008.

Dopo vent'anni trascorsi nel tentativo di curare la depressione che lo affliggeva, si impicca nel suo garage in California. Forse non poteva che finire in questo modo, lui, scrittore americano tra i più complessi e influenti degli ultimi trent'anni, appartenente alla corrente post-modernista, o del *realismo isterico* nell'ambito della *metafiction* come la denomina William Gass, portavoce del nichilismo che permea il nostro tempo, non poteva che decidere di porre fine alla sua vita.

Chi è David Foster Wallace? Chi è questo *guerriero dei sensibili*, questo scrittore amato e temuto per la sua complessità, per la sua penna che scalfisce in modo indelebile chi lo incontra sul suo cammino, per la lunghezza delle sue opere, che forse un po' spaventa? Il post-modernismo, o *realismo isterico*, viene definito infatti come quel "genere letterario caratterizzato da lunghezza cronica, personaggi maniacali e frequenti digressioni su argomenti secondari rispetto alla storia"<sup>3</sup>.

Lunghezza cronica e personaggi maniacali, una descrizione riduttiva ma che coglie nel segno il tratto che contraddistingue la prosa wallaciana agli occhi dei molti.

Dobbiamo chiederci allora chi sia questo abile scrittore polifonico, dall'essenza poliedrica e così tormentata, perché noi lettori siamo chiamati a partecipare attivamente a questo gioco di finzione e realtà, di invenzione e verità, che pone in essere la scena letteraria; è forse questo il compito della letteratura, trattare ed esplorare a fondo ciò che fa parte del reale creando uno spazio non-spazio nel quale finzione e realtà si mescolano, si intrecciano, e la cui compenetrazione rende vaghi e annebbiati i suoi contorni, non nitidi, precisi e definiti in modo chiaro e distinto. I romanzi parlano della realtà, della nostra realtà, ne sono la rappresentazione fedele, o ne creano una ulteriore mediante le parole che si susseguono l'una dopo l'altra a formare così il corpo di un testo compiuto, portatore di senso e significato? E dove si posiziona, se è capace di farlo, lo sguardo attento della filosofia *nella e della* letteratura?

---

<sup>3</sup> E. Ventura, *David Foster Wallace, la cometa che passa rasoterra*, Roma, Elemento 115, 2019, p. 25.

Cosa ci proponiamo di cercare rispondendo a questa serie di domande, forse una definizione che racchiuda la letteratura e la poesia nelle sue maglie stringenti, che circoscriva la nostra indagine intorno alla comprensione di ciò che è un'opera letteraria, di ciò che vuole rappresentare, di ciò a cui vuol dare voce, spazio e corpo? Tutta questa serie di quesiti, e molti altri ancora, risultano necessari affinché si possano sondare le svariate manifestazioni del *possibile* che il testo letterario sprigiona, e che un approccio, un'indagine di tipo filosofico vuol mettere in luce.

La scrittura di D.F. Wallace viene relegata all'interno del filone del post-modernismo statunitense, della cosiddetta *metafiction*, un genere attraverso il quale l'autore rende il fruitore, noi lettori, parte essenziale, attiva, concreta, di quella realtà fittizia che a volte ci sembra ancor più reale della realtà stessa. Innanzitutto, prima di poter approfondire l'opera polifonica di Wallace e di analizzarne i contenuti dal punto di vista filosofico o, per essere più precisi, di estrapolare la filosofia dalla narrazione, dal racconto, soffermiamoci per un istante sul ruolo che svolge colui o colei che definiamo come Autore/Autrice, di coloro che noi siamo, i lettori, e il tramite attraverso il quale questi due poli apparentemente così lontani si incontrano, ovvero il *corpo* dei personaggi.

*Fingere è conoscersi.*

*(Fernando Pessoa)*

# Capitolo Uno

## *Il problema dell'autore*

### **1.1 Autorialità, finzione e verità: l'opera letteraria come luogo fittizio di incontro con l'ampio spettro delle più profonde possibilità esistenziali.**

“Che importa chi parla, qualcuno ha detto, che importa chi parla”.

(Samuel Beckett)

Chi è l'autore?

Quale ruolo assume nel panorama della propria produzione artistica? Interviene nel suo plasmare il linguaggio per formare il corpo del testo che a noi viene presentato o è parte integrante anche delle diverse possibilità di interpretazione che dallo stesso testo scaturiscono? Che rapporto intercorre, se di legame possiamo parlare, fra l'*intenzione* dell'autore, il *valore di verità* che imprime, volente o nolente, nell'*unità* dell'opera e il contesto di *finzione* nel quale quest'ultima si trova a esistere?

Un tentativo di risposta a questa serie di quesiti presuppone dapprima un'esplorazione dei concetti di *finzione* e di *invenzione*, naturalmente un'analisi che dobbiamo circoscrivere all'interno dell'ambito che vogliamo qui presentare, il quale risponde *in*

*primis* alle domande che Carola Barbero si pone nel manuale *Filosofia della letteratura*, domande di carattere ontologico e metafisico, riguardanti innanzitutto che tipo di oggetti, di cose, sono le opere letterarie: sono reali e concreti o meramente astratti e ideali, esistono solo nel frangente in cui le parole scorrono in quel passaggio dalla carta fino a penetrare nella nostra retina? Se tale ultima ipotesi avesse un effettivo riscontro, *vero e reale*, allora potremmo paragonare l'opera letteraria-oggetto, che stringiamo tra le mani, seguendo le considerazioni intorno al concetto di simulazione di Jean Baudrillard, a un *simulacro*. In particolare, quest'ultimo definisce il simulacro come quella cosa che non nasconde la verità, ma piuttosto come quella *verità che nasconde il niente*. La questione gira intorno al rapporto tra simulacri e realtà, dove i primi sono da intendersi come un insieme di simboli, di segni che hanno ingabbiato la nostra, vera, esperienza del reale sostituendola, dunque essa diviene meramente una simulazione, un fantoccio. Se ammettiamo che l'opera letteraria, così come l'abbiamo definita, sia anch'essa un simulacro, un segno, un simbolo che obnubila e falsifica la realtà, allora anch'essa diviene una mera simulazione, una rappresentazione, fedele o meno, delle nostre vite. È allora solo una copia? Ed essa è originale oppure finge di essere tale? L'insieme di segni che le conferiscono forma e sostanza, che vogliono veicolare dei significati, divengono allora insignificanti dal momento in cui l'opera viene intesa come copia fittizia del mondo che ci circonda e di ciò che nascondiamo nella nostra interiorità?

E i personaggi che incontriamo metaforicamente sulla scena letteraria sono dotati di una loro consistenza ontologica? Potremmo ipotizzare che essi siano delle mere presenze che sussistono nello spazio a cui l'autore stesso dà vita nell'atto creativo oppure sostenere che godano di vita propria, che abbiano effettivamente un'esistenza che si possa definire tale.

Dietro alla maschera di scrittore che spesso si scopre incollata al viso, in un connubio che non consente al soggetto di sancire una linea di demarcazione tra sé e ciò che scrive, dietro a quella maschera di finzione che si porta addosso, che scalfisce la sua personale identità con sé, si dipana quel tessuto esperienziale, quel flusso ininterrotto di eventi e



fenomeni che costellano il suo vissuto; aveva forse ragione Sainte-Beuve quando sosteneva che la biografia di un autore non sia in alcun modo scindibile dall'opera letteraria, poetica, a cui dà vita? Che tale bagaglio di esperienze non può che riflettersi inevitabilmente in ciò che scrive, per cui noi lettori potremmo comprendere davvero le sue parole solo attraverso di esso. Marcel Proust critica fortemente il metodo delineato da Sainte-Beuve, un metodo che sancisce un'unità coesa, inseparabile, tra l'individuo e l'opera che egli crea. La critica di Proust vuole forse ammettere una sorta di sparizione del ruolo che spetta all'inventore del testo: è davvero necessario conoscere cosa preferiva mangiare Wallace, quali farmaci assumeva per curare la sua depressione, quali scarpe preferiva indossare, e così via per ogni minimo e intimo dettaglio, sin dal più insignificante, per apprezzare e forse comprendere ciò che egli ci ha lasciato in eredità? Proust sostiene che quell'*Io* che si presenta a noi sotto forma di parole, è l'incarnazione verbale di un sé che differisce totalmente da quello che si presenta nei rapporti sociali, nella vita quotidiana, e soprattutto che in questo marasma di sfaccettature del proprio sé, sia più intensamente *vera* quella che si manifesta attraverso l'opera scritta, nella propria produzione creativa, piuttosto che in quell'io mondano, presente nella vita di ogni giorno, a contatto con gli altri. Consideriamo per un momento la *possibilità* che l'essenza stessa di ciò che va a delineare un autore, ciò che lo rende tale, sia questo bisogno interiore di incorrere in una frammentazione del proprio io, e che tale suddivisione della propria, personale, identità, sia necessaria affinché l'autore possa riconoscere se stesso. Consideriamo questo cammino come un percorso di estraniamento e insieme di successivo riconoscimento di se stessi: per riconoscere e affermare la propria identità, per riconoscerla di fronte al proprio sé, questo sentiero è segnato profondamente da alcune tappe, da momenti di negazione, e soprattutto di dolore. È questa la prima ipotesi che intendiamo sostenere attraverso il racconto dello scrittore americano: come sia la sofferenza atroce, il turbinio interiore, lo sconforto, la desolazione, il turbamento, l'inquietudine, il vero motore, il cuore pulsante, che dà il via a questa frammentazione del proprio io, come se fosse la leva, il meccanismo, che innesci una proliferazione interiore, la quale si innesta tramite il linguaggio, attraverso le parole, in quello spazio non-spazio, in quel luogo non-luogo, fittizio, che rende reale

il riconoscimento del proprio sé con sé, in una dimensione a metà via tra la concretezza della realtà al di fuori e la sensatezza del proprio patimento interno, a metà strada tra la credenza che entrambi i sentieri siano sentiti come portatori di verità, di un eguale rilevanza, nonostante l'uno sia percepito attraverso l'introspezione e l'altro attraverso l'estroversione.

È un *patire la verità*, ed è da questo patimento che si erge maestosa la genialità di scrittori come Wallace, Pessoa, Cioran, Dostoevskij e molti altri ancora.

Tale arduo e scosceso cammino è segnato dunque da un *doppio movimento*: è un ripiegamento verso l'interno che si proietta al di fuori, ed è proprio questo scarto, questo istante fugace in cui si palesa il movimento, lo scatto che dà il via al cambio di direzione, sul quale risulta necessario soffermarsi; dov'è l'origine? Possiamo scandire in maniera rigorosa, sistematica, il momento originario che precede l'invenzione e delinearne i passi successivi, ed essi si susseguono in modo lineare, prospettano una sequenza che segue una logica, che è necessaria, oppure è un passaggio che avviene con libertà? Il punto originario, la miccia che dà vita alle fiamme ardenti dell'invenzione,

scandita e posta in essere da questo doppio movimento, da tale ripiegamento, è quel *sentire* inquieto, quella scossa nel profondo, che Fernando Pessoa definirebbe *tedio*<sup>4</sup>.

Il tedio non è che questo, scrive Pessoa, non è che *Io*, quell'io che si riversa in tutte le cose, che nel pensiero si sgretola, che è espressione di una sorta di metamorfosi, di rigenerazione spirituale, incarnazione di una diversa modalità d'esistenza che si concretizza nel testo scritto; il tedio "è la perdita della capacità d'illusione, la mancanza nel pensiero di quelle scale inesistenti grazie a cui esso ascende fiducioso verso la verità"<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> "Il tedio è la noia del mondo, il male di vivere, la stanchezza di aver vissuto; il tedio è, veramente, la sensazione carnale della vacuità prolissa delle cose. Ma il tedio è, più che questo, la noia di altri mondi, che esistano o meno; il male di dover vivere, sebbene 'altro', sebbene in altro modo, sebbene in altro mondo; la stanchezza non solo dell'ieri e dell'oggi, ma anche del domani, dell'eternità, se essa esiste, del nulla, se esso è l'eternità. Né è solo la vacuità delle cose e degli esseri che duole nell'anima quando essa è in tedio: è anche la vacuità di un qualcos'altro diverso dalle cose e dagli esseri, la vacuità della stessa anima che sente il vuoto, che sente di essere il vuoto, e che in esso di se stessa si nausea e si ripudia. Il tedio è la sensazione fisica del caos, che il caos sia tutto. Colui che è stanco, che ha malessere, che è annoiato, si sente prigioniero in un'angusta cella. Colui che è disgustato dalla strettezza della vita si sente ammanettato in una grande cella. Ma colui che ha tedio si sente prigioniero in libertà in una cella infinita. Sopra colui che si annoia o ha malessere, o è affaticato, possono crollare i muri della cella e sotterrarlo. A colui che si affligge della piccolezza del mondo possono cadere le manette, ed egli può fuggire; o addolorandosi senza poterselo togliere, egli, sentendo il dolore, può riviversi senza pena. Ma i muri della cella infinita non possono sotterrarci, perché non esistono; né può provarci che siamo vivi il dolore di manette che nessuno ci ha messo ai polsi. Ed è questo che io sento davanti alla bellezza placida di questa sera che imprescindibilmente muore. Guardo il cielo alto e chiaro, dove cose vaghe, rosee, come ombre di nuvole, sono una peluria impalpabile di una vita alata e remota. Abbasso lo sguardo sul fiume dove l'acqua, appena leggermente increspata, è di un azzurro che pare specchiato in un cielo più profondo. Alzo di nuovo gli occhi al cielo, e c'è già, fra i vaghi colori che si sfilacciano, senza stracciarsi, nell'aria diafana, un tono algido di bianco-opaco, come se anche qualcosa delle cose, là dove esse sono più alte e incorporee, avesse un proprio tedio materiale, una impossibilità di essere ciò che è, un corpo imponderabile di angustia e desolazione. Ma che cosa? Che cosa c'è nell'aria alta se non l'aria alta, che non è niente? Che c'è nel cielo se non un colore che non è suo? Che cosa c'è in quegli stracci men che nuvole, di cui pur dubito, se non l'incisione di riflessi di luce di un sole già tramontato? Che cosa c'è in tutto questo se non io? Ah, ma il tedio è questo, è solo questo. In tutto questo - cielo, terra, mondo, - ciò che c'è in tutto questo non è se non io!" in F. Pessoa, *Una sola moltitudine*, a cura di A. Tabucchi e M. J. Lancastre, Milano, Adelphi, 2012, p. 236-37.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

I personaggi che Wallace plasma e a cui dà forma sulla scena, per la loro conformazione così reale, per il loro essere così profondamente *umani*, sembrano condividere la natura stessa che dà vita agli eteronimi di Pessoa. Questi incarnano individualità concrete, indipendenti da colui che le ha *generate*, essi godono di vita propria, rappresentano i suoi altri-da-sé, ciò che scrivono e il loro personale vissuto sono un tutt'uno poiché, come sostiene Antonio Tabucchi, la loro *opera* è la loro *biografia*. Allora possiamo ammettere che, in questo caso particolare, Sainte-Beuve avesse ragione: come possiamo non considerare la trama esperienziale che investe gli eteronimi pessoani se quest'ultima risulta inscindibile dall'opera di cui essi si fanno portavoce? Vita e opera come parti di una dualità che qui non ha ragione d'essere, che si fondono in un tutt'uno, in un'unità coesa che le rende indistinguibili. I personaggi di Wallace, allo stesso modo, vengono delineati in modo così *reale*, così intensamente *umano*, per cui il lettore non sembra essere in grado di considerarli come mere entità fittizie, né come modelli ideali che si presentano come copia del reale o di ciò che l'essere umano potrebbe aspirare a divenire, come ciò che dovrebbe essere, ma piuttosto come entità vere e proprie. Tale questione, inerente allo statuto ontologico-metafisico dei personaggi fittizi, frutto dell'invenzione dell'autore, come descrive Carola Barbero, è un problema tradizionale inerente alla filosofia del linguaggio:

Nomi come “Madame Bovary”, “Anna Karenina” e “Ivan Karamazov” non si riferiscono (di fatto) a nulla, dal momento che non esistono gli individui ai quali questi nomi sembrano riferirsi. Allora com'è possibile che ne parliamo usando enunciati del tipo “Madame Bovary era una donna stupida” o “Anna Karenina, pur di uscire da una situazione che giudica insopportabile va contro le convenzioni sociali del suo tempo?”<sup>6</sup>.

La questione dunque, gira intorno alla validità, alla veridicità di quegli enunciati che utilizziamo nei riguardi dei personaggi letterari e i loro nomi, che sappiamo riferirsi a qualcosa che non ha esistenza nel mondo reale. L'analisi di Carola Barbero prosegue mostrando le diverse posizioni che intendono proporre una soluzione al problema: la teoria eliminativista, la quale riprende Russell e Quine, utilizza l'analisi logica per

---

<sup>6</sup> Carola Barbero, *Filosofia della letteratura*, Roma, Carocci editore, 2013, p. 60.

sostenere come non sia possibile far riferimento a quelle entità fittizie, rappresentate qui dai personaggi, come dotate di valenza ontologica. Assumendo come esempio il personaggio principale, la protagonista de *La scopa del sistema* di Wallace, possiamo servirci dell'analisi logica per affermare che: "Lenore Beadsman abita in Ohio", ovvero "Esiste almeno una persona che è Lenore Beadsman, c'è una sola persona che è Lenore Beadsman e tale persona abita in Ohio". Tale enunciato, come spiega Barbero con l'esempio di Madame Bovary, è sicuramente falso, noi siamo consci del fatto che non esista tale persona nella realtà; inoltre dal punto di vista della storia dello scrittore americano, che successivamente verrà raccontata, la questione è ancor più complessa, sappiamo infatti che la bisnonna della protagonista è la sua omonima, dunque esistono almeno due persone che si chiamano Lenore Beadsman e che vivono in Ohio.

Il nome di Lenore Beadsman, secondo tale teoria, non si riferisce a niente, da qui la falsità degli enunciati che a esso si riferiscono. Tuttavia, continua Barbero, in questo modo non riusciamo a comprendere come operare una distinzione tra Lenore Beadsman e Anna Karenina, così come non potremmo spiegare come sia possibile che l'enunciato "Lenore Beadsman lavora presso la casa editrice *Frequent & Vigorous*" è vero, mentre "Lenore Beadsman lavora presso l'azienda del padre *Stonecipheco alimenti per l'infanzia*" è un enunciato falso; ritenendo valida la teoria eliminativista dovremmo infatti sostenere la falsità di entrambi. Inoltre, conseguendo questa analisi logica nei riguardi di tali enunciati, continua Barbero, li si considera come appartenenti al mondo reale e non piuttosto alla dimensione fittizia creata dall'autore.

Tuttavia se assumessimo quest'ultima come campo d'indagine, non si spiegherebbe come si possa affermare che "Lenore Beadsman è un personaggio letterario", perché in quella dimensione narrativa nella quale si svolge la storia, il fatto che Leonore sia un personaggio letterario non ha valore di verità.

Di un certo interesse è la posizione espressa da Kendall Walton che, come spiega Barbero, spinge anche noi lettori a fingere, come se fossimo presi nel mezzo di una specie di *gioco (games of make-believe)*; dunque benché il lettore sia consapevole che l'esistenza di Lenore non possa dirsi effettivamente veritiera nel mondo della realtà, essa tuttavia "esiste", siamo noi lettori ad ammettere la sua esistenza, immersi in quel

*gioco di finzione*, e “[...] nei contesti appropriati, possiamo tranquillamente parlare *come se* la finzione fosse vera”<sup>7</sup>.

Siamo legittimati ad affermare che i personaggi letterari possano *esserci*, possano avere delle caratteristiche peculiari, delle loro prerogative, nonostante non siano dotati di un’esistenza reale vera e propria? Su questa linea si posizionano ad esempio, le prospettive di Meinong, Parsons, Routley e Zalta, che Carola Barbero fa convergere nel filone delle teorie realiste; i personaggi letterari sarebbero dotati di diverse proprietà che si diramano, internamente ed esteriormente, che Barbero definisce *nucleari* ed *extranucleari*, dunque il fatto che Lenore sia una donna sarebbe una caratteristica del primo tipo, mentre sostenere che sia il prodotto dell’attività creativa di Wallace sarebbe da considerarsi del secondo tipo, non è infatti un’affermazione riguardante quella sfera fittizia nella quale si innesta la storia di cui Lenore è parte integrante.

A questo punto, Barbero propone di prestare attenzione a quelle teorie, principalmente due, che si posizionano a metà strada tra le prospettive eliminativiste e quelle realiste: entrambe sostengono che nel momento in cui ci riferiamo ad Anna Karenina, a Lenore Beadsman e così via, “siamo impegnati con l’esistenza di qualcosa”<sup>8</sup>.

La prima, sia nella variante dei mondi possibili di Lewis, sia in quella dei mondi possibili e impossibili offerta da Priest, vede le entità fittizie “[...] come effettivamente esistenti, anche se non nel nostro mondo: esse abitano, come entità in carne e ossa, altri mondi, attuali, anche se spazio temporalmente e causalmente separati dal nostro”<sup>9</sup>; la seconda, proposta, tra gli altri, da Lamarque, Salmon e Thomasson, “considera le entità fittizie come oggetti o artefatti astratti, come tipi o come insiemi di proprietà, quindi come oggetti che esistono a tutti gli effetti nel nostro mondo, anche se si caratterizzano come oggetti di tipo diverso rispetto a quello che ci potremmo aspettare”<sup>10</sup>.

E l’autore? È anch’esso parte essenziale di quella dimensione dominata dalla finzione? È forse, nel momento in cui scrive, nel momento in cui assume il ruolo della voce che

---

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 63.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 65.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

racconta, da considerarsi come autore fittizio alla stregua dei *suoi* personaggi o semplicemente quel tramite attraverso il quale i due mondi, fittizio e reale, trovano un punto dove potersi incontrare? Potremmo, con tutte le precauzioni necessarie, distinguere due diverse modalità d'esistenza del reale, due sfaccettature della realtà, una realtà reale e una realtà fittizia? e ancora, l'accezione di *verità* è davvero applicabile a questo secondo tipo di realtà che dalla finzione si sprigiona?

Barbero prosegue la sua analisi mostrando come, secondo Currie, il quale critica la posizione sostenuta da Lewis, sarebbe più appropriato l'utilizzo della nozione di *credenza* piuttosto che di *verità*; dunque l'intenzione dell'autore, inteso come voce narrante, sarebbe quella di far sì che il lettore possa *credere* a tutto ciò che egli vuole che il lettore creda. Parlando di *intenzione* tuttavia, potremmo cadere nella cosiddetta fallacia intenzionalista, ritenendo che la nostra comprensione dell'opera, d'arte e letteraria, equivalga alla comprensione dell'intenzione dell'artista, di colui/colei che l'ha prodotta.

Russell e Parsons sostengono che gli oggetti fittizi sono dotati di una caratteristica che li accomuna, ovvero l'incompletezza: vi sono infatti una miriade di proprietà, ad esempio in riferimento all'aspetto fisico, che non ci è dato conoscere riguardo, in questo caso specifico, i personaggi che lo scrittore pone sulla scena. L'incompletezza li rende indeterminati e tale particolarità li rende contraddittori; seguendo ancora una volta il discorso intorno all'*incompletezza* e alla *contraddittorietà* degli oggetti fittizi proposto da Carola Barbero, prendiamo ad esempio l'enunciato "Lenore Beadsman ha una cicatrice sulla mano sinistra", e se nel romanzo di Wallace vi fossero una serie di indicazioni che ci conducessero a ritenere vero o falso l'enunciato, allora la protagonista, riguardo il possesso di tale caratteristica, sarebbe *sovradeterminata*<sup>11</sup>. Wallace avrebbe potuto sostenere, in diverse parti del racconto, che Lenore ha effettivamente quella cicatrice sulla mano sinistra, poi aver scritto che invece questa si trova sulla gamba, quindi entrambe le affermazioni dovrebbero essere considerate *vere*,

---

<sup>11</sup> *Ibidem*.

ma se resta salda anche la veridicità del fatto che Leonore ha un'unica e sola cicatrice allora si paleserebbe un risultato contraddittorio<sup>12</sup>.

Un altro aspetto che ritengo essenziale delineare intorno a quest'analisi che finora è stata scandita da concetti come quello di finzione e di intenzione, e che si è concentrata sulla valenza ontologica o meno dei personaggi fittizi, viene definito il *paradosso della finzione*. Esso riguarda in particolare la nostra risposta emotiva nei confronti di ciò che leggiamo, che ci viene raccontato, nonostante sappiamo essere riferita a qualcosa che non ha esistenza nel mondo reale, nello spazio in cui viviamo noi lettori.

Scriva Barbero:

[...] come possiamo provare emozioni reali verso ciò che sappiamo essere fittizio? Come può la nostra reazione emotiva, come aveva peraltro già sottolineato Aristotele nella *Poetica*, essere parte integrante di una corretta risposta alla finzione (che non a caso viene definita in maniera diversa a seconda delle emozioni che suscita) se gli oggetti e gli eventi verso i quali le nostre emozioni sono dirette non sono reali?<sup>13</sup>.

Seguiamo a questo punto l'analisi di Barbero, la quale assume che vi sia un certo lettore *L* e delinea, così come segue, quello che viene definito il *paradosso della finzione*, qui riproposto con il riferimento alla protagonista Leonore:

(1) *L è desolato per la scomparsa della bisnonna di Leonore e sa che Leonore è un'entità fittizia.*

(2) *Credere nell'esistenza di ciò che ci porta desolazione è una condizione necessaria per provare emozioni.*

(3) *L non crede nell'esistenza delle entità fittizie.*

---

<sup>12</sup> Nel manuale *Filosofia della Letteratura* Carola Barbero propone alcuni esempi di questo tipo in riferimento a Madame Bovary, e giunge alla conclusione (seguendo le teorie di Russell) che gli oggetti fittizi violano il principio di non contraddizione e del terzo escluso.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 75.



Sono state individuate diverse soluzioni al paradosso esposto da Barbero, esse vengono così denominate: la *soluzione non-intenzionale*, la *soluzione della sospensione della credenza*, la *soluzione dell'oggetto surrogato*, la *soluzione non-giudicativa*, la *soluzione della credenza surrogata*, la *soluzione irrazionale* e la *soluzione del make-believe*.

Ogni soluzione, descritta nel manuale, deve necessariamente negare una delle tre tesi esposte, che considerate nella loro unione formano il paradosso. A esso si aggiungono poi il *paradosso della tragedia*, *della commedia* e *della suspense*.

Non ci soffermeremo qui sulle varie soluzioni proposte da Levinson, ma ci addentreremo piuttosto nel ruolo che spetta a colui/colei che dà vita ai personaggi, ovvero l'autore, la voce narrante.

Chi è questa voce? Siamo legittimati, noi lettori, a interpretare l'atto creativo di colui che scrive dal nostro personale punto di vista, soggettivo, oppure l'interpretazione richiede che la nostra analisi sia del tutto dominata dall'impersonalità? Possiamo circoscrivere la nostra attenzione intorno al solo corpus che forma il testo, prescindendo dalla figura, dal ruolo del suo "creatore"?

In riferimento al dissolversi del ruolo che spetterebbe all'autore di un testo, alla sua vera e propria morte, alla sua obnubilazione a favore dello sprigionarsi della significatività, del valore delle parole che formano l'opera, dobbiamo necessariamente soffermarci su due autori in particolare: Michel Foucault e Roland Barthes.

Il saggio *Che cos'è un autore* di Foucault è tratto da una conferenza-dibattito che si è svolta presso il Collège de France nel 1969. Foucault sceglie come punto di partenza questa frase di Samuel Beckett: "Che importa chi parla, qualcuno ha detto, che importa chi parla", l'analisi si concentra infatti sull'eclissarsi della figura dell'autore, sulla sua *messa in ombra*, come dirà Roland Barthes.

Al principio del discorso il filosofo francese prende in esame due temi che girano intorno alla funzione della scrittura, e sostiene come quest'ultima sia andata liberandosi dalla nozione di espressione, è infatti autoreferenziale, si riferisce a sé medesima senza ripiegarsi nell'introspezione ma piuttosto nella sua forma esteriore, e la pericolosità insita nell'atto di scrittura, continua Foucault, sta proprio in questo: essa apre le porte a

una sorta di *luogo vuoto*, il quale può facilmente inghiottire, risucchiare in sé, come una voragine, quella voce che siamo soliti definire come autore.

Il secondo tema riguarda l'antico legame che stringe insieme il gesto della scrittura e il morire.

Quest'ultimo aspetto secondo il filosofo ha subito una sorta di capovolgimento, se dapprima infatti il racconto, la narrazione, la scrittura, erano considerati come uno strumento attraverso il quale potersi affrancare dalla morte, dalla paura di morire, aspirando così all'immortalità, alla speranza dell'eternità, in epoca moderna «la scrittura è legata al sacrificio, al sacrificio stesso della vita»<sup>14</sup>. È come se egli ci stesse suggerendo non solo che il ruolo di colui/colei che scrive un testo sia di secondaria importanza rispetto al significato e al valore del contenuto che ci viene trasmesso, ma piuttosto che la persona-autore venga calpestata fino al suo completo annientamento, come se la sua soggettività, la sua individualità venisse schiacciata dal peso delle parole, più rilevanti delle sue intenzioni originarie.

È un'eclissi che rivela un luogo vuoto, un'assenza, una mancanza.

A questo punto è necessario chiedersi, seguendo lo stesso Foucault, che cosa intendiamo con la nozione di *Opera*, ed è chiaro che la questione risulti problematica sotto diversi punti di vista:

Quando si intraprende la pubblicazione, diciamo, delle opere di Nietzsche, dove bisogna fermarsi? Ovviamente bisogna pubblicare tutto, ma cosa significa questo "tutto"? Tutto ciò che è stato pubblicato da Nietzsche stesso, certamente. Gli abbozzi delle sue opere? senz'altro. I progetti di aforismi? Sì. Anche i ripensamenti, gli appunti in fondo ai taccuini? Sì. Ma quando dentro un taccuino pieno di aforismi, troviamo un riferimento, l'indicazione di un appuntamento o di un indirizzo oppure il conto della lavandaia: è un'opera o non è un'opera? E perché no? E avanti così all'infinito. Fra i milioni di tracce lasciate da una persona dopo la sua morte, come definire un'opera?<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> M. Foucault, *Che cos'è un autore?*, saggio tratto da una conferenza-dibattito tenuta dallo stesso Foucault [1969] presso il Collège de France a cui hanno preso parte Goldmann, Ormesson, de Gaudillac, Ullmo e Lacan, in *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 2021.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 5.

Per poter riuscire a delineare la problematicità insita nella definizione intorno al “che cosa è un’Opera”, Foucault ritiene necessario esaminare la nozione di *scrittura*, questo perché non è abbastanza la mera affermazione che non si possa più parlare del concetto di Autore, della sua scomparsa dalla scena, del suo rifugiarsi dietro le quinte, ma vi è piuttosto il bisogno di sondare profondamente quello spazio, quel luogo indefinito che la sua assenza ha lasciato deserto, e che assume visibilità proprio con il suo dileguarsi.

Che cosa si cela dietro il nome di un autore? Qual è la sua funzione? Innanzitutto esso è un *nome proprio*, e a tal riguardo il filosofo francese, riferendosi a Searle, scrive:

Esso, più che un’indicazione, è un gesto, un dito puntato verso qualcuno; fino a un certo punto esso equivale a una descrizione. [...] Il nome proprio e il nome d’autore si situano fra i due poli della descrizione e della designazione; hanno senz’altro un certo rapporto con ciò che essi nominano, ma non hanno completamente, nel modo di designare né nel modo di descrivere, un legame specifico<sup>16</sup>.

Ciò che qui ci sta mostrando Foucault, risiede in questo: c’è una differenza sottile, ma sostanziale, nel rapporto che intercorre tra il nome proprio e l’individuo a cui esso si riferisce e tra il nome d’autore e ciò che esso designa. Se dicessimo, ad esempio, che Wallace non è nato ad Ithaca, che non aveva i capelli castani, il nome di Wallace continuerà comunque a far riferimento alla stessa persona, il rapporto tra nome proprio e individuo non ne risentirà. Nel secondo tipo di relazione invece, come scrive Foucault:

Se venisse dimostrato che Shakespeare non ha scritto i *Sonetti* attribuitigli, il cambiamento è di tipo diverso: esso non lascia intatto il funzionamento del nome d’autore. E se venisse dimostrato che Shakespeare ha scritto l’*Organon* di Bacone semplicemente perché lo stesso autore ha scritto le opere di Bacone e di Shakespeare, questo sarebbe un terzo tipo di cambiamento che modificherebbe totalmente il funzionamento del nome d’autore. Il nome d’autore non è quindi esattamente un nome proprio come tanti altri. [...] Potremmo anche interrogarci sul significato e il funzionamento di una proposizione come questa: “Victor Eremita, Climaco, Anticlimaco, Frater Taciturnus, Constantin Constantius, sono Kierkegaard”<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> *Ivi*, p.7.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 8.

John Stewart Mill sosteneva che il significato del nome proprio fosse l'oggetto portatore del nome; naturalmente tale ragionamento va incontro a diverse obiezioni, come il semplice fatto che se la sua teoria potesse essere ritenuta valida allora non vi sarebbe alcuna distinzione tra  $A=A$  e  $A=B$ . Gottlob Frege ha così riconosciuto nella dimensione del significato, due diversi ambiti: del *sense* e della *bedeutung*. La distinzione operata dal matematico e filosofo tedesco tra senso e significato sembra avergli fornito l'occasione di risolvere la problematicità intorno ai nomi propri; secondo la teoria di Mill il significato sta fuori dal linguaggio, trova la sua corrispondenza in una persona, in un oggetto. Frege dunque sottolinea come il senso del nome proprio sia il modo di darsi di un oggetto che è la sua *bedeutung*. Prendiamo il caso di Kierkegaard quando scrive sotto lo pseudonimo, ad esempio, di Victor Eremita o Constantin Constantius; in questo caso scopriamo che allo stesso oggetto, corrispondono dei nomi differenti, in un altro caso constatiamo come lo stesso oggetto possa darsi in maniere diverse, dunque a una stessa *bedeutung* corrispondono due sensi che divergono tra loro. Dire, ad esempio, "David Foster Wallace è morto", significa dire che è morto il portatore del nome David Foster Wallace ma non il suo *sense*. Secondo Frege sono nomi propri tutte quelle descrizioni che si riferiscono a un unico oggetto: nomi propri e termini singolari risultano quindi interscambiabili, hanno un senso in ambito semantico, un nome esprime tale senso, se non lo esprime non è un nome, e hanno una *bedeutung*. Dall'analisi di Foucault possiamo dedurre che il nome d'autore risulti essenziale per definire una particolare modalità del discorso che da esso deriva; il nome dell'autore fa sì che le parole che vanno a formare il corpo del testo non restino in balia dell'indifferenza, che non precipitino nell'oblio, ma anzi che ricevano così uno specifico statuto, un particolare valore che permane nell'evolversi della società e della sua cultura. Secondo il filosofo dunque, il nome d'autore non trova il suo spazio vitale nella realtà quotidiana, civile dell'essere umano, e nemmeno nella dimensione fittizia da egli generata attraverso il gesto di scrittura, ma piuttosto in quella via a metà strada, in quella discrepanza da cui si ergono quegli insiemi di parole che generano quei testi che rimandano a un nome, il nome d'autore.

È quest'ultima prerogativa che va a definire ciò che il filosofo denomina *funzione-autore*, la quale “è caratteristica di un modo di esistenza, di circolazione e di funzionamento di certi discorsi all'interno di una società”<sup>18</sup>.

Da un certo punto di vista, in alcuni passaggi l'analisi di Foucault sembra essere in linea con quanto abbiamo considerato all'inizio di questo paragrafo, soprattutto in riferimento a quella frammentazione del proprio io, a quella moltiplicazione interiore a cui, nelle nostre iniziali considerazioni, dà vita l'ardente sofferenza di due autori come Wallace e Pessoa; questo perché Foucault sostiene che quella che egli definisce come *funzione-autore* trova il suo spazio in quel frangente che traccia una linea sottile di demarcazione tra lo scrittore in quanto individuo reale in sé e lo scrittore in quanto parte integrante della sfera fittizia a cui dà voce, e soprattutto che tale *funzione-autore* fa sì che i testi a cui essa si riferisce siano ricolmi di una moltitudine di *Io*, di *ego* diversi e simultanei, di una pluralità di voci. Naturalmente stiamo qui facendo riferimento all'autore di un testo letterario, di un romanzo, di un libro in senso lato; vi sono poi delle personalità che Foucault denomina *fondatori di discorsività* che esemplificano un'ulteriore modalità d'essere dei testi che producono, la quale consiste nell'abilità di questi autori nell'avviare uno sviscerarsi continuo, indefinito, di possibilità, di analogie e differenze: è il caso di Marx, di Freud, ma anche di Galileo, di Cuvier, di Saussure.

Nel caso di Galileo ad esempio, che fa parte dei, come li definisce Foucault, *fondatori di scientificità*, la questione è leggermente diversa: “Il riesame del testo di Galileo può ben cambiare la conoscenza che noi abbiamo della storia della meccanica, ma non potrà mai cambiare la meccanica stessa. Al contrario, il riesame dei testi di Freud modifica la psicoanalisi stessa, e quelli di Marx, il marxismo”<sup>19</sup>; l'autore dunque, continua il filosofo concludendo il suo intervento, è solo una delle possibili modalità d'essere della cosiddetta *funzione-soggetto*, una funzione particolare del discorso.

Non si ascolterebbero più le domande così a lungo proposte: ‘Chi ha realmente parlato? È veramente lui e nessun altro? Con quale autenticità o con quale originalità? E che cosa ha

---

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 19.

espresso dal più profondo di se stesso nel suo discorso? Chi può riempire queste diverse funzioni del soggetto? [...] E dietro a tutte queste domande non si capterebbe altro che il rumore di un'indifferenza: 'Cosa importa chi parla?'<sup>20</sup>.

"La scrittura è distruzione di ogni voce, di ogni origine. La scrittura è quel dato neutro, composito, obliquo in cui si rifugia il nostro soggetto, il nero-su-bianco in cui si perde ogni identità, a cominciare da quella stessa del corpo che scrive"<sup>21</sup>.

È così che Roland Barthes decreta *La morte dell'autore*, che constata l'annientamento della sua identità nel momento in cui le parole trovano spazio vitale sulla carta, nel frangente in cui assumono una forma, una struttura, ecco che si disperde nel nulla quella voce originaria da cui esse scendono via. In quell'istante fugace in cui ha inizio l'atto di scrittura, nel quale essa comincia a respirare, a vivere, in quello stesso istante ha inizio il decadimento dell'autore.

Barthes intende così sostenere come la figura dell'autore sia un prodotto dei tempi moderni, e in essa sembra nascondersi l'incessante ricerca della comprensione, della *spiegazione* di ciò che ha generato, "come se, attraverso l'allegoria più o meno trasparente della finzione, fosse sempre, in ultima analisi, la voce di una sola e medesima persona, l'autore, a consegnarci le sue 'confidenze'"<sup>22</sup>. Sono le parole che parlano, è il linguaggio che comunica, non la persona, il soggetto, da cui esso prende avvio; è questo che il saggio di Barthes ci vuole dire: la scrittura uccide l'autore, esso non ha ragione d'essere e d'esistere, ciò che importa allora non è chi parla, ma a chi parla. Ciò che importa siamo noi, ciò che importa è il lettore.

"L'autore non è mai nient'altro che colui che scrive, proprio come 'io' non è altri che chi dice 'io': il linguaggio conosce un 'soggetto', non una 'persona', e tale soggetto, vuoto al di fuori dell'enunciazione stessa che lo definisce, è sufficiente a far 'tenere' il linguaggio, cioè ad esaurirlo"<sup>23</sup>.

---

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 21.

<sup>21</sup> R. Barthes, *Il brusio della lingua (saggi critici IV)*, trad. it. di B. Bellotto, Torino, Einaudi, 1988, p. 51.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 52.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

Il venir meno del ruolo che la figura dell'autore ha sempre occupato comporta una sorta di svilimento dell'identità personale dell'essere umano che ricopre tale ruolo; si sopperisce la sua individualità, essa non è più infatti il luogo originario, il grembo materno che dà inizio alla vita...il linguaggio prende il posto dell'origine, quel linguaggio che contesta ripetutamente il concetto stesso di origine, qualsiasi esso sia.

Ogni testo che ci troviamo d'innanzi non veicola un unico significato, ma è in sé molteplice, contraddittorio, contiene in sé, nell'unità del suo sé, moltitudini spesso indistricabili se non a fatica; è un groviglio intessuto di parole, e spetta a noi lettori, spettatori esigenti, con lo sguardo fisso su quel nero-su-bianco, districare quel caos o semmai buttarci dentro a capofitto. Noi, chiunque sia questo *noi*, incarniamo quel luogo nel quale la scrittura volge e riposa la sua corsa sfrenata, dovremmo così materialmente essere quello spazio di conforto, dove l'intersecarsi del senso e del non-senso che le parole si portano addosso, in una lotta continua, trova finalmente riposo e tira un respiro di sollievo.

Si disvela così l'essere totale della scrittura: un testo è fatto di scritture molteplici, provenienti da culture diverse e che intrattengono reciprocamente rapporti di dialogo, parodia, contestazione; esiste però un luogo in cui tale molteplicità si riunisce, e tale luogo non è l'autore, come sinora è stato affermato, bensì il lettore: il lettore è lo spazio in cui si iscrivono, senza che nessuna vada perduta, tutte le citazioni di cui è fatta la scrittura; l'unità di un testo non sta nella sua origine ma nella sua destinazione, anche se quest'ultima non può più essere personale: il lettore è un uomo senza storia, senza biografia, senza psicologia; è soltanto quel qualcuno che tiene unite in uno stesso campo tutte le tracce di cui uno scritto è costituito. [...]

Per restituire alla scrittura il suo avvenire, bisogna rovesciarne il mito: prezzo della nascita del lettore non può essere che la morte dell'Autore<sup>24</sup>.

Questo primo paragrafo, nel suo titolo, si è incaricato di sostenere che la letteratura possa rivelarsi come quel luogo, se di luogo possiamo parlare, fittizio, ma recepito come profondamente reale, nel quale ciò che è possibile trova il suo spazio, nel quale il senso di una possibilità che possa dirsi *esistenziale* trova la sua voce.

---

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 54.

Sono dunque due le nozioni sulle quali dovremmo soffermarci: possibilità ed esistenza. La letteratura incarna davvero il modo attraverso il quale l'essere umano possa sperimentare ciò che è possibile per la sua esistenza, che possa guardare così, con occhi nuovi, quelle diverse manifestazioni del possibile e che possa poi effettivamente operare una scelta tra di esse?

È innegabile che nella letteratura sia insito il potere di scuotere e incidere, spesso con violenza, la nostra intima, personale, interiorità; prendiamo il caso di uno scrittore come Wallace, il quale è in grado di usufruire di quella vitalità così lucida che contraddistingue il suo io e la sua penna per risvegliare la nostra, spesso così sopita, assonnata, intorpidita passività e aprirsi un varco in essa.

Le nostre palpebre si sollevano, il nostro sguardo è cambiato, e i nostri occhi, leggendo le parole di Wallace, vengono scaraventati nel mondo con una freddezza e un'intensità disarmante, che ci lascia senza forze, senza risorsa alcuna. Quel varco che è stato in grado di aprire, e che continuerà a essere in grado di spalancare nonostante i suoi occhi resteranno per sempre chiusi, sigillati nel vuoto, è l'abisso, il dirupo spesso spaventoso del possibile, di un possibile che abbraccia la stessa nostra fragile esistenza, che le crolla addosso, che la stringe in una morsa quasi fatale.



## Capitolo due

### *Wallace e Kierkegaard, psicologi dell'animo umano*

#### **2.1 Esistenza, Possibilità, Comunicazione, Libertà. David Foster Wallace e i suoi personaggi *umani*, Søren Kierkegaard e il teatro delle maschere pseudonime.**

Possiamo tracciare una linea che unisca lo scrittore americano e il filosofo danese, una linea che attraversa i secoli e sormonta l'oceano, non per riuscire meramente ad accostare le due eccelse menti che sono stati, non per voler trovare per forza delle somiglianze, delle analogie, ma perché entrambi, a loro modo, sono stati in grado di scavare a fondo nell'animo umano, nelle vie più recondite, negli angoli più remoti e impervi dell'interiorità umana, in tempi e luoghi diversi, lontani, ma che riescono a invadere le nostre vite ancora oggi.

Questo capitolo si propone di mostrare, attraverso un accenno ad alcuni saggi, rispettivamente *Silhouettes* e *La malattia mortale* di Kierkegaard e *La persona depressa* di Wallace, la modalità attraverso la quale il filosofo danese e lo scrittore americano siano riusciti a esaminare, comprendere e descrivere dettagliatamente la condotta altrui, ciò che ci caratterizza nel profondo in quanto esseri umani, a partire da un solo caso, a partire da se stessi e dalle proprie infermità. L'introspezione è quel principio che pone le fondamenta anche dell'osservazione, entrambi hanno sperimentato su di sé, si sono calati a pieno nella propria interiorità per immedesimarsi nell'altro.

Scavare nell'Io per comprendere il Tu.

Kierkegaard nelle vesti dello psicologo e del filosofo, Wallace nelle vesti dello scrittore, dotati di una elasticità mentale e spirituale che consente a entrambi di essere realmente *aperti* verso l'altro.

È una flessibilità mentale che consente ai due di compiere continuamente un movimento psicologico che è proprio delle persone giovani, alle quali si prospetta di fronte un'apertura di possibilità, un ampio ventaglio del possibile che si restringe mano a mano che il nostro io assume una forma, che la nostra personalità va definendosi. In essi rimane dunque una traccia di questo spettro di possibilità, le mantengono vive nel ricordo, ed è ciò che li rende più duttili, più malleabili, meno definiti. Lo psicologo kierkegaardiano dev'essere innanzitutto un acuto e attento osservatore, deve saper ascoltare, intervenire poco, dev'essere curioso, avere prontezza, freddezza, obiettività: deve insomma vestire i panni di una spia, di una sentinella vigile e scrupolosa.

Nel primo tomo di *Enter Eller*, tra le carte di A, l'esteta riflesso, troviamo un breve saggio, *Silhouettes*, nel quale ci viene presentato un primo schizzo dello psicologo-osservatore.

Kierkegaard A dipinge i ritratti psicologici di tre fanciulle, sedotte e abbandonate: sono tre personaggi letterari, Marie Beaumarchais dal *Clavigo* di Goethe, Elvira dal *Don Giovanni* di Mozart e Margarete dal *Faust* di Goethe, le quali vengono definite *eroine della pena* riflessa. Essa è una tipologia di pena che presenta uno squilibrio tra ciò che appare esteriormente e ciò che accade nell'interiorità tormentata di queste tre donne. Kierkegaard A riesce a esaminare il loro animo al microscopio tracciandone così un profilo, un contorno che rivela qualcosa di nascosto, una pena segreta, sepolta nel profondo. Lo psicologo-osservatore è in grado di cogliere da infimi particolari, da piccoli indizi fugaci, che trapelano all'esterno, che si intravedono a pelo d'acqua, ciò che si nasconde sul fondale<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Scrive Kierkegaard A: "Caratteristica della gioia è di volersi aprire, la pena vuole nascondersi, sì, a volte persino ingannare. La gioia è estroversa, socievole, franca, vuole esprimersi; la pena è chiusa, taciturna, solitaria, e si ritira in se stessa", in *Silhouettes, storie moderne di seduttori e sedotte*, Genova, il melangolo, 2020, p. 42.

Avviene così la scoperta di un secondo volto celato volutamente dietro al volto che tutti possono notare, che si manifesta in pubblico. Esse portano una maschera per nascondere agli occhi altrui il loro patimento interiore. Il loro dramma è vissuto tutto nell'interiorità, nel proprio intimo, non trova sfogo o consolazione in un atto esterno, come avviene nel caso emblematico della *Medea* di Euripide, simbolo delle donne sedotte e abbandonate, vittime dell'abbandono.

Scrivono Kierkegaard A:

Quando si osserva a lungo e attentamente un volto, talvolta si scopre per così dire un altro volto dietro a quello che si vede. Questo è generalmente un segno inconfondibile che l'anima nasconde un emigrante, che si è ritirato dall'esterno per sorvegliare un tesoro recondito, e la direzione per il movimento dell'osservazione è suggerita dal fatto che un volto si trova, per così dire, dentro l'altro: da qui si intende che ci si deve sforzare di penetrarlo se si vuole scoprire qualcosa<sup>26</sup>.

Lo psicologo kierkegaardiano è in grado di scoprire il loro patimento interiore, la loro pena che è *riflessa*, dunque in perenne movimento, immersa in un processo continuo; per questo motivo è la poesia a essere l'arte che può adeguatamente rappresentarla poiché come scrive Lessing nel *Laocoonte*, ripreso dallo stesso A, "l'arte [figurativa] sta nella determinazione dello spazio, la poesia in quella del tempo, l'arte rappresenta ciò che è in riposo, la poesia ciò che è in movimento"<sup>27</sup>.

Kierkegaard A e Wallace, nel saggio che vedremo a breve, sono accomunati dal fatto che entrambi sono stati in grado di mostrarci "un'intera galleria di immagini e di posture differenti, attraverso la narrazione di diverse storie, risalendo con l'aiuto della psicologia introspettiva dall'esterno all'interno, cercando di indovinare da moti esteriori quasi impercettibili, come una frase, un *refrain*, quanto avviene nelle profondità dell'animo umano"<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 51.

<sup>27</sup> G. E. Lessing, *Laocoonte ovvero sui confini della pittura e della poesia*, in G. E. Lessing, *Opere Filosofiche*, tr. it. di G. Ghia, Torino, UTET, 2006, pp. 133-308.

<sup>28</sup> I. Adinolfi, *La seduzione e il dubbio: figure poetiche di amanti infelici in Enten Eller di S. Kierkegaard*, prefazione a S. Kierkegaard, *Silhouettes, storie moderne di seduttori e sedotte*, Genova, il melangolo, 2020, p. 11-12.

Questo breve saggio contenuto in *Enten Eller* è solo un esempio di come lo psicologo kierkegaardiano riesce a intuire ciò che si nasconde in profondità a partire da piccoli segni che appaiono fugacemente all'esterno, di come sia riuscito nell'arduo compito di immedesimarsi nell'altro, di delineare i ritratti psicologici del Tu, rivolgendo dapprima il suo stesso sguardo dentro di sé.

Wallace a suo modo, in un racconto contenuto in *Brevi interviste con uomini schifosi*, ci prospetta un'indagine psicologica intorno alla figura della *persona depressa*, sondando al microscopio il suo travaglio interiore.

La persona depressa viveva un terribile e incessante dolore emotivo, e l'impossibilità di esternare o tradurre in parole quel dolore era già una componente del dolore e un fattore che contribuiva al suo orrore di fondo.

Disperando, dunque, di descrivere il dolore emotivo o di esprimerne l'assolutezza a chi la circondava, la persona depressa descriveva invece circostanze, passate e attuali, legate in qualche modo al dolore, alla sua eziologia e causa, sperando se non altro di riuscire a esprimere agli altri qualcosa del contesto di quel dolore, la sua – per così dire – forma e struttura<sup>29</sup>.

Immaginiamo che l'infanzia della persona depressa sia stata costellata di avvenimenti, anche piccoli, che l'abbiano fatta sentire come una marionetta i cui fili vengono mossi da altri, a loro piacimento, per il loro privato, personale, interesse. Sia il padre che la madre, divorziati, spingevano affinché fosse l'altro a pagare per le cure odontoiatriche di cui necessitava la persona depressa.

Il loro orgoglio egocentrico, meschino, velenoso, ricadeva incessantemente sulla figlia: i genitori, entrambi benestanti, si battevano l'uno contro l'altro, incapaci di porre l'amore per la figlia al primo posto, ribadendo in continuazione che si trattava di una questione di "principio", così dicevano.

[...] purtroppo quel «principio» non teneva in nessun conto le esigenze o i sentimenti della figlia nel ricevere il messaggio emotivo che per i genitori quel meschino avere la meglio sull'altro era più importante della sua salute maxillofaciale e dunque rappresentava, visto da una certa angolazione, una forma di trascuratezza o di abbandono per non dire di maltrattamento

---

<sup>29</sup> D. F. Wallace, *La persona depressa*, in *Brevi interviste con uomini schifosi*, Torino, Einaudi, 2010, p. 38.

bell'è buono, un maltrattamento chiaramente legato – qui la persona depressa aggiungeva quasi sempre che la sua terapeuta concordava su questo giudizio – alla cronica disperazione senza fondo che lei da adulta sopportava ogni giorno e nella quale si sentiva intrappolata senza scampo<sup>30</sup>.

Cresciuta, la persona depressa non riusciva mai a esternare il suo dolore, la sua profonda malinconia. Si lamentava di non poter trovare un giusto riconoscimento verbale alla sua disperazione, che le parole non potessero in alcun modo ricalcare l'onda di oppressione che le premeva sul petto, che sgonfiava i suoi pensieri di ogni goccia di linfa vitale.

E allora non poteva che ripercorrere nella mente tutti quegli episodi risalenti alla sua infanzia e trasporre il suo patimento in degli esempi che potessero esemplificarlo, mostrarlo con chiarezza agli occhi degli altri, di chi, seppur senza riuscirvi, tentava di consolarla. Le amiche a cui raccontava questi episodi, cercando di dare forma e struttura a quel dolore sordo, fisico e spirituale, venivano definite dalla sua terapeuta “il Sistema di sostegno della persona depressa”. Quando la persona depressa, a tarda sera, decideva di alzare la cornetta del telefono per sentire quelle voci consolatrici, si raccomandava che esse non ritenessero quegli episodi risalenti all'infanzia come la *causa* dello sconforto nel quale sguazzava.

Il «Gioco delle Colpe» era troppo facile, diceva; era patetico e spregevole; e poi, di «Gioco delle Colpe» ne aveva avuto fin sopra i capelli, le era bastato sentire quegli stronzi dei genitori per tutti quegli anni, le colpe e le recriminazioni senza fine che i due si erano scambiati per lei, attraverso lei, usando i sentimenti e le esigenze della persona depressa (cioè della persona depressa da piccola) come munizioni, come se i sentimenti e le esigenze che per lei avevano un valore non fossero altro che un campo di battaglia o un teatro del conflitto, armi che i genitori ritenevano di poter schierare l'uno contro l'altro. Avevano manifestato molto più interesse e passione e disponibilità emotiva nell'odio reciproco di quanto ciascuno ne avesse mostrato nei confronti della persona depressa, da piccola, come lei stessa, la persona depressa, confessava ancora di sentire, qualche volta<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 40.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

La persona depressa è il simbolo stesso della chiusura, dell'isolamento, che di rado, solo nelle occasioni date dalle telefonate improvvise nel cuore della notte alle amiche, sembrava svanire.

La pena in fondo, come ci dice Kierkegaard, è essenzialmente *chiusura*. Il livello più altro descritto dal filosofo danese inerente alla figura della disperazione passiva (o femminile, o della debolezza), riguarda proprio quel sé, cosciente di essere un sé, che dispera perché disperatamente non vuole essere se stesso. È quel sé che, *murato nella prigione del silenzio*, è più esposto al suicidio, che dispera per la propria intrinseca fragilità, per una debolezza, la propria, che quel sé non riesce ad accettare, e che rivela così l'impotenza, di cui egli soffre. È l'emblema della chiusura, dell'isolamento: si odia, detesta se stesso, e a farlo disperare è in fondo il suo orgoglio, un orgoglio che rende per lui così insostenibile quella fragilità.

La persona depressa vive questo isolamento emotivo e per sfuggirne si avvale dell'uso di farmaci che vadano a sopprimere quella morsa pungente nel fianco che tanto le duole. Il fatto è che la persona depressa si vergognava a morte di telefonare al suo, così definito, Sistema di Sostegno, perché si sentiva inadeguata, si sentiva un fardello non richiesto dalle amiche, che non hanno bisogno di quella personcina indolenzita così fastidiosa e tediosa nelle loro vite. Insomma, la persona depressa non era mai convinta che fosse la strada giusta quella di rigettarsi a corpo morto sugli altri, perché la persona depressa pensa che lei in fondo si meriti quel tormento, che lei sola possa, con le sue forze, se mai ci riuscirà, espiare la sua colpa. Le amiche del Sostegno spesso cercavano di interrompere la conversazione, *dovevano* riattaccare, dicevano. E allora quell'isolamento cupo, interno, si espandeva anche nell'ambiente circostante, e la persona depressa restava ammutolita per qualche minuto ad ascoltare quel flebile ronzio che emette la linea telefonica, parte anch'esso di un vuoto nel quale vive, nel quale ella si muove.

La persona depressa ammetteva con la terapeuta che quando lei (cioè la persona depressa) faceva un'interurbana a un membro del Sistema di Sostegno quasi sempre si figurava la faccia dell'amica, al telefono, che assumeva un'espressione che era un misto di noia e pietà e

repulsione e colpa astratta e quasi sempre lei (cioè la persona depressa) credeva di avvertire, nei silenzi sempre più lunghi dell'amica e/o nella tediosa ripetizione delle solite frasi d'incoraggiamento, la noia e la frustrazione che la gente sente sempre quando qualcuno gli si appiccica addosso come un peso<sup>32</sup>.

La persona depressa si sentiva profondamente umiliata, patetica, schiacciata dal peso di essere un peso per gli altri. Ella è in fondo una persona che conosce bene se stessa: il riconoscimento di sé allo specchio rivela un riflesso che disconosce se stesso perché si conosce fin troppo bene. La sua pena è uno stato che si fissa sull'espressione, che va a delinearne i tratti somatici in maniera *quasi* irreversibile. Quasi, perché alla fine quello stato si sovrappone al proprio stesso volto, e il doppio diviene uno, si innesta un'unità inscindibile tra il volto originario e il volto malato. Tra l'originale e quello stesso originale fatto marcire, ammuffire dal tempo dilatato dal dolore. E allora quello scarto, quello iato tra ciò che sei e ciò che dovesti essere, al quale ti indicano di doverti conformare, sembra dissolversi, perché non esiste più nessun ideale cui il tuo essere nella sua realtà possa tentare di raggiungere, si fa muto e cieco il *volo della mente*, perché la persona depressa è una persona schiacciata al suolo, è la persona più reale di

---

<sup>32</sup> *Ibidem*.

tutte: affoga in una realtà così greve, così opprimente, così marcata da esserle cascata, gettata dall'alto sul volto, incollata ad esso<sup>33</sup>.

La morte improvvisa della terapeuta provocò nella persona depressa un senso profondo di angoscia e di abbandono, un evento esterno che minò inaspettatamente il suo percorso di guarigione.

La persona depressa confessò alla terapeuta che ciò di cui sentiva davvero disperatamente la mancanza e di cui davvero fantasticava era avere la capacità in qualche modo di realmente veramente letteralmente «esternarlo» (cioè di esternare il tormento incessante della depressione cronica). Disse che la depressione risultava così centrale e inevitabile per la sua identità e per la persona che era che il non essere capace di esternare la sensazione interiore della depressione e nemmeno di descrivere davvero la sensazione che le dava, per lei era per esempio come sentire un bisogno disperato, feroce di descrivere il sole nel cielo e avere la capacità o il permesso solo di indicare a mo' di descrizione le ombre sul terreno. Era stufa marcia di indicare le ombre, aveva singhiozzato<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> “La terapeuta della persona depressa evitava sempre accuratamente di dare l'impressione di giudicare o biasimare la persona depressa per il fatto di aggrapparsi alle proprie difese, o di lasciare intendere che la persona depressa avesse in alcun modo consciamente scelto o scelto di aggrapparsi a una depressione cronica tale da rendere ogni sua (cioè della persona depressa) ora di veglia così angosciata da risultare intollerabile per chiunque. Tale rinuncia a esprimere giudizi o imporre valori era considerata dalla scuola terapeutica in cui la terapeuta aveva elaborato la sua filosofia della guarigione nel corso di oltre quindici anni di esperienza clinica come integrante alla combinazione di sostegno incondizionato e onestà assoluta riguardo ai sentimenti che costituivano l'incoraggiamento professionale necessario a un viaggio terapeutico produttivo verso l'autenticità e la pienezza interpersonale. Le difese contro l'intimità, sosteneva la teoria esperienziale della terapeuta della persona depressa, erano quasi sempre meccanismi di sopravvivenza bloccati o residuali; cioè, per un certo periodo, l'ambiente li aveva resi opportuni e necessari e molto probabilmente erano serviti a proteggere la psiche infantile indifesa da traumi potenzialmente insostenibili, ma nella quasi totalità dei casi questi (cioè i meccanismi difensivi) si erano inopportunamente impressi e bloccati e ora, nell'età adulta, “l'ambiente non li rendeva più opportuni e anzi, paradossalmente, ora in realtà provocavano di gran lunga più traumi e sofferenza di quanti ne impedissero. Tuttavia, la terapeuta aveva chiarito fin dall'inizio che non avrebbe in alcun modo fatto pressioni, tormentato, persuaso, indotto, convinto, imbarazzato, raggirato, arringato, svergognato o manipolato la persona depressa perché si liberasse delle difese bloccate o residuali prima che lei (cioè la persona depressa) non si fosse sentita pronta e in grado di correre il rischio di spiccare il balzo fidando nelle proprie risorse interiori e nell'autostima e nella crescita personale e nella propria guarigione per farlo (cioè per lasciare il nido delle sue difese per volare libera e felice).” *Ivi*, p. 52.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 61.



Alla fine Wallace ci sta dicendo che la persona depressa è afflitta da un profondo, viscerale, narcisismo. È, alla stregua della disperazione kierkegaardiana che investe l'uomo privo di fede, una malattia dell'io. È una malattia spirituale quella che Wallace e Kierkegaard hanno tra le mani, non qualcosa che colpisce l'io dall'esterno. Quello della persona depressa è il bisogno compulsivo di sentirsi al centro del mondo, che il proprio ego sia nutrito dell'amore altrui, è un amor proprio, una *amor sui* che è riconducibile alla vanità pascaliana: essere vanitosi, desiderare ciò che desiderano gli altri, che appare desiderabile agli occhi altrui, vanità che è egocentrismo, che è narcisismo solipsistico, un soggettivismo portato all'exasperazione. Perché in fondo la persona depressa descritta da Wallace è dominata dall'ego ferito di chi percepisce e dà importanza solo a sé, un sé che diviene il centro gravitazionale intorno al quale ruota ogni cosa del mondo. La malattia che investe il suo io è forse assimilabile a quella malattia spirituale che è la disperazione kierkegaardiana?

Il filosofo, attraverso lo pseudonimo Anticlimacus, nella *Malattia mortale (o per la morte)* definisce la disperazione come quel rapporto squilibrato in un rapporto di sintesi, che si rapporta a se stesso.

L'uomo è spirito, lo spirito è il sé (o l'io), e questo sé è un rapporto che si pone in rapporto con sé, è la sintesi di termini opposti e tra loro in tensione: finito e infinito, tempo ed eternità, possibilità e necessità. Quel sé, che è il rapportarsi a sé, l'*attualizzarsi* del rapporto, è momento libero, riflessivo, consapevole e responsabile dell'armonia o dello squilibrio di quei termini opposti che formano la sintesi.

È la disperazione allora una conseguenza del *mio volere* lo squilibrio di quei termini? Sono io in quanto singolo individuo, la cui esistenza è in continuo divenire, è movimento della libertà, il solo responsabile del porsi di questo stato o della quiete generata dall'armonia dei termini che formano la sintesi che io sono nel rapportarmi a me in quanto rapporto che si rapporta a sé?

La risposta di Kierkegaard è chiara: la sintesi è derivata, il rapporto è posto da un Altro, dall'Altro per eccellenza, dunque in fondo il singolo non può sperare di cavarsela con le

proprie forze ma solo rapportandosi a sé e a ciò che ha posto il rapporto intero, ovvero Dio.

La fede, la fiducia assoluta e cieca verso Dio, inizia con la rassegnazione infinita, la rinuncia della finitezza, la consapevolezza che solo a Dio tutto è possibile, e in virtù dell'assurdo, si compie un salto: con un doppio movimento, di rinuncia e di conquista, alla fine quel sé guadagnerà se stesso nel rapporto con Dio, a Dio.

C'è un altro motivo per il quale Kierkegaard può, più di ogni altro filosofo, essere accostato alla letteratura, ed è un motivo semplice, banale, ma assolutamente fondamentale: Kierkegaard non è solo un filosofo, Kierkegaard è anche uno scrittore, e non sempre le due cose riescono a combaciare.

Egli fu, e continua a esserlo, uno scrittore religioso, che mira, seppur indirettamente, a comunicare il cristianesimo. Il filosofo spesso *sceglie* di intraprendere una modalità di comunicazione *indiretta* attraverso l'utilizzo di diversi pseudonimi, dunque essi indicano una sorta di distanziamento, di distacco rispetto a ciò che egli vuole comunicare. Il concetto di scelta, dello scegliere, della *libertà di scegliere*, è centrale nella filosofia kierkegaardiana, la sua è un'opera polifonica nella quale si mischiano diverse voci, tanti *io* che difendono profondamente, appassionatamente le loro scelte di vita. Fondamento indiscusso del suo pensiero è la scelta di scegliere, *la scelta della scelta*<sup>35</sup>.

Qual è l'obiettivo che le maschere pseudonime kierkegaardiane si prefiggono? Cosa significa operare una distinzione tra due diverse modalità del comunicare, l'una diretta e l'altra indiretta?

Egli si definisce, e viene definito, come *psicologo dell'animo umano*, come esperto dell'anima, dell'introspezione, dell'interiorità umana, di un singolo, di un Io, di un sé,

---

<sup>35</sup> Approfondiremo il concetto di polifonia e di pseudonimia, così come le categorie fondamentali che tessono la trama del pensiero kierkegaardiano, nel corso dell'elaborato, soffermandoci soprattutto sugli aspetti che ci consentono di instaurare un dialogo tra il filosofo danese e la produzione letteraria di David Foster Wallace.

che è sempre se stesso e la specie, che è rapporto, sintesi di possibilità e necessità, di finito e infinito, di tempo ed eternità.

Come abbiamo visto precedentemente, lo spirito, il sé, l'io kierkegaardiano è una sintesi di termini opposti e tra loro in tensione, un rapporto che si rapporta a se stesso, è quel frangente riflessivo nel quale è consapevole, autocosciente di essere quel rapporto. Il sé è momento riflessivo e libero, è quello stesso io, quel rapporto che si rapporta a sé, a incarnare una libertà che è libertà di scegliere, di decidere da che parte propendere tra i due termini in tensione; all'io spetta la decisione, al proprio sé spetta l'arduo compito di operare una scelta: può piegarsi, schiacciarsi sotto il peso di una necessità sottraendosi alla libertà, a un agire libero, oppure evadere da quella gabbia, da quel sistema che lo imprigionerebbe nelle maglie stringenti della logica, evadere e cogliere di fronte a sé il possibile, tutte quelle possibilità che sono sempre finite, limitate, ma profondamente reali, concrete.

Anche Wallace, a suo modo, è stato e continua a essere uno psicologo dell'animo umano: egli ha preso in mano la sua sofferenza, il suo travaglio interiore, lo ha analizzato come si scruterebbe un oggetto strano, deforme, insolito, proprio come se lo tenesse saldo tra le palme delle mani e così, spaventato, sconcertato, ne ha delineato i contorni, lo ha sviscerato con ferocia, lo ha modellato, plasmato, distrutto e poi ricostruito, lo ha gettato sulla carta, gli ha dato un senso attraverso le parole. Con la sua ironia, con la sua schiettezza, racchiude così, in una frase, quello che dovrebbe essere il compito della letteratura, e lo scopo che si prefigge di scovare, in una ricerca incessante ed estenuante, mediante la scrittura: *what is to be a fucking human being*.

Wallace sembra essere riuscito a compiere quel passo che Rilke sostiene di non essere stato in grado di fare:

Se solo fossi riuscito a fare delle angosce, così come le avevo vissute dentro di me, se ne avessi tratto la capacità di formare delle cose, cose quiete e reali, da creare serenamente e in libertà e dalle quali, una volta che esistono, promana un silenzio che dà pace; se avessi potuto fare tutto questo non mi sarebbe accaduto nulla.

Ma le angosce che mi assalivano giorno dopo giorno finivano per imbattersi nelle cento altre che mi portavo dentro e congiuravano e insorgevano tutte insieme contro di me, senza che mai riuscissi a vincerle. L'ansia di dare loro una forma finì per rendermi creativo nei loro confronti;

invece di trasformarle in oggetti della mia volontà, non feci altro che conferire loro una vita autonoma che esse rivolsero puntualmente contro di me, perseguitandomi fin nel cuore della notte.

Se mi fossi trovato in una situazione migliore, più calma e serena, se la mia stanza avesse preso le mie difese e io fossi rimasto sano, ecco che forse sarei riuscito in questo: creare cose dall'angoscia<sup>36</sup>.

*Creare cose dall'angoscia* scrive il poeta, avere la forza di trasformare quella malattia dell'animo, di plasmarla come un demiurgo, di trattarla come se fosse un che di materiale, di corporeo, avere la volontà di donarle concretezza per non lasciarsene sopraffare, schiacciare, per ammaestrarla e renderla così portatrice di una credenza: da essa emerge il potere del possibile, la forza di una possibilità che è più grande di noi, che ci travalica, che ci rende liberi di scegliere, di agire, di creare cose a partire da quella infermità.

Il titolo della raccolta di scambi epistolari tra Rilke e Lou Salomé calza a pennello: *Da qualche parte nel profondo*, è da qui che dobbiamo partire, ed è lì che una volta percorso il cammino ritorneremo, da qualche parte, non si sa dove, ma nel profondo, nella nostra interiorità, lì dove per Kierkegaard risiede la verità, la comunicazione di una verità che sta lì, da qualche parte nel profondo, in noi, nell'individuo che incarna il nostro *esserci*, il nostro esistere.

Gli pseudonimi, i personaggi di quel romanzo filosofico, modalità di comunicazione prediletta dal filosofo, vogliono essere la rappresentazione incarnata di quelle possibilità esistenziali, di quelle scelte, che l'essere umano, che noi, nel nostro piccolo, siamo chiamati a compiere.

Quella di Kierkegaard è una chiamata, che viene da lontano, una voce silenziosa, flebile, che rimane racchiusa nelle parole, che ci interpella assiduamente, che ci guarda negli occhi e ci scuote, ci risveglia dal sonno, e in un silenzio assordante, in un rumore bianco, senza dichiararlo apertamente ci sta dicendo che siamo liberi, che dobbiamo prendere in mano la nostra vita.

---

<sup>36</sup> R. M. Rilke e L. Andreas-Salomé, *Da qualche parte nel profondo (lettere 1897-1926)*, a cura di S. Mori Carmignani, Firenze, Passigli Editori, 2009, p. 52.

Kierkegaard ci chiama a scegliere, ci sollecita di continuo, sebbene egli non abbia mai intrapreso fino in fondo nessuna di quelle *possibilità esistenziali* che ci pone dinanzi, usufruisce infatti di svariati nomi fittizi, di pseudonimi che possano incarnare quelle scelte di vita. Egli non è altro che quel suggeritore nascosto dietro le quinte del palcoscenico, e tesse così la trama che dà forma e corpo a quelle stesse possibilità, che dà voce allo scaturire del possibile e alle sue manifestazioni che investono il nostro essere vivi, il nostro *essere umani*, capaci di scegliere tra le varie prospettive esistenziali, capaci perché svincolati da un divenire, da un accadere storico segnato da una necessità stringente, sistematica, capaci di scegliere perché liberi, segnati profondamente da una libertà che ci costituisce, che non è illimitata, che non si dirama in tutte le possibili direzioni, ma che esiste, che vive realmente alla *luce del sole reale*<sup>37</sup>. L'esistere va di pari passo all'essere liberi, interessati, è sinonimo di contraddizione, di scelta, ed ecco che, nella prospettiva kierkegaardiana il pensiero oggettivo non potrà mai farsi carico di penetrare a fondo l'esistenza, esso astraе dalla realtà, è necessario, disinteressato, e l'esistenza non può essere ingabbiata, stretta in ciò che è sistematico, cristallizzata, assuefatta dall'oggettività del pensiero; dall'opera del filosofo danese non emerge infatti la voce di tale pensiero, ma l'incarnazione di una scelta, sono i personaggi che la esplicitano, la rendono manifesta, la difendono in un confronto continuo, fatto di lotta, di tensione perpetua, ognuno calato a pieno nella credenza, nella convinzione profonda di ciò che hanno scelto, individualmente, liberamente, di rappresentare.

È il palcoscenico di un sé ramificato, frammentato in una molteplicità di *Io poetici*, di singolarità autentiche e libere, sono proiezioni della sua identità svincolate dall'essere sembianza del suo io più profondo. A questo servono le maschere degli pseudonimi, a coprire in modo velato il volto del filosofo per creare quella distanza che ci consente di non identificarlo, erroneamente, con gli scritti firmati dai nomi fittizi.

---

<sup>37</sup> F. Pessoa, *Tabaccheria*, in *Fantasie di interludio*, Bagno a Ripoli (Fi), Passigli Editori, 2002, p. 135.

### *Per sempre lassù...*

Siamo, noi, consegnati a questo mondo, all'essere in questo mondo, dal quale non possiamo fuggire e prescindere, il nostro sguardo è in grado di cogliere a pieno quella densa stratificazione articolata del reale, quel proliferarsi ininterrotto di prospettive, di forme, di ciò che si manifesta a noi nella sua complessità?

Kierkegaard ci apre la porta, un passaggio che conduce verso un arduo e scosceso cammino, che è l'avvio di una ricerca *da qualche parte nel profondo*, è un percorso di introspezione, a contatto con la nostra pura e nuda interiorità che dev'essere disvelata, portata alla luce.

Wallace incarna fedelmente quella modalità d'essere scrittore che riesce ad abbracciare i più grandi temi esistenziali: l'identità personale, il rapporto con il proprio sé più intimo, l'inautenticità che permea i legami che tentiamo di stringere con l'altro, l'amore, la solitudine, la depressione, la perversione, l'inadeguatezza dell'irrealizzabile, del non sentirsi mai abbastanza, la morte che non è la fine ma una costante che impregna di sé il vivere e la paura della morte come momento d'arrivo, come nulla, come vuoto abissale, come cristallizzazione del battito cardiaco in un punto, fermo, che finisce per davvero.

È la paura che ci assale quando ci imbattiamo nel breve ma denso, densissimo, racconto che Wallace decide di intitolare *Per sempre lassù*. È la paura della morte che ci assale, la paura di scomparire, in quell'attimo che precede il salto, quell'attimo, che dura solo il tempo di un attimo, nel quale siamo attorniti dal nulla, da un vuoto buio, nero, nel quale manca ogni punto di riferimento, ogni certezza, ogni fondamento che dà senso e valore all'esser cosa delle cose, un attimo nel quale ci piacerebbe disperderci, immobilizzati in un tempo che tempo non è, e allora vorremmo rimanere *per sempre lassù*, lassù dove possiamo finalmente vedere il mondo, la natura, le piccole cose superficiali e insignificanti della vita.

Siamo immersi in una piscina, sentiamo l'odore pungente e chimico del cloro, *un forte limpido odore azzurro*<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> D. F. Wallace, *Per sempre lassù*, in *Brevi interviste con uomini schifosi*, Torino, Einaudi, p.9.

Sei un ragazzino di appena tredici anni, osservi lo svago irrequieto altrui, una messa in scena di movimenti, di gesti, di schizzi, vedi i corpi degli altri cuocere sotto il sole scottante, affannati poi nella ricerca di una piccola zona d'ombra che dia loro sollievo, alla ricerca costante di ciò che non si ha, del volere qualcosa che sia sempre diverso da ciò che si ha, vedi i loro corpi, quella carne che testimonia il passaggio incessante di quel tempo che non senti ma che passa, che continua a passare, quei corpi smilzi, tondeggianti, sudati, bagnati, e non puoi che osservare minuziosamente quella prova inconfutabile che hai di fronte a te, intorno a te, il rumore angosciante della vita in tutta la sua caotica frenesia. Guardi a destra e a sinistra, e vedi corpi raggrinziti, corpi di adolescenti appena sbocciati come il tuo, presi nel mezzo di una nuova fioritura, di una nuova scoperta della propria corporeità, e così, *sei approdato a una nuova fragilità*<sup>39</sup>.

Esci dall'acqua che ha modellato le tue dita, raggrinzite dall'ammollo, ti alzi e ti incammini verso la scalinata che porta all'alto trampolino, non presti attenzione ai tuoi genitori indaffarati ad accaparrarsi i raggi del sole, non ti affretti a prendere l'asciugamano, perché "fermarti a prenderlo significa parlare e parlare significa pensare. Sei arrivato alla conclusione che la paura è provocata principalmente dal fatto di pensare"<sup>40</sup>.

Dirigi così i tuoi passi incerti verso la fila di persone che attendono di poter salire sulla scala diretta al trampolino, al tuffo nel vuoto.

La vasca è tranquilla e immobile e risana la sua piattezza tra una caduta e l'altra.

Ha un suo ritmo. Come il respiro. Come una macchina. La fila per salire si dipana in una curva dalla scala del trampolino. La fila segue la curva, si raddrizza avvicinandosi alla scala. Una a una, le persone raggiungono la scala e salgono. Una a una, distanziate dal battito dei cuori, raggiungono la lingua della tavola sulla sommità. E una volta sulla tavola, si fermano, ognuna esattamente per la stessa pausa di un minuscolo battito cardiaco. E le gambe le portano al fondo, dove tutte fanno lo stesso tipo di balzo, le braccia che si curvano all'esterno come a descrivere qualcosa di circolare, totale; ricadono di peso sul bordo della tavola facendosi spingere in alto e poi fuori.

È un lanciapersone, file di movimento balbettante in una dolce tarda foschia sbiancata. [...]

---

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 8.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 11-12.

Sei in fila. Guardi intorno. Hai l'aria annoiata. Poche chiacchiere nella fila. Ognuno sembra per conto suo. [...] Quasi tutti quelli in fila per il trampolino guardano la scala<sup>41</sup>.

Le persone annoiate in fila, metafora di una società che è società dell'attesa perenne, che attende costantemente che arrivi qualcosa di nuovo, che si presentino nuovi stimoli che siano degni d'essere sperimentati e vissuti; tutti in fila, l'uno uguale all'altro, come dei prodotti ben confezionati, posizionati su un rullo trasportatore, diretti non si sa dove, in attesa di non si sa cosa.

L'unica cosa certa è che dobbiamo procedere, dobbiamo andare avanti, salire i gradini della scala e propendere verso il precipizio. Non possiamo fermarci, non possiamo tornare indietro, dobbiamo realizzare ciò che siamo chiamati a realizzare, realizzare noi stessi così come ci è stato insegnato, dal comandamento che ci è stato indotto.

Affanno.

Non c'è parola più adeguata, è una situazione di affanno estenuante questo doversi realizzare, questo dover divenire ciò che sono chiamato a essere, questo dover uguagliare quell'essenza che ci sarebbe già data, natura predeterminata. Questo mito della realizzazione, così vana, che rimane così in superficie, che ci affanna, che ci ingabbia e ci intrattiene, sviando la nostra attenzione dai noi stessi, è ciò che ci farebbe venir voglia di lasciare la fila, di fuggire da questa catena di montaggio che ci porta inesorabilmente alla morte, lasciando che la vita passi, veloce, nell'attesa.

Ma c'è qualcosa che ci tiene fermi lì, che proietta il nostro sguardo verso i gradini della scala che si staglia di fronte a noi, e allora forse ci vuole ancor più coraggio per compiere quel passo, e allora il sistema nervoso invia un input alla gamba, e il piede si alza, si appoggia sul primo gradino, e ormai non puoi scendere. Non puoi scendere perché vuoi salire, c'è una volontà di fondo che ti anima, che non è il tuo, soggettivo, personale, volere, sembra quasi una volontà che ti spinge in avanti perché tu sei uno dei modi attraverso i quali essa esprime il suo volere. Allora, avevano forse ragione dapprima Schopenhauer e poi Nietzsche? Questo volere, che vuole unicamente se stesso, è la volontà di potenza? La vita è caos, è fermentare caotico di energie che si

---

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 12-13.



intrecciano, che mutano e si trasformano perché tutto ciò che è ricolmo di energia vitale è in costante divenire? Siamo mossi da tale volontà che vuole unicamente se stessa? Esiste un agire che si possa dire realmente libero?

Ora che sei lassù vedi tutto.

C'è vento. Più sali più è ventilato. Il vento è sottile; attraverso l'ombra è freddo sulla pelle bagnata. Sulla scala in ombra la tua pelle sembra bianchissima. Senti il sibilo sottile del vento nelle orecchie. Altri quattro pioli alla cima del trampolino. I pioli ti fanno male ai piedi. Sono sottili e ti ricordano quanto pesi. Sulla scala il tuo peso è reale. Il suolo ti reclama. [...]

Ascolta. Non sembra bello il modo come scompare in un tempo che passa prima che lei produca il rumore. Come una pietra in fondo a un pozzo. Ma pensi che lei non deve averlo pensato. Lei faceva parte di un ritmo che esclude il pensiero. E ora ne sei parte anche tu. Il ritmo sembra cieco. Come le formiche. Come una macchina.

Decidi che bisogna rifletterci su. Forse, tutto sommato, va benissimo fare una cosa paurosa senza pensarci, ma non quando la paura sta proprio nel non pensare. Non quando il non pensare si dimostra un errore<sup>42</sup>.

La scala. L'immagine della scala calza a pennello, e Wallace, appassionato di linguaggio, stregato dal potere della lingua, dimostra ancora una volta la sua genialità.

È la scala di Wittgenstein, quella scala che è necessaria per salire, per procedere innanzi, ma che, a detta del filosofo, può essere gettata via, una volta arrivati in cima. La scala è il linguaggio, è lo stesso linguaggio che ci consentirà di comprendere l'esistenza di quell'indicibile, di quel qualcosa che il linguaggio non può dire, di cui non può parlare.

Forse potremmo pensare a quella forza vitale che ci spinge innanzi come a una fonte inesauribile di energia che è fine a se stessa, che è vitalità come *praxis autotelica*, che è movimento ma non procedimento per raggiungere un *tèlos* lontano, che risiede inerte al termine del cammino, ma la cui finalità è intrinseca. Saremmo in grado di farci carico di questo, senza esserne appesantiti? Siamo forse in grado di trasformare il nostro essere, di andare incontro a quella metamorfosi spirituale a cui va incontro Zarathustra,

---

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 15.

l'avvocato del circolo, della vita, della sofferenza? Siamo capaci di muoverci a passo di danza, di *danzare sopra l'abisso* con tutta quella leggerezza, quell'eleganza di chi non è calpestato dall'angoscia della vita? Il cuore di Zarathustra va incontro a una metamorfosi radicale, e trasformato incarna tutta l'innocenza che sta negli occhi di un bambino, di un fanciullo che si muove leggiadro, non schiacciato e soffocato da false ombre.

È così che Zarathustra riesce a farsi portavoce di un'immanenza fedele alla terra, in questo mondo, in questa vita, è pervaso da un generosità solare, è vita che si trasforma e si muove.

Siamo ancora su quella scala che ci porta inesorabilmente in avanti, sempre in avanti, siamo sempre più prossimi a quella lunga lingua sottile, alla tavola che si protrae anch'essa in avanti, sospesa nel vuoto, porta aperta sull'inaspettato.

Ma in fondo alla tavola bianca, sul pizzo, dove ricadrai col tuo peso per farti espellere, ci sono due zone di oscurità. Due ombre piatte in piena luce. Due vaghi ovali neri. Il fondo della tavola ha due chiazze sporche.

Le hanno fatte tutti quelli passati prima di te. Mentre te ne stai lì coi piedi teneri e ammaccati, indolenziti dalla ruvida superficie bagnata, capisci che sono due macchie scure fatte dalla pelle degli altri. Sono pelle, abrasa dai piedi dalla violenza della sparizione di persone con un peso reale. Tante di quelle persone che non riusciresti a tenere il conto. Il peso e l'abrasione della loro scomparsa si lascia dietro pezzettini di soffici teneri piedi, pezzetti e scaglie e riccioli di pelle che si sporcano e si scuriscono e si abbronzano restando minuscoli e imbrattati al sole in fondo alla tavola.

[...]

Fuori di te non passa tempo. È sbalorditivo. Volendo potresti davvero restare qui per sempre, con una vibrazione interna così veloce da fluttuare immobile nel tempo, come un'ape su qualcosa di dolce. Dove ti trovi adesso è immobile e tranquillo. Niente schizzi urla radio vento qui. Niente tempo né rumori reali, solo il tuo sangue che stride nella testa. [...]

E lo sapevi che da sotto non saresti mai sembrato così in alto lassù. Ora lo sai quanto sei in alto lassù. Lo sapevi che da sotto non si sarebbe mai capito.

C'è stato tempo in tutto questo tempo. Non puoi uccidere il tempo col cuore. [...]

Non c'è più tempo per pensare. Ora che c'è tempo non hai tempo. [...]

La vasca quadrata è un freddo lenzuolo azzurro. Il freddo non è che una forma di durezza. Una forma di cecità.

Due macchie nere, violenza, e scomparire in un pozzo di tempo. Il problema non è l'altezza. Quando torni giù cambia tutto. Quando colpisci, con il tuo peso<sup>43</sup>.

La paura di cadere nonostante tu voglia saltare. È un salto che devi compiere. È un salto nel buio, estetica dell'incertezza, che devi fare. Devi saltare, anche se forse potresti rimanere *per sempre lassù*...

Quel momento senza tempo, nel quale il tempo sembra cessare, nel quale la tua percezione del tempo sembra scomparire, sei attorniato da un'oscurità che ti colpisce con una violenza lancinante.

E allora il tuo stomaco inizia a farsi sentire, e vieni improvvisamente colto da una nausea profonda nella testa, una nausea del pensiero, nel pensiero, che non se ne resta lì, placida, inerte, ma che fa vomitare davvero. Sembra essere la nausea di Sartre.

In Sartre vi è la priorità, la precedenza di un individuo che è solo, abbandonato a sé, testimone di una coscienza permeata dalla solitudine, nauseata, attorniato dal nulla, segnata profondamente da perdite e mancanze, il filo che la unisce inesorabilmente agli altri è spezzato, essi divengono estranei, così come estraneo è il proprio stesso volto, irriconoscibile allo specchio.

Ecco che, tuttavia, la nausea sartriana fa sì che qualcosa si possa generare da quel buio che la circonda, da quel nulla che la investe; nonostante non vi sia più alcuna certezza, non v'è più Dio, non v'è più alcun appoggio, nessun punto di riferimento, l'uomo non rimane fermo lì nella sua imperturbabilità: da tale nauseata solitudine si spalanca il potere del possibile, un'apertura di possibilità data da una sorta di torsione che lo responsabilizza. Emerge così, potente, il peso della propria responsabilità nei confronti di se stessi e degli altri, ci si accorge di essere responsabili della propria esistenza e si sceglie così di agire in modo responsabile verso l'esistenza altrui.

Siamo ancora lassù, sull'asse del trampolino, e quella nausea di primo acchito paralizzante, ci fa credere che il tempo si sia fermato, che non ci sia più nulla a darci

---

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 18.

conforto, e nemmeno qualcosa che ci inquieti, come il ticchettio dell'orologio, come lo scorrere dei secondi, dei minuti, delle ore.

Tempo e spazio vengono ingurgitati dalla paura, come se volessimo per un momento, annichilire, annullare, il nostro esistere, il nostro essere lì, fermi, immobili su quella lastra di plastica, per smettere di pensare, per far sì che il pensiero non sia più quella morsa dolorosa, nefasta, che ci nausea, e allora vorremo divenire un tutt'uno con quella lastra fredda sotto i nostri piedi, non siamo più in grado di prendere una decisione, di andare avanti, perché andare avanti significa andare incontro alla scomparsa di sé, perché andare avanti è più spaventoso del restarsene fermi *per sempre lassù*, nell'indecisione permanente. E allora vorremmo tornare bambini, vorremmo che il nostro spirito riuscisse davvero ad andare incontro a quella metamorfosi a cui va incontro l'essere di Zarathustra, vorremmo essere capaci di tutta quella leggiadria che lo contraddistingue, non farci risucchiare dall'abisso, dal senza fondo, ma divenire consapevoli d'essere un tutt'uno con esso, di poter danzare *per esso, su di esso, oltre esso*. E invece siamo come quel pastore che sta soffocando, vi è una serpe nera dentro di noi che ci soffoca<sup>44</sup>. E allora ti rendi conto che essa è quel tempo che pensavi essere sparito, essersi dileguato non si sa dove... ti soffoca l'essere esposto incessantemente a quella prova dolorosa della temporalità. Sei in grado di dire di sì alla vita, nella sua profonda tragicità, di divenire, che poi è un ritornare, quel fanciullo?

È che forse, dovremmo sorridere.

Quel sorriso che spunta sulle labbra del giovane pastore quando finalmente, dopo un estenuante lotta e patimento, riesce a stringere, a mordere quella serpe nera, quel sorriso, appena abbozzato, quel riso che gli illumina il viso, è l'immagine più bella, più intesa che Nietzsche sia riuscito a descrivere. Perché è quel sorriso che racchiude in sé, che incarna alla perfezione, ciò che significa l'oltre-uomo. È quel sorriso lì, tenue sulle labbra, che rappresenta al meglio ciò che significa essere divenuto il superuomo,

---

<sup>44</sup> "E, davvero, ciò che vidi, non l'avevo mai visto. Vidi un giovane pastore rotolarsi, soffocato, convulso, stravolto in viso, cui un greve serpente nero penzolava dalla bocca." In F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, Milano, Adelphi, 1976.

l'essere riuscito a conciliarsi con il tempo e il suo passare, dove il *ritorno* è ripresa viva dell'attimo, dell'ora. Non c'è alcuna ragione dietro le stelle.

È che forse, dovremmo solo avere *fede*.

Forse è l'unica cosa che ci consente di compiere quel salto, e di lasciarci così alle spalle l'infinita rassegnazione e rinuncia della finitezza, e compiere quel secondo movimento, indissolubilmente legato al primo, che Kierkegaard ci descrive nelle pagine di *Timore e Tremore*. Forse solo da veri *cavalieri della fede*, riusciremmo a nuotare, a immergerci in quel nuoto mistico nell'esistenza.

E allora, trascendenza o immanenza?

E allora qual è la bugia? Durezza o morbidezza? Silenzio o tempo?

La bugia è che è una cosa o l'altra. Un'ape immobile, fluttuante, si muove più in fretta di quanto lei stessa non pensi. Da lassù la dolcezza la fa impazzire.

La tavola annuirà e tu andrai, e i neri occhi di pelle si potranno incrociare e accecare in un cielo maculato di nuvole, luce perforata che si svuota dietro la pietra aguzza che è per sempre.

Che è per sempre. Metti piede nella pelle e scompari. Ciao.

## *Capitolo tre*

**Dialoghi a distanza: *David Foster Wallace e  
Blaise Pascal, Fedör M. Dostoevskij, Emil Cioran***

### **3.1 La vanità e la superficialità dello svago come meccanismo di elusione alla riflessione introspettiva. Dialogo tra i secoli 1600 e 1900: Blaise Pascal e il *divertissement*, David Foster Wallace e *Infinite Jest*.**

Il capitolo che segue viene delineandosi attraverso l'accostamento a Wallace di tre autori che occupano tre epoche differenti: il filosofo Blaise Pascal, lo scrittore russo Fedör M. Dostoevskij e il saggista-aforista rumeno Emil Cioran.

L'opera di Wallace, *Infinite Jest*, sarà lo sfondo attraverso il quale riusciremo a cogliere i tratti che accomunano questi tre personaggi: l'intento sarà quello di calarci, di immedesimarci in coloro che osservano la pellicola dell'*Infinite Jest*, dello scherzo senza fine, dell'intrattenimento letale, i quali vengono catapultati in uno stato di *epoché*, di sospensione della propria coscienza vigile, in una dimensione di inerzia e catatonia, la quale ricorda profondamente il *sottosuolo* nel quale vive l'uomo della non-azione di Dostoevskij, un uomo che ritiene, così come Cioran e Wallace, che la coscienza sia non altro che fonte di dolore e sofferenza.

In questo primo paragrafo faremo dialogare Wallace e Pascal, in particolare modo per quanto riguarda le concezioni di svago e intrattenimento, colte da entrambi come monito della società umana, come ciò che ci accumuna intrinsecamente in quanto esseri umani, intrappolati nel costante bisogno di trovare un espediente esterno per fuggire da noi stessi, da una riflessione che possa dirsi introspettiva e profonda per dare spazio a ciò che ci tiene occupati e aggrappati alla superficialità di piccoli e vani espedienti.

*La verità è interiorità*, e uno scrittore come Wallace lo sa bene, per questo sostiene che sia necessario che nella scrittura ci si faccia carico di riportarvi una nuova sincerità, una ritrovata autenticità a discapito di una superficialità che, secondo Wallace, fa da sostrato alla società postindustriale, che fa da sfondo alla nostra vita che è vita da palcoscenico, nella quale interagiamo con gli altri solo nell'ottica della *performance*, ingabbiati in un *simulacro* che obnubila il significato profondo dell'esistenza, che è falsificazione a discapito del proprio sé a favore di una vana apparenza, che ci rende colpevoli nei confronti del nostro io, colpevoli e soli, profondamente soli, anche se attornati costantemente dal rumore degli esseri vivi che si aggirano per la strada, circondati dal fervore inautentico del mondo, siamo soli, abbandonati in quella sfera di finzione, ossessionati e spinti da un bisogno compulsivo di trovare sfogo in ciò che è svago e intrattenimento.

Blaise Pascal sostiene che l'essere umano che noi siamo sia misero per la sua piccolezza, per la sua vanità, tratto che ci fa ritenere importanti le cose più insignificanti, che investono con la loro frivolezza tutto ciò che appare esteriormente; e così seppelliamo la nostra interiorità profonda, la lasciamo in un piccolo e angusto angolino, a deperire. La coscienza introspettiva, quel duro lavoro di scavo nel proprio sé, rimane ai margini, quasi impercettibile. Diviene meramente uno sfondo sfuocato, e allora, di fronte a un bivio, decidiamo di percorrere sempre il cammino meno tortuoso, meno frastagliato, ritenendolo meno doloroso, perché tutto ciò che non è superficie è dolore. Siamo abbagliati dalla superficialità, essa ci attrae perché ci distrae, ne siamo stregati a tal punto da rifugiarci nella dimenticanza. Siamo presi nel vortice di un continuo dimenticare l'importanza del fardello che ci portiamo sulle spalle, e poi, come se non bastasse, nel dimenticare ciò che ci siamo dimenticati di ricordare. Pascal

riconosce lucidamente la miseria che ci investe, la struggente condizione miserevole che ci costituisce, folgorati dalle frivole sfarzosità della vita.

È una povertà di spirito che ci portiamo addosso, che rivela la nostra fragilità, la nostra debolezza, la nostra fiacchezza, il nostro essere così stanchi e annoiati.

Egli ci pone d'innanzi tutte le mostruosità che i nostri vizi incarnano, nei quali ci rifugiamo costantemente, colpa ne ha la nostra tendenza all'egolatria; il nostro io è odioso, tiranno, cerca di rivendicare la sua sovranità in ogni istante, è quell'io cupo, tutto preso nel culto di sé, nell'idolatrarsi deteriorando i legami che stringe con gli altri.

Wallace è perfettamente conscio di quanto sia miserevole l'essere umano, intrappolato nel bisogno costante di *piacere*, nel *desiderio* di essere compiaciuto dall'altro, un desiderio che secondo lo scrittore americano è profondamente indotto dalla televisione. Siamo una generazione che riesce a ravvedersi nelle parole di Wallace, egli riesce a catturarci emozionalmente perché è in grado di conversare con noi, di creare uno spazio dialogante, attraverso il quale viene raggiunto da qualcuno che desidera veramente raggiungerlo, lì dove ci aspetta.

Cerchiamo sfogo, rifugio e conforto, nello svago, nell'essere intrattenuti da tutto ciò che viaggia in superficie, in un luogo vano dove regna il divertimento, nel quale assorbiamo la nostra esistenza in un gioco, immersi nel bisogno di parteciparvi, per non pensare a noi stessi.

Il problema sta sempre nel fatto di pensare, perché è faticoso, perché spesso il pensare ci intrappola, ci stringe nella sua morsa fino a toglierci il respiro.

Abbiamo bisogno allora, quasi fosse una necessità, di non pensare a noi, alla caducità che investe il nostro essere, di trovare al di fuori di noi una qualche forma di evasione da quella gabbia, altrimenti la vita sembra essere insopportabile.

Tuttavia, è proprio in quel pensiero dal quale cerchiamo in tutti i modi di sfuggire che Pascal pone la grandezza che innerva il nostro essere: essa risiede nella consapevolezza di saperci miserevoli, nell'essere consapevoli di quella miseria che ci attanaglia, che ci costituisce.

È così che per Pascal l'uomo cerca di trovare un rifugio in quello che egli definisce *divertissement*, effimero e di breve durata; un sovrano, un re che dovrebbe essere colui a



cui non manca nulla, è circondato dai giullari che non pensano che a distrarlo, a divertirlo, a riempire la sua esistenza di festosità, in modo che egli non possa sentirsi infelice e solo, perché nonostante sia re, se rimanesse in una stanza vuota, dove l'unica presenza non sarebbe altro che se stesso, allora si accorgerebbe anch'egli di essere solo un uomo, sarebbe anch'egli investito dalla paura, dall'irrequietezza, dallo sconforto di essere solo un uomo, accompagnato dalla tragica miseria che ci accomuna, dalla precarietà della nostra condizione<sup>45</sup>. L'essere umano sta proprio in quel termine medio, a metà strada tra *l'infinitamente grande* e *l'infinitamente piccolo*, distolto dalla preoccupazione di conoscere i due estremi, i due poli tra i quali il suo essere si muove. Miseria e grandezza sono due sguardi dello stesso volto, due sfaccettature della medesima identità, due suoni distinti che devono risuonare all'unisono; se le considerassimo l'una indipendente dall'altra, se rischiassimo che l'una prendesse il sopravvento sull'altra, sbilanceremmo un'armonia, porteremmo squilibrio nell'ordine, così che l'una sfocerebbe nella noia, nella disperazione, nella fuga, e cercheremmo riparo nella distrazione, e l'altra invece, nella superbia, nell'orgoglio, nella presunzione. È come se vi fossero sempre due termini in tensione, che si contrappongono, due termini che danno forma a una dualità che è parte della stessa unità, un'unica e sola moltitudine di voci che devono essere calibrate, che devono compenetrarsi in un unico suono, fondersi in una singola musica.

---

<sup>45</sup> “Immaginiamoci un re, accompagnato da tutte le soddisfazioni che possono essergli sensibili. Se è senza divertimento e lo si lascia in preda alle considerazioni e riflessioni sul proprio essere, una felicità così languida non lo sosterrà affatto. Cadrà necessariamente nella previsione minacciosa delle rivolte che possono accadere e infine della morte e delle malattie, che sono inevitabili. In modo che se rimane senza ciò che chiamiamo divertimento, eccolo infelice, e più infelice dell'ultimo dei suoi sudditi che può giocare e divertirsi. Per questo il gioco e la conversazione femminile, la guerra, i grandi impieghi sono così ricercati. Non che ci sia realmente felicità, né uno s'immagina che la vera beatitudine consista nel danaro che si può guadagnare al gioco, o nella lepre che s'insegue; se ci venisse offerta, non la vorremmo. Quello che cerchiamo non è un uso molle e pacato e che ci lascia liberi di pensare alla nostra sventurata condizione, né sono i pericoli della guerra o il travaglio degli impieghi, ma è l'agitazione che ci distoglie dal pensarci su e ci distrae. – Ragion per cui si preferisce la caccia alla presa. Per questo gli uomini amano tanto il frastuono e il movimento”. in B. Pascal, *Pensieri* [Nuova edizione a cura di Philippe Sellier secondo l'“ordine” pascaliano] Roma, Città Nuova, 2016, frammento n°168.

Pascal rimprovera l'uomo per la sua *vanità*, per il suo non saper giudicare nel modo corretto le cose, per il suo far dell'inessenziale, l'essenziale. È un errore di giudizio: la ragione è spesso dominata, sovrastata dall'immaginario e il nostro io cosciente dall'inconscio; nel momento in cui l'immaginazione sovrasta la ragione e diviene così più forte, l'apparenza assume le sembianze di ciò che conta: l'abito, la pelle che ci riveste, e non le proprietà intrinseche, non l'essere ma l'apparire. È un errore di giudizio che falsifica e rende vana la vita, che permea la nostra società, dunque ciò che ha prestigio e valore è l'esteriorità, così abbagliata dall'artificiosità di un'apparenza che ci suggestiona.

La società nella quale siamo immersi, che prende avvio da questo errore, che è costruita su di esso, ammira ed elogia tali mere impressioni, ci vuole intrappolare nell'*Infinite Jest*, in uno scherzo continuo, senza fine.

*Infinite Jest* è il capolavoro di Wallace, è il romanzo, della lunghezza di mille e più pagine, con almeno duecento di queste sviluppate in una serie di note, spesso lunghe a loro volta alcune pagine, dense di riferimenti, in una cura quasi ossessiva per la terminologia che varia tra i temi più disparati, e poste a fine libro, proprio per spezzarne la linearità, che ha reso celebre l'autore statunitense.

Riuscire a raccontare la storia e a descrivere la struttura del libro in poche righe è un'impresa ardua; il lettore si trova sin da subito catapultato in un nuovo mondo, in una sorta di futuro distopico del quale non si riesce a comprendere il tempo, la cronologia degli eventi.

Gli anni assumono il nome degli sponsor delle aziende, delle imprese che governano il mercato, dunque il tempo diviene anch'esso un prodotto, una merce, un che di sponsorizzato: *Anno del Whopper*, *Anno dei Cerotti Medicati Tucks*, *Anno della Saponetta Dove in Formato Prova*, *Anno del Pollo Perdue Wonderchicken*, *Anno della Lavastoviglie Silenziosa Maytag*, *Anno dell'Upgrade per Motherboard-Per-Cartuccia-Visore-A-Risoluzione-Mimetica-Facile-Da-Installare Per Sistemi TP Infernatron/*

*InterLace Per Casa, Ufficio O Mobile Yushityu 2007, Anno dei Prodotti Caseari dal Cuore dell'America, Anno del Pannolone per Adulti Depend, Anno di Glad*<sup>46</sup>.

Il nord America avrebbe annesso a sé il Canada e il Messico, a formare un unico stato: *Organization of North American Nations (ONAN)*, mentre gli Stati Uniti del nord-est avrebbero assunto la forma di una sorta di discarica nociva, un grande deserto in cui confluiscono delle scorie, al quale si annette il Quebec, denominato da Wallace *La Grande Concavità*.

È complesso per il lettore, soprattutto nelle prime trecento pagine, riuscire a fornire un senso alla storia, a districarsi in questo mondo nuovo, costellato di acronimi, di sigle, di riferimenti pubblicitari e politici, di personaggi dalle forti ossessioni, manie e dipendenze, in un capovolgimento continuo di punti di vista, sia in una prospettiva contenutistica che stilistica, si passa in un attimo, ad esempio, dalla prima alla terza persona. Tutta una serie di motivi per i quali lo stesso Wallace definì la sua scrittura *intraducibile*, profondamente radicata nella cultura americana popolare, con riferimenti espliciti a programmi televisivi e a spot pubblicitari statunitensi.

Se volessimo ridurre all'osso la complessità del romanzo che ci troviamo di fronte, per comprendere quali solo, in via estremamente sintetica, i filoni narrativi che tessono la trama, potremmo suddividerlo in tre parti: una di queste si svolge prevalentemente in un'accademia per tennisti professionisti, la *Enfield Tennis Academy (ETA)*, della quale ne fu il primo preside James O. Incadenza, padre, morto suicida mettendo la testa nel forno a microonde, di uno dei personaggi principali, Hal.

Il secondo filone si svolge alla *Ennet House*, una casa di recupero per tossicodipendenti, che abusano di droga e alcool.

La terza parte, che in realtà permea tutto il romanzo, è quella sulla quale ci dovremmo soffermare, proprio perché tratta di quell'*Infinite Jest* che dà il titolo all'opera, e che racchiude in sé una metafora potente, che rispecchia in tutto e per tutto la nostra società, il nostro bisogno compulsivo di trovare sfogo nello svago, nel *divertissement* pascaliano.

---

<sup>46</sup> D. F. Wallace, *Infinite jest*, trad. it. di E. Nesi, A. Villoresi e G. Giua, Torino, Einaudi, 2006.

Scrive Wallace in *Il re pallido*, l'ultima opera che ci ha lasciato, rimasta incompiuta:

[...] Forse non è metafisica. Forse è esistenzialismo. Parlo della profonda paura del singolo cittadino statunitense, quella stessa paura di base che abbiamo io e voi e che hanno tutti solo che nessuno ne parla a parte gli esistenzialisti in una prosa francese involuta. O Pascal. La nostra piccolezza, la nostra insignificanza e natura mortale, mia e vostra, la cosa a cui per tutto il tempo cerchiamo di non pensare direttamente, che siamo minuscoli e alla mercé di grandi forze e che il tempo passa incessantemente e che ogni giorno abbiamo perso un altro giorno che non tornerà più e la nostra infanzia è finita e con lei l'adolescenza e il vigore della gioventù e presto anche l'età adulta, che tutto quello che vediamo intorno a noi non fa che decadere e andarsene, tutto se ne va e anche noi, anch'io, da come sono sfrecciati via questi primi quarantadue anni tra non molto me ne andrò anch'io, chi avrebbe mai immaginato che esistesse un modo più veritiero di dire «morire», «andarsene», il solo suono mi fa sentire come mi sento al crepuscolo di una domenica d'inverno...

- Qualcuno ha l'ora? Quant'è che siamo qui, tre ore?

- E non solo questo, ma tutti quelli che mi conoscono o sanno anche solo che esisto moriranno, e poi tutti quelli che conoscono quelle persone potrebbero anche solo aver sentito parlare di me moriranno, e via dicendo, e le lapidi e i monumenti funebri che paghiamo profumatamente per essere sicuri di restare nel ricordo, quanto dureranno, un centinaio d'anni? Duecento? Dopodiché si sgretoleranno, e l'erba e gli insetti che la mia decomposizione andrà ad alimentare moriranno, e i loro discendenti, o se sarò cremato gli alberi che si nutriranno delle mie ceneri portate dal vento moriranno o verranno abbattuti e marciranno, e la mia urna marcirà, e nell'arco di tre o quattro generazioni sarà come se non fossi mai esistito, non solo me ne sarò andato ma sarà come se non ci fossi mai stato, e nel 2104 o che so io la gente non penserà a Stuart A. Nichols Jr. più di quanto io pensi a John T. Smith nato nel 1790 o nel 1864 a Livingston, in Virginia o ad altri. Che ogni cosa arde, a fuoco lento, e siamo tutti a meno di un milione di respiri da un oblio più totale di quanto riusciamo anche solo lontanamente a immaginare, anzi, forse viene proprio da qui la folle ossessione americana per la produzione, produrre, produrre, incidere sul mondo, dare un contributo, una forma alle cose, per aiutare a distrarci da quanto siamo piccoli, totalmente insignificanti e temporanei<sup>47</sup>.

James O. Incadenza non è stato solo il preside dell'ETA ma anche un aspirante cinematografista, e tra le varie pellicole da lui prodotte ve n'è una particolare, denominata proprio *Infinite Jest*, smarrita, che provocherebbe in coloro che la guardano una sorta di piacere estremo e ossessivo, di intrattenimento letale. Il grado di piacere che essa

---

<sup>47</sup> D. F. Wallace, *Il re pallido. Un romanzo incompiuto*, Torino, Einaudi, 2011, p. 312-313.

sarebbe in grado di trasmettere è così inteso da poter essere ritenuto quasi fisico, corporeo, alla stregua della dipendenza che provoca l'assunzione di una sostanza stupefacente; coloro che la guardano si ritrovano in una situazione di trance, di ipnosi, come se attraverso di essa finissero in una sorta di dimensione onirica, dalla quale non possono sfuggire, in cui rimangono imprigionati, costretti a tenere gli occhi fissi sullo schermo, senza distaccarsene mai. La pellicola dunque, incarnazione virtuale della dipendenza fisica e psicologica, fa sì che gli spettatori ne divengano così soggiogati, così sottomessi, per cui l'unica conseguenza possibile è quella di riavviarla continuamente, in un loop infinito, in un circolo senza fine, nel quale la visione sullo schermo prende il posto del vissuto reale, talmente potente da assuefarli in modo così carnale per cui non importa più nemmeno l'assunzione di nutrimento, di acqua, fino a condurli in uno stato catatonico, un tedio pessoiano radicalizzato, in un pozzo oscuro di inedia in cui si liquefanno tutte le motivazioni reali all'esistere, in cui si annichisce ogni sensibilità agli stimoli esterni.

Nella storia inoltre, il ritrovamento delle cartucce smarrite sarebbe lo scopo principale che anima un gruppo di giovani rivoluzionari québecchiani, denominato *Les Assassins en Fauteuils Roulants* (gli assassini sulle sedie a rotelle), che vorrebbero divulgarla ovunque, iniettarla alla popolazione come se fosse un virus, e sovvertire così l'ordine dell'ONAN.

Metafora della dipendenza ma anche del consumismo estremo, dell'alienazione, che non si limita nemmeno nel momento in cui assume le sembianze di un male così viscerale, che svilisce la vita, che la corrompe nelle sue fondamenta, che la fa marcire.

Lo scherzo infinito nel quale noi lettori ci sentiamo immersi, l'intrattenimento di cui ci parla in maniera così minuziosamente maniacale, ci toglie le forze, ci fa credere di essere finiti noi stessi in quello svago irrequieto, estenuante, gettati in un luogo nel quale non esistono più le parole, racchiusi in quell'indicibile, in quell'incomunicabilità di cui si fa portavoce *l'opera-mondo* di Wallace.

È come se la nostra stessa esistenza fosse ingabbiata in uno stato di convalescenza che lascia un senso di vuoto. Il suo genio ci lascia interdetti, è in grado di scavare un buco profondo al centro del nostro petto, il quale a sua volta ci fa sentire intrappolati in

libertà, liberamente rinchiusi in uno spazio aperto, così vasto da non riuscire a delinearne il perimetro, i contorni annebbiati. È come percorrere un viaggio nelle vie paludose e agghiaccianti della psiche, in ciò che rende *umana* l'umanità, è uno sforzo indescrivibile, come portare un fardello sulle spalle, che schiaccia al suolo. È sintomo di un pensiero che fa tutt'uno con un'esperienza corporea, drammatica, dove il pensiero è realmente un'esperire con il corpo che fatica, una prova concreta.

È un ossimoro, perché con le sue mille e più pagine, in questo groviglio di parole, ci parla attraverso il linguaggio dell'impossibilità di comunicare, di quell'indicibile che il linguaggio non può dire: nella sua tragica caoticità ci parla di silenzio.

È un inno verbale, rumoroso, a ciò che è silenzioso.

È la presenza manifesta di un'assenza, traccia di uno smarrimento che ci colpisce con violenza, con ferocia. Il lettore viene inviato a rendersi partecipe di una grande folla di gente, di una festa che martella i pensieri con il suo rumore incessante di chiacchiere, con il suo ronzio di voci che rendono indistinguibili le parole. Siamo soli in mezzo alla gente, che è sola in mezzo ad altra gente.

C'è rumore e silenzio, c'è solitudine e affollamento, c'è parola e incapacità di comunicare.

Siamo presi nel mezzo di un evento *meta-linguistico* e *meta-fisico*.

La pellicola cancella i pensieri, annichilisce la propria autocoscienza, la consapevolezza di se stessi; chi viene pescato e imbrigliato nella sua fitta rete perde di pensiero critico, si disperde, non si riconosce più. Spettatori della vita, incollati al fluire ininterrotto di immagini e suoni che penetrano violentemente nel reale creandovi una crepa non rimarginabile: il virtuale al posto del reale, la copia al posto dell'originale, in una fusione che li rende ormai indistinguibili. E allora siamo come quei pesci che si chiedono che diavolo sia l'acqua, ci siamo immersi dentro, non vi possiamo prescindere, ma non sappiamo cosa sia.

*Infinite Jest*, intrattenimento senza sosta che ci conduce in uno stato vegetativo, che vuole annullare il volere, la propria *libertà di scelta*.

Al di fuori della cartuccia che porta il titolo dell'opera, la società *InterLace* che, tra le altre, fornisce il nome a uno degli anni presenti nel libro, decide di lasciare che sia lo

spettatore a decidere, di sua spontanea volontà, quali programmi usufruire alla televisione, senza imporne alcuno. Il fratello di Hal, Orin, esprime una sorta di rimpianto verso quella modalità di fruizione dello svago che veniva *imposto*, sembra irritato dal fatto di dover scegliere, anche perché in fondo rimane una specie di imposizione:

Può sembrare stupido. Mi mancano le pubblicità a volume più alto dei programmi. Mi mancano le frasi ‘Ordinalo subito prima di mezzanotte’ e ‘Risparmia più del 50 per cento’. Mi manca quando dicevano che i programmi erano stati filmati in studio davanti a un pubblico vero. [...] Mi manca di prendere in giro le cose che amavo. [...] Mi mancano le repliche estive. Mi mancano le repliche infilate in fretta nei programmi per riempire gli intervalli degli scioperi degli scrittori o degli attori. Mi mancano Jeannie, Samantha, Sam e Diane, Gilligan, Hawkeye, Hazel, Jed e tutti gli altri onnipotenti mostri della televisione. Capito? Mi manca vedere e rivedere sempre le stesse cose. [...]

La scelta, capisci. In un certo senso rovina tutto. Con la televisione eri obbligato alla ripetizione. La familiarità ti veniva inflitta. Ora è diverso<sup>48</sup>.

La possibilità della scelta, il poter scegliere, sembra fornirgli una responsabilità troppo grande, sebbene rivolta verso qualcosa di superficiale come la scelta dei programmi televisivi, sembra un peso che non si vuole assumere, un fardello che non vuole portarsi sulle spalle.

Scegliere è agire, svincolati dall’essere parte di una catena causale necessaria, che ha ragione d’essere così come essa è, senza essere altrimenti, senza la possibilità di essere altrimenti, senza che ci sia una qualche forma di libertà.

La ripetizione sembra conferirgli una tranquillità d’animo, non sembra affannarlo, ingabbiarlo in un circolo vizioso che si ripete, medesimo a sé; è la tranquillità che emerge dalla familiarità, da ciò che conosciamo, che ci tiene al sicuro, al caldo, che ci fa sentire protetti.

Ripetizione che presuppone sia il movimento, il divenire, che la possibilità del suo ripetersi.

---

<sup>48</sup> D. F. Wallace, *Infinite jest*, cit., p. 718-19.

Kierkegaard, da attento e acuto psicologo dell'animo, attraverso lo pseudonimo Constantin Constantius, ci illustra lucidamente, sonda nel profondo, tramite un esperimento, se davvero possa darsi ripetizione degli eventi, se sia possibile riprodurre, artificialmente, anche l'emozione, la sensazione di un momento unico. *Ripetizione* che non è *ricordo*, sebbene entrambi siano *kinesis*; due movimenti diretti verso direzioni opposte: il ricordo è movimento che si protrae sempre verso ciò che è già stato e che non è più, la ripetizione si protrae innanzi, verso ciò che ancora non è accaduto, verso il realizzabile, nella speranza che quell'esperienza passata possa rinnovarsi nell'attimo, nell'ora, e così essere riportata in vita, con una nuova vitalità.

Scrive Kierkegaard:

Visto che gli Eleati negavano il movimento, intervenne Diogene nel ruolo di oppositore; intervenne davvero, in quanto come noto non disse una parola, ma camminò semplicemente avanti e indietro due tre volte, col che stimò di averli refutati a sufficienza. Visto che m'ero occupato a lungo, perlomeno occasionalmente, del problema della ripetizione (è possibile? quale significato ha? una cosa guadagna o perde a essere ripetuta?), un bel momento ho pensato: «perché non vai a Berlino? Ci sei già stato una volta, e lì potrai verificare possibilità e significato di una ripetizione». Tra le mie quattro mura ero ormai giunto a un punto morto. Ditene quel che volete, questo problema verrà a giocare un ruolo assai importante nella filosofia moderna, dacché ripetizione è un termine risolutivo per ciò che fu 'reminiscenza' presso i Greci. Come dunque costoro insegnarono che ogni conoscere è un ricordare, così la filosofia nuova insegnerà che la vita intera è una ripetizione. L'unico filosofo moderno ad averlo intuito, è Leibniz. Ripetizione e ricordo sono lo stesso movimento, tranne che in senso opposto: l'oggetto del ricordo infatti è stato, viene ripetuto all'indietro, laddove la ripetizione propriamente detta ricorda il suo oggetto in avanti<sup>49</sup>.

Constantin Constantius compie un esperimento concreto, sul campo, per cercare di comprendere se quel movimento possa essere ripetuto, un movimento non solo fisico, ma anche psichico, spirituale.

Decide allora di intraprendere un viaggio a Berlino, un viaggio che aveva già fatto ed era stato di suo gradimento, che gli aveva recato piacere. Decide allora di ripercorrerlo minuziosamente, di ripetere ogni scelta fatta, a partire dall'appartamento in cui aveva

---

<sup>49</sup> Søren Kierkegaard, *La ripetizione*, Milano, BUR Rizzoli, 2012, p. 11-12.



alloggiato: pregusta l'idea di poter nuovamente esservi ospite, ma amaramente viene a sapere che quelle stanze sono già occupate, ritorna nel locale in cui era stato nel viaggio precedente, ma l'atmosfera non è più la stessa, si reca nel teatro dove aveva assistito ad una messa in scena di *Der Talisman*, ma la compagnia teatrale era cambiata...

Tutto era cambiato. Nulla era più lo stesso. L'esperimento fallisce.

Egli si rende conto che sul piano meramente estetico quel momento unico non è ripetibile, che sul piano della sensazione, dell'immediatezza estetica, non può darsi ripetizione.

È come se avesse avuto la prova incontrastabile della non pianificabilità dell'esistenza, che essa non può richiudersi in una cella, nella povertà di un sistema, che non può essere appiattita nel rigore di uno schema, e la ripetizione, questo guardare indietro proiettando lo sguardo in avanti, questo percorso a ritroso che è in fondo un procedere innanzi, non può viaggiare meramente in superficie, non può risiedere nella pura exteriorità dell'accaduto: nella carrozza del treno, nelle stanze dell'appartamento, nel locale dove hai bevuto del buon caffè, nella rappresentazione teatrale... si tratta piuttosto di una *ripresa* di quell'evento passato, di una ripresa viva, che rinnova di continuo se stessa. Non è sterile adeguazione a sé di ciò che è stato, non è mera uguaglianza, mera identità con sé di ciò che non è più e che vorresti riportare in vita.

Lo pseudonimo che sigla quest'opera, Constantin Constantius, è un eccentrico personaggio assorbito nell'analisi della storia d'amore di un giovane poeta, suo amico. Egli, da attento psicologo, riesce a cogliere da un minimo indizio l'esito infelice della vicenda: l'amico gli confida di essere innamorato e parla della sua storia d'amore appena abbozzata come se già appartenesse al passato. Lo pseudonimo riesce a capire che tale rapporto d'amore ha lasciato un'impronta profonda nella sua anima e che dunque, non gli rimaneva che fare un passo innanzi, non gli restava che compiere un *movimento religioso*. La ripetizione vuole rappresentare un passaggio, una svolta, dallo stadio etico allo stadio religioso. Kierkegaard riesce a descrivere ciò che caratterizza l'atteggiamento che deve assumere lo psicologo e la strumentazione di cui egli si serve ancor prima che la psicanalisi prenda il sopravvento, ed è stato in grado di analizzare minuziosamente la condotta altrui partendo da un solo e unico caso: se stesso.

L'introspezione è fondamentale perché solo divenendo medico di sé, curando i propri stessi sintomi, è stato in grado di elaborare con finezza i ritratti psicologici altrui e di cogliere come ciò che ci caratterizza nel profondo sia proprio il nostro modo di sentire, il nostro modo di amare.

Se in quest'opera lo pseudonimo comprende attraverso l'esperimento che non possa darsi ripetizione sul piano estetico, in *Enten Eller* essa è invece data dalla figura del marito, dell'uomo etico: egli non può che volere la ripetizione, la continuità della sua vicenda amorosa, che quel sì pronunciato all'altare dinanzi a Dio venga ripetuto ogni singolo giorno; ripetizione che è mera monotonia per l'esteta immediato e l'esteta riflesso. L'interessante è la categoria principe dell'estetica, è il sempre nuovo che attrae, egli rifugge, spaventato, dalla routine, dalla ripetizione dell'identico.

Scegliere implica dover pensare, essere disposti di per sé ad agire, a essere in qualche modo *responsabili*; in *Infinite Jest* questo meccanismo sembra essere avvertito come fonte di minaccia, proprio perché spinge all'azione, e sembra reiterarsi anche nella dimensione del tennis e della casa di cura: sia i giocatori che i tossicodipendenti sono costretti ad allenarsi costantemente, da un lato per immagazzinare una serie di gesti, di movimenti che devono ripetersi in modo automatico, quasi involontario, dall'altro nel seguire le rigide norme necessarie per non cadere nuovamente nella tentazione, nel demone della dipendenza. La ripetizione meccanica di gesti, da compiere e da seguire, elude il pensiero, la fatica del dover pensare da sé, la possibilità di agire liberamente e responsabilmente, esclude la possibilità di pensare e di scegliere. Si diviene dunque una schiera di automi, che ripetono incessantemente gli stessi movimenti, che osservano le stesse cose, degli spettatori passivi, catatonici, incatenati allo schermo, abbandonati, in balia di ciò che ci viene offerto, sconfitti, in uno status di ipnosi psichica e corporea.

La società *InterLace* decide di fornire un'opportunità agli spettatori: decide di donargli l'occasione di poter scegliere da sé, decide di infondergli una parvenza di libero arbitrio.

Non più pubblico passivo. Siamo chiamati a scegliere cosa guardare, tra una miriade di possibili visioni, ma saremmo in grado di decidere di non farlo? Essere o non essere spettatori? Guardare o non guardare?<sup>50</sup>

*Infinite Jest* è la visione che uccide<sup>51</sup>. Pensiamo alla mitologia greca: a Medusa, a Narciso, a Orfeo, miti che ci narrano le storie di una visione che uccide, che porta alla morte.

Narciso è forse il mito che più s'avvicina alla tipologia di sguardo mortale che investe coloro che osservano la pellicola di *Infinite Jest*; è la visione del sé riflesso che porta al decadimento della propria identità. La bramosia di Narciso, nella ricerca del proprio Io che si riflette nello specchio d'acqua, si rivela fatale; egli non giunge alla vera scoperta, alla vera conoscenza della propria identità, sebbene egli voglia rappresentare la totale immedesimazione di sé con sé, è in un'Altro, nell'alterità del riflesso, del suo doppio, che tale identificazione giunge ad essere tale. È l'immagine, lo schermo che rappresenta una sorta di muro acquoso che funge da ostacolo alla reale scoperta di un Io irraggiungibile. Allora non può che immergersi nello specchio che sembra mostrargli la sua vera natura, quell'essenza tanto cercata, perché il riflesso non è abbastanza, il riflesso è solo l'apparenza di un sé nascosto, nel quale si tuffa a capofitto, per aggrapparvisi, per raggiungere quell'irraggiungibile, per afferrarlo, per stringere quell'ideale che attraverso lo sguardo si fa reale, che mediante l'acqua si fa materiale.

Si materializza di fronte a sé, si fa corpo, la ricerca di un'idea, di un qualcosa di effimero, di sfuggente, che non può essere catturato: la conoscenza del proprio volto che risveglia l'amore per il proprio ego, così viscerale da stordirlo e portarlo alla caduta fatale.

È forse una storia che vuole rendere manifesto una specie di ricongiungimento alla natura? È forse un ritornare nelle acque che alla nascita ci aprono la porta all'esistere,

---

<sup>50</sup> Tema sondato dall'articolo di Carlotta Susca, *Gli schermi, l'ironia e l'ipnosi dello spettatore. Infinite Jest e l'intrattenimento infinito in cui nuotiamo*, in Zest, Letteratura sostenibile, [www.zestletteraturasostenibile.com](http://www.zestletteraturasostenibile.com), p.12.

<sup>51</sup> Stefano Ercolino associa *Infinite Jest* a «un topos di lunga durata, quello della “visione che uccide”[...]», in *Il romanzo massimalista*, Milano, Bompiani, 2015, p. 142.

all'essere parte del mondo, a essere un tutt'uno con esso? È forse il riflesso che rivela un apparire dietro al quale non c'è nulla da scoprire?

Al lettore non è dato conoscere il contenuto della pellicola dell'intrattenimento letale, se non in modo sfuggevole attraverso alcune teorie esposte, non scopriamo realmente cosa si nasconda in quello schermo illuminato, quali siano le immagini che si susseguono una dopo l'altra, che rapiscono lo spettatore, che lo conducono inesorabilmente verso l'ultimo respiro. È lo scorrere implacabile di un riflesso che chiama a sé, un'Altro che ci chiama, che ci stordisce, che ci fa cadere nella sua trappola, come dei narcisi ingabbiati nella vanità, nell'egolatria, nel nostro inevitabile sentirci il centro gravitazionale intorno al quale ruotano tutte le cose, la cosa amata che ci attira, noi stessi, che ci respinge perché irraggiungibile, e ci accompagna verso la nostra condanna.

Affidiamo allo sguardo, a un'immagine esteriore la scoperta di ciò che risiede nel profondo, che ci costituisce, che ci rende noi stessi. È ancora una volta la vanità di Pascal: riteniamo importante ciò che si manifesta a pelo d'acqua, che si rivolge a noi con tutta la sua superficialità, che ci rende fiacchi, che ci fa scoprire miserevoli.

### **3.2 Il sottosuolo di Dostoevskij e la sospensione della coscienza di *Infinite Jest***

Wallace ammirava Dostoevskij per la grande abilità che sfoggiava nella costruzione dei suoi personaggi, per la capacità di renderli così *umani* e *veri*, per la maestria attraverso la quale egli li ha resi imperituri. Lo scrittore americano dedica un saggio a Dostoevskij, in particolare al Dostoevskij di Joseph Frank, un professore di letteratura comparata di Princeton, il quale ha dato vita a quattro volumi sulla vita, l'epoca e le opere dello scrittore russo.

A proposito di *Memorie dal sottosuolo*, egli scrive che si tratta di un testo breve ma potente poiché insieme universale e particolare. Scrive Wallace:

La «malattia» autodiagnosticata del protagonista - un misto di grandiosità e disprezzo di sé, di rabbia e codardia, di fervore ideologico e ossessiva incapacità di agire in base alle proprie convinzioni: tutto il suo personaggio paradossale e contraddittorio - fa di lui una figura universale in cui tutti noi possiamo in parte riconoscerci, lo stesso genere di archetipo letterario senza età di Aiace o Amleto. Allo stesso tempo, però, *Memorie del sottosuolo* e il suo Uomo del sottosuolo sono impossibili da capire davvero senza conoscere un po' il clima intellettuale della Russia negli anni Sessanta dell'Ottocento, e in particolare il fermento per il socialismo utopistico e l'utilitarismo estetico all'epoca in voga fra l'intelligenza radicale, un'ideologia che Dostoevskij esecrava con la passione con cui solo Dostoevskij poteva esecrare qualcosa<sup>52</sup>.

Wallace sembra dunque affermare quanto abbiamo tentato di sostenere all'inizio di questo elaborato: come *vita e opera* si innestino sulla medesima via, come si intreccino di continuo, come siano interconnesse in una sintesi che non ci consente di prendere le parti di Saint-Beuve e nemmeno di Proust, ma piuttosto di tenere insieme entrambe le posizioni. Con *vita* non intendiamo tuttavia solo ciò che individualmente accade a un soggetto, ma anche tutto ciò che lo circonda, le circostanze politiche, sociali, culturali; la vita dell'autore impregna la sua opera, così come quest'ultima rende la sua vita "meritevole di essere narrata"<sup>53</sup>.

Ciò che rende grande l'abilità narrativa di Dostoevskij agli occhi di Wallace, e che a mio avviso rende grande lo stesso Wallace, è la capacità di sviluppare i propri personaggi non in modo piatto, bidimensionale, ma a grandezza d'uomo, sono personaggi *vivi* e profondamente umani, così ben costruiti e inseriti all'interno di una trama così convincente che il lettore non sembra in grado di distinguerli da un individuo reale in carne ed ossa.

Queste e così tante altre creature di Fmd sono vive - mantengono quella che Frank chiama la loro «immensa vitalità» - non perché sono solo tipi o sfaccettature di esseri umani abilmente

---

<sup>52</sup> D. F. Wallace, *Il Dostoevskij di Joseph Frank*, in *Considera l'aragosta e altri saggi*, Torino, Einaudi, 2006, p. 228.

<sup>53</sup> Scrive Wallace: "molti dei «saggi critici» della nostra epoca trattano i libri di un autore in modo ermetico, ignorando elementi delle circostanze e delle convinzioni dell'autore che aiuterebbero a spiegare non solo di cosa parli la sua opera ma anche perché essa abbia quella particolare magia individuale della personalità, lo stile, la voce, la visione eccetera di un particolare scrittore individuale", *Ivi*, cit., p. 230.

tratteggiati ma perché, agendo all'interno di trame plausibili e moralmente avvincenti, essi mettono in scena le parti più profonde di tutti gli esseri umani, le parti più conflittuali, più serie - quelle in cui si rischia di più. Inoltre, senza mai smettere di essere individui in 3-D, i personaggi di Dostoevskij riescono a impersonare intere ideologie e filosofie di vita: Raskolnikov l'egoismo razionale dell'intelligenza degli anni Sessanta dell'Ottocento, Myškin l'amore mistico cristiano, l'Uomo del sottosuolo l'influenza del positivismo europeo sul carattere russo, Ippolit la volontà individuale furiosa di fronte all'inevitabilità della morte, Aleksej la perversione dell'orgoglio slavofilo al confronto con la decadenza europea, e così via...<sup>54</sup>.

Nel corso di questo paragrafo tenteremo di assimilare la dimensione nella quale sono gettati coloro che osservano la visione che uccide dell'*Infinite Jest* al sottosuolo di Dostoevskij e all'uomo che lì vi abita: per il protagonista di *Memorie dal sottosuolo* e per coloro che si ritrovano imprigionati nello scherzo senza fine è proprio quella ricerca ossessiva di sé, quella caccia morbosa, quel tarlo che picchietta nella mente, a incarnare la condanna che infligge la loro esistenza, ovvero la coscienza, l'essere presenti, consapevoli, gettati all'esistere. Per questo cerchiamo di eludere la nostra presenza vigile attraverso il *divertissement* pascaliano, perché il turbamento, la sofferenza che innerva la nostra coscienza è per noi insostenibile. Vedremo il sottosuolo di Dostoevskij come quel luogo dove non vi è azione, dove non vi è scelta e responsabilità, come quella dimensione di inerzia che sperimentano coloro che osservano lo scherzo senza fine.

Vi giuro, signori, che aver coscienza di troppe cose è una malattia, una vera e propria malattia. [...] Sono fermamente convinto che non solo la troppa coscienza, ma anche qualunque coscienza sia una malattia<sup>55</sup>.

E allora forse risulta un'opzione più gradevole restarsene rintanati nel proprio buco, nel *sottosuolo*, emarginati, in uno spazio che è solo nostro, in un luogo nel quale possiamo decidere di non agire, di non essere parte di nulla se non della nostra condizione

---

<sup>54</sup> Ivi, p. 238.

<sup>55</sup> F. M. Dostoevskij, *Memorie dal sottosuolo*, Milano, Feltrinelli, 2014, p. 27.

precaria di malati, di esseri meschini, abietti... Un posto nascosto, lontano da sguardi indiscreti, nel quale entriamo in contatto con quell'infermità cruda e miserevole che ci riguarda, che ci tiene in bilico, sospesi in un limbo: né parte del mondo, dell'essere, né parte del nulla, del non-mondo. Ci siamo solo noi, noi e la nostra coscienza maltrattata, presa a pugni, martoriata, ed è come se fossimo in due, come se ci ritrovassimo di fronte un'altra persona, che siamo sempre noi, come se quella malata consapevolezza di sé ci venisse strappata via, e si ritrovasse così al di fuori del nostro corpo stanco, a fissarci, a farci sentire colpevoli di averla espulsa, rigettata.

E allora non importa più se siamo umani, topi o insetti, perché siamo degli inetti, degli incapaci:

“Mi è venuta voglia di raccontarvi, signori miei, vi piaccia o no ascoltarmi, come mai io non sia riuscito a diventare neppure un insetto. Vi assicuro con la massima serietà che molte volte ho desiderato di diventare un insetto. Ma non ho ottenuto neppure questo onore”<sup>56</sup>.

L'uomo del sottosuolo è chiamato a fare i conti con la propria *coscienza ipertrofica*<sup>57</sup>, alla quale si contrappone la coscienza di quegli uomini immediati, pronti all'azione, per i quali l'uomo del sottosuolo prova una sorta d'invidia: perché mai non invidiare coloro che sebbene esseri sciocchi e dappoco, sono effettivamente parte di una normalità, di una tranquillità d'animo che non è dato avere a chi relega la sua esistenza al turpe sottosuolo?

E tuttavia, sebbene di fronte all'agire egli se ne torni strisciando nel buco dal quale ha timidamente messo fuori la testa, nei confronti di questa condizione straziante, permeata dal dolore e dalla disperazione, quell'esserino lì, meschino e malvagio, prova un sottile piacere. E la cosiddetta *gente dai nervi saldi*<sup>58</sup> non comprende quello strano godimento, se ne resta lì, placida e convinta di ciò che gli viene insegnato, inerte di fronte a ciò che considera impossibile, e alza le mani, in segno di sconfitta, di fronte alle leggi della natura, a quel detestabile *due più due che fa quattro*.

---

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 26.

<sup>57</sup> Così viene definita da Dostoevskij nell'opera.

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 32.

È l'inerzia che muove l'uomo della non-azione, colui che si sente profondamente offeso da quel muro di pietra della logica che sta dietro alle cose, offeso come se esso lo guardasse in faccia con aria di sfida, con quel sorriso beffardo, con la sua apparente superiorità.

L'uomo d'azione è per definizione un essere che si crogiola nella sua limitatezza, perché non è un agitato, un irrequieto come colui che vive, offeso, in quel cantuccio sporco e fangoso, ma è pervaso da una tranquillità, da una quiete che lo rassicura: poggia i suoi piedi saldi e convinti sul cemento, su un suolo solido dal quale può innescare la sua mobilità, può avanzare, può davvero muoversi perché al di sotto di lui vi sono quelle fondamenta che non tremano, quel sostrato che non vacilla, nel quale non è possibile instillare una qualche forma di dubbiosità.

Ma io, per esempio, come posso essere tranquillo? Dove sono le cause prime sulle quali potrei appoggiarmi? Dove i fondamenti? Da dove li prendo? Il mio pensiero è continuamente in moto e perciò ogni causa prima ne trascina immediatamente dietro di sé un'altra più originaria, e così via all'infinito. Tale è appunto l'essenza di ogni tipo di coscienza e di riflessione. [...]

Allora resta soltanto da fare un gesto di rassegnazione, giacché non si è trovata la causa prima. [...]

Il fatto, signori miei, è che io mi considero una persona intelligente forse soltanto perché in tutta la mia vita non sono stato capace né di cominciare né di portare a termine mai nulla. Ammettiamo pure che io sia soltanto un chiacchierone, un innocuo e fastidioso chiacchierone come tutti quanti. Ma che possiamo farci se il più diretto, anzi forse l'unico compito di ogni persona intelligente consiste appunto nel chiacchierare, cioè nel travasare coscientemente il vuoto nel vuoto?<sup>59</sup>.

L'uomo d'azione, nella sua immediatezza, si erge convinto della sua supremazia, che possa sputarvi in faccia il suo amato due più due fa quattro, perché voi, piccoli e banali esserini, non potrete mai, nemmeno sperare, di spazzarglielo via, di demolire, logicamente, quell'edificio così sapientemente costruito, quel *palazzo di cristallo*<sup>60</sup> che lo tiene al sicuro dalle vostre dicerie, dal vostro essere dei parolai, che usano le parole per formare dei discorsi privi di fondamento, senza terra sotto i piedi, senza nemmeno

---

<sup>59</sup> *Ivi*, p. 38.

<sup>60</sup> *Ibidem*.



un piccolo spiraglio, una mera *parvenza di logicità*<sup>61</sup>. Egli ne se sta tranquillo, saldo nelle sue convinzioni che tanto lo rassicurano, nel piano più alto di quel maestoso edificio che a voi, rintanati in cantina, vi infastidisce e un po' vi spaventa. Voi soffrite di una sofferenza straziante, di una sofferenza che non potrà mai bussare alla porta del palazzo e sperare di trovarvi un posto all'interno, perché "la sofferenza è dubbio, negazione; e che razza di palazzo di cristallo sarebbe quello di cui si potesse dubitare?"<sup>62</sup>.

Il fatto è che quella coscienza malata non è spinta nemmeno un po' a entrarvi, non è disposta ad abbandonare il patimento che la porta a essere tale, e sì, forse non vincerà mai la battaglia, quella lotta inevitabile tra chi vive nel sottosuolo e chi difende, o si lascia difendere, dalle mura dell'alto castello, indistruttibile certo, ma così povero, più misero della nostra più misera e polverosa scontatezza, più raggrinzito della nostra seppur vera, banalità e infondatezza.

Il due più due fa quattro, signori miei, non è la vita, bensì il principio della morte. [...]

Ma in ogni caso, il due più due quattro è una cosa assolutamente insopportabile. Due più due quattro, secondo me, è una vera e propria impertinenza. Due più due quattro vi fissa negli occhi con aria spavalda, si pianta in mezzo alla strada, si punta le mani sui fianchi e sputa per terra. Io posso pure ammettere che due più due quattro è una cosa stupenda, ma se vogliamo dare a ciascuno il suo, ebbene, anche due più due cinque qualche volta può essere una cosetta graziosissima. [...]

Dopo il due più due, si capisce, non resta più nulla; non soltanto da fare ma neppure da conoscere<sup>63</sup>.

Le conseguenze dell'intrattenimento letale, di quello scherzo infinito, rappresentano al meglio le stesse peculiarità che caratterizzano l'universo letterario di Wallace e la psicologia che conforma e dà voce ai personaggi; essi sono dei disadattati, delle persone maniacali, spesso racchiuse nella propria solitudine, nel dolore che scaturisce dalla

---

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 53.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

depressione, da un forte malessere, da un'agonia profonda, da un'anedonia che definisce la loro esistenza di inetti.

Anedonia come assenza di una qualsiasi forma di soddisfazione: nulla provoca piacere, se non quella piacevolezza fittizia e illusoria data dalla distrazione, dall'immersione totale in ciò che altera la psiche, quasi sempre l'assunzione di sostanze stupefacenti, l'abuso di psicofarmaci, ma anche la stessa visione di quello svago dal quale è impossibile distogliere lo sguardo.

Hal non è ancora abbastanza vecchio per sapere che questo accade perché l'essere vuoti e insensibili non è il peggior tipo di depressione. L'anedonia da sguardo spento non è che una remora sul fianco di un vero predatore, il Grande Squalo Bianco del dolore. Il termine che le autorità usano per indicare questa condizione è depressione clinica o depressione involutiva o disforia unipolare. [...] Viene chiamata con molti nomi [...] ma Kate Gompert, giù in trincea da sola con questa cosa, la chiama semplicemente La Cosa [It].

La Cosa è un livello di dolore psichico completamente incompatibile con la vita umana come la conosciamo. La Cosa è un senso di male radicale e completo, e non è una caratteristica ma piuttosto l'essenza dell'esistenza cosciente. La Cosa è un senso di avvelenamento che pervade l'io ai livelli più elementari. La Cosa è una nausea delle cellule e dell'anima. [...] Il Suo carattere emotivo, il sentimento che descrive la Gompert forse non si può descrivere se non come una specie di doppio legame in cui ciascuna/tutte le alternative che associamo con l'azione umana – stare seduti o in piedi, agire o riposare, parlare o stare zitti vivere o morire – non sono solo spiacevoli ma letteralmente orribili<sup>64</sup>.

La Cosa. Wallace è così che la chiama, è la Cosa che vive costantemente in un *sottosuolo* che sta dentro di noi, non da qualche parte là fuori, è quel tedio che stringe nella sua morsa un poeta come Pessoa, è il male di vivere di Montale, è l'essere naufrago nel mar di Leopardi, è l'inconvenienza amara dell'essere nati di Cioran.

### **3.3 La caduta nefasta della nascita in Cioran, la catatonia e lo sguardo in Wallace**

---

<sup>64</sup> D. F. Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 834.

Emil Cioran si schiererebbe senza dubbio dalla parte del *sottosuolo* di Dostoevskij per quella passione distruttiva e distruttrice, perché egli stesso ci naufraga dall'attimo fatale in cui, come noi, è venuto alla luce. La sofferenza è causa ed effetto dell'aver una coscienza, dell'esser consapevoli di sé, di avere a che fare con questo *se stessi* per tutto il tempo che il tempo durerà.

Wallace con *Infinite Jest* e Dostoevskij con *Memorie dal sottosuolo*, ci presentano in fondo uomini senza Dio, che si crogiolano nel dolore che investe il loro essere coscienti e consapevoli, o che cercano di sfuggirne attraverso lo svago.

Cioran è l'uomo del sottosuolo del secolo scorso, lo incarna fedelmente, e sostiene che l'incontro con lo scrittore russo sia stato per lui capitale:

Sì, ho sempre letto Dostoevskij e credo che sia lo scrittore che amo di più. Di tutti i suoi personaggi, di tutti i suoi eroi dei romanzi, quelli che amo di più sono Ivan Karamazov e Stavrogin. C'è una frase di Stavrogin che mi ha ossessionato per tutta la vita. "Quando crede... non crede..." non è di Stavrogin stesso, "Quando crede, non crede di credere. Quando non crede, non crede di non credere". Mi sono veramente riconosciuto in questa frase. La ragione profonda per cui prediligo il mondo di Dostoevskij è quel miscuglio... di distruzione, quella passione della distruzione che sfocia in qualcos'altro. Non necessariamente nella fede. Preferisco naturalmente gli eroi negativi di Dostoevskij, ma negativi non è il termine esatto, è solo per semplificare. [...] Che si distruggono, che si distruggono perché vanno troppo lontano. Trovo che Dostoevskij si è spinto realmente al limite, tutti i suoi personaggi oltrepassano un limite. Ogni essere ha una sorta di limite che non deve superare. Ebbene, i personaggi di Dostoevskij lo superano. [...] credo che se c'è qualcuno che comprendo intimamente è, diciamo, Stavrogin e Ivan Karamazov e anche l'uomo del "sottosuolo"<sup>65</sup>.

La nascita.

È quell'origine originaria, quell'*inizio*, quella caduta, quella gettatezza, che le parole di Cioran combattono, la causa nefasta di tutti i nostri mali, ciò che non ci rende veramente *esseri liberi*; e allora la sua ammirazione è diretta verso quell'anteriorità che precede il venire al mondo, così pura, alla quale bisognerebbe far ritorno per lenire e sopprimere la sofferenza della coscienza, dell'essere coscienti.

---

<sup>65</sup> *Vivere contro l'evidenza*, intervista a Emil Cioran con Christian Bussy, 1973, a cura di Antonio Di Gennaro, Napoli, La scuola di Pitagora editrice, 2014.

Il suo è uno sguardo sempre rivolto a ciò che sta alle nostre spalle, che ci spinge inesorabilmente innanzi, nonostante incarni un passato, e un passare continuo, costellato di avvenimenti che devono essere dimenticati. Nel ricordo della dimenticanza risiede il sollievo. Nel superamento del proprio Io cosciente, nel procedere oltre quel sé che ci rende prigionieri, ingabbiati in quella caduta nefasta, in quella *caduta nel tempo*<sup>66</sup>.

Io sono un «essere» per metafora; se ne fossi uno di fatto, la morte, sprovvista di significato, non avrebbe presa su di me. «Operate senza tregua per la vostra salvezza» - cioè non dimenticate di essere un insieme fuggevole, un composto i cui ingredienti non aspettano che di disintegrarsi. Effettivamente la salvezza non avrebbe alcun senso, se non fossimo provvisori fino al ridicolo; se in noi vi fosse un minimo principio di durata, da sempre saremmo salvi o perduti: non più ricerca, non più orizzonte. Se la liberazione conta, la nostra irrealtà è una vera e propria fortuna<sup>67</sup>.

Esseri *metaforici* noi siamo dunque per Cioran, non realmente reali, portatori di un *significato* reale, altrimenti, l'annullamento di tutto ciò che è, il venir meno delle cose e di noi stessi che la morte come fine, come annichilamento finale, come *insignificante* per eccellenza, manifesta, non avrebbe alcun effetto su di noi, esseri vivi.

È lo spirito dionisiaco nicciano che parla, è quella caoticità che permea il flusso di quel caos primitivo, originario, che precede il salto, che anticipa la caduta. È quell'attimo che sta prima del farsi tempo del tempo, è quell'attimo che sta prima della costruzione di ogni determinazione che ci rende umani, che qualifica quel movimento fatale che ci consegna irrimediabilmente all'esistere.

Cioran parla di una ferita. Il divenire individui, il nostro individualizzarci in soggetti esistenti, è sintomo di una ferita. È una lacerazione la miccia che rende possibile l'esplosione del dolore nello stato di coscienza nel quale ci ritroviamo gettati, senza che il nostro volere abbia deciso alcunché, senza averne dato il permesso. Ma l'essere che siamo, nella sua gettatezza, nel suo essere nel mondo, non potrà sperare di sperimentare quella caoticità, quel subbuglio caotico di energie che dal caos si sprigionano, che appartiene a quel frangente fugace che ci precede e ci sovrasta. Allora siamo

---

<sup>66</sup> Titolo di un'opera di Emil Cioran.

<sup>67</sup> E. Cioran, *Il funesto demiurgo*, Milano, Adelphi, 2011, p. 97.

ingarbugliati nell'oblio, a metà via, e proiettiamo la speranza di poter accedere a quel luogo che luogo non è, nel futuro, o retrocediamo con la mente verso quell'ideale che rimane irraggiungibile, appartenente a un passato più lontano della lontananza stessa.

È possibile per l'uomo ipotizzare nel pensiero una totale scissione del proprio sé con sé e raggiungere una sorta di *epoché* nella sua purezza, di sospensione di quell'essere coscienti che reca danno e malattia?

L'esperienza di pensiero di cui Cioran si fa portavoce, è davvero, come nello Zarathustra di Nietzsche, un'esperienza concreta, corporea, è tutt'uno con quella corporeità che rende così umani i personaggi di Wallace, è il corpo schiacciato sotto il peso della fatica stessa che manifesta la tragicità della vita, è la carne che duole, che sanguina:

Non capirò mai perché tanti abbiano potuto definire il corpo un'illusione, così come non capirò come abbiano potuto concepire lo spirito al di fuori del dramma della vita, delle sue contraddizioni e delle sue deficienze.

È evidente che queste persone non hanno avuto coscienza della carne, dei nervi e di ogni organo. [...] Anche se ho il sospetto che questa incoscienza sia una condizione essenziale della felicità. Coloro che non sono separati dall'irrazionalità della vita, che sono asserviti al suo ritmo organico, anteriore all'apparizione della coscienza, ignorano questo stato in cui la realtà corporea è sempre presente nella coscienza. Tale presenza indica appunto una malattia essenziale della vita. Non è infatti una malattia sentire costantemente i nervi, le gambe, lo stomaco, il cuore, avere coscienza di ogni pezzo del proprio corpo? Un simile processo non rivela una scissione di queste parti dalle loro funzioni naturali? La realtà del corpo è una delle più spaventevoli<sup>68</sup>.

La carne è la prima condanna, la carne che ci riveste, poveri esseri in uno stato perenne di costrizione. Cioran è in fondo un disperato, e colui che dispera, che è privo di speranza, ci dice Kierkegaard, è afflitto da una malattia spirituale la cui cura è la fede, l'essere credenti. Credere è l'opposto del disperare. Dostoevskij ci parla di redenzione della carne, attraverso la fede in Gesù Cristo che si è fatto uomo, che si è incarnato, possiamo salvarci dall'opprimente sottosuolo. Cioran è rimasto un passo indietro, è rimasto nascosto in quel cantuccio della non-azione, afflitto dalla sofferenza

---

<sup>68</sup> E. Cioran, *Al culmine della disperazione*, Milano, Adelphi, 2013, p. 60.

agghiacciante che, a detta del filosofo rumeno, costituisce l'essenza stessa della vita umana.

Cosa intende Cioran per coscienza, per identità personale, per Io?

In alcuni passaggi sembra esserci una velata allusione a una sorta di luogo puro, primordiale, nel quale l'essere è uno, immobile, indivisibile, è l'essere di Parmenide dal quale, a causa delle nostre malattie, della nostra condizione di inetti che ci investe ancor prima che il tempo abbia inizio, per *erosione*<sup>69</sup>, si scava un buco all'interno, si forma uno spazio *vuoto*, ed esso sembra essere ciò che egli definisce coscienza, è quel vuoto lì, che si è generato corrodendosi da quell'indistinzione originaria, causato dalla nostra, costitutiva, miseria.

“L'erosione del nostro essere operata dalle nostre infermità: il vuoto che ne risulta è colmato dalla presenza della coscienza: che dico? quel vuoto è la coscienza stessa”<sup>70</sup>.

Coscienza che è vuoto, vuoto che viene generato dal nostro essere invalidi e disperati, dalle nostre infermità, scrive Cioran; trova lì il suo spazio, rimanendo, nella prospettiva dello scrittore rumeno, in balia degli eventi, quasi incosciente, inconsapevole della sua origine, di cui ha perso memoria. Coscienza senza lucidità<sup>71</sup>.

Il filosofo è chiaro su questo punto: l'uomo non potrà mai sperare di conoscere, di sperimentare quel luogo antecedente al tempo, nel quale nessuna crepa disfa l'ordine e la purezza dell'essere, in cui non vi è quello scarto, quel distanziamento tra esso e l'esistere umano.

Restiamo allora sul piano sul quale finora ci siamo mossi, un piano metaforico, che fa della *metafora* un'arma, fisica e verbale: coloro che osservano l'*infinite Jest*, che si trovano catapultati in una dimensione dalla quale è impossibile sfuggire, sembrano incarnare a pieno l'ipnosi, l'inagibilità che caratterizza l'inerzia dell'uomo del

---

<sup>69</sup> *Ivi*, p. 65.

<sup>70</sup> *Ivi*, p. 96.

<sup>71</sup> Scrive Cioran: “Sono i nostri malesseri che suscitano, che creano la coscienza; una volta compiuta la loro opera si affievoliscono e scompaiono uno dopo l'altro. La coscienza, invece, permane e sopravvive, senza ricordare quanto deve loro, senza averlo neanche mai saputo. Per questo non smette di proclamare la sua autonomia, la sua sovranità perfino quanto detesta se stessa e vorrebbe annullarsi”. In E. Cioran, *L'inconveniente di essere nati*, Milano, Adelphi, 2010, p. 26.

*sottosuolo*, sembrano ritrovarsi di fronte alla possibilità di esperire quel luogo originario dove non vi è coscienza di sé, quello spazio senza parole, dove il linguaggio è l'assenza di parole, nel quale ogni aspirazione si sfalda, e ogni convinzione si rivela nella sua futilità.

Preda dello scherzo senza fine, noi lettori possiamo scegliere: abbiamo la possibilità di decidere, di interpretare a nostro piacimento quale sia il vero contenuto della pellicola che non ci è dato conoscere; possiamo avere la possibilità di immaginare uno stato di cose senza che le cose siano, uno stato di mera passività, senza consapevolezza, che ci spaventa, che ci rende dei vegetali senza vitalità, ma che in fondo un po' ci acquieta. È quell'acquietarsi del non agire, della scelta di rimanere ai margini, sviati dal mondo, perché distratti, perché finalmente liberi dal pensiero che pesa sul corpo, finalmente non colpevoli, finalmente innocenti.

Il mio sguardo è nitido come un girasole.  
Ho l'abitudine di camminare per le strade  
guardando a destra e a sinistra  
e talvolta guardando dietro di me...  
E ciò che vedo a ogni momento  
è ciò che non avevo mai visto prima,  
e so accorgermene molto bene.  
*So avere lo stupore essenziale  
che avrebbe un bambino se, nel nascere,  
si accorgesse che è nato davvero...*  
Mi sento nascere a ogni momento  
per l'eterna novità del Mondo...  
Credo al mondo come a una margherita,  
perché lo vedo. Ma non penso ad esso,  
perché pensare è non capire...  
Il Mondo non si è fatto perché noi pensiamo a lui,  
(pensare è un'infirmità degli occhi)  
ma per guardarlo ed essere in armonia con esso...  
Io non ho filosofia: ho sensi.  
Se parlo della Natura, non è perché sappia ciò che è,  
ma perché l'amo, e l'amo per questo  
perché chi ama non sa mai quello che ama,

né sa perché ama, né cosa sia amare...

Amare è l'eterna innocenza,  
e l'unica innocenza è non pensare<sup>72</sup>...

È l'innocenza che permea la purezza di quel luogo remoto, così lontano e senza memoria, è la non colpevolezza di chi non si lascia investire, nel vero senso della parola, dall'oppressione del pensiero. Perché sì, ha ragione Pessoa, *l'unica innocenza è non pensare*<sup>73</sup>...

E gli altri?

E l'uomo d'azione, nella sua immediatezza, potrà comprenderci, darci ascolto, porgerci l'orecchio?

La sola concessione che possiamo ancora fare agli altri è di deluderli. Ad ogni modo, essi non potranno capire il nostro desiderio di sfuggire al sovraccarico dell'io, di arrestarci sulla soglia della coscienza e di non penetrarvi mai, di acquattarci nel più profondo del silenzio primordiale, nella beatitudine inarticolata, nel dolce stupore in cui giaceva la creazione prima del frastuono del verbo.

Questo bisogno di nascondersi, di farla finita con la luce, di essere gli ultimi in tutto, questi accessi di modestia in cui, rivaleggiando con le talpe, le accusiamo di ostentazione, questa nostalgia del non nato e del non nominato-sono tutte modalità per liquidare l'esperienza dell'evoluzione e ritrovare, con un balzo all'indietro, l'istante che precedette l'inizio del divenire<sup>74</sup>.

Abbiamo dunque tentato di assimilare la prospettiva di Cioran intorno all'accostamento tra l'essere coscienti e il dolore, che per alcuni versanti combacia con la concezione esposta da Dostoevskij nelle *Memorie dal sottosuolo*, a quello stato di non-coscienza, o meglio, di sospensione di sé, di annullamento della consapevolezza di sé e del mondo che consegue alla visione senza fine di quell'intrattenimento letale in *Infinite Jest*.

---

<sup>72</sup> F. Pessoa, *Il mio sguardo è nitido come un girasole*, in *Il guardiano di greggi*, Milano, Adelphi, 2007, p. 52.

<sup>73</sup> *Ibidem*.

<sup>74</sup> E. Cioran, *La caduta nel tempo*, Milano, Adelphi, 2006, p. 75.



È stato un tentativo di sondare psicologicamente ciò che avverrebbe nel momento in cui ci trovassimo a sperimentare quello stato catatonico nel quale si ritrovano i personaggi di Wallace: un tentativo dunque di immedesimazione, un calarsi nei loro panni, un esperire quello stato di trance, di *epoché*, che per assonanza ci ricorda quello stato di inerzia nel quale si trova immerso l'uomo del sottosuolo.

Essa mette in atto una vera e propria sospensione, quasi una forma di immobilità, per la quale ogni cosa si arresta: non c'è possibilità di scelta, non c'è più il tempo e la nostra percezione di esso, non c'è mobilità, rimane solo il corpo, solo quella corporeità che per Cioran è il primo tassello che ci consente di comprendere la nostra condizione di infermi, corporeità che rimane necessaria per il permanere dello sguardo, per permetterci di tenere gli occhi aperti, fissi sullo schermo.

### ***La fuga dalla noia***

L'impossibilità di staccarsi da tale visione, che presuppone la capacità di poter scegliere se continuare a essere spettatori, è in fondo data dalla tensione irrinunciabile che il bisogno di svago sottende: la fuga dalla noia.

L'essere coscienti di sé e del mondo, l'averne una coscienza, dovuta alla sofferenza, al dolore che scava quel vuoto nell'essere puro, primordiale, è sinonimo, per Cioran, dell'averne percezione consapevole e lucida del tempo. Il tempo che scorre e corre incessantemente in avanti, i secondi che non possono essere fagocitati e imbrigliati nella nostra rete, nei nostri schemi, i momenti che non possono essere afferrati, che sfuggono inevitabilmente alla nostra presa...

La caduta *nel* tempo e *dal* tempo, la percezione del suo essere cosa che scorre, passeggera, in moto continuo, fa sì che scaturisca quella sensazione di non-senso verso tutte le cose, come se il mondo stesso perdesse di significato, gli enti e gli oggetti svisiscono sotto la presa di coscienza della temporalità.

In questo istante nel quale diveniamo veramente consapevoli del suo passare, che ci precede, che ci investe, che ci travalica, e nel quale assumiamo la consapevolezza del non-senso di tutte le cose, si opera una sorta di scollamento, di scissione del tempo stesso dall'esistenza<sup>75</sup>. Ed è qui, in questo vuoto, in questo lasciato che ci dona la coscienza, che risiede l'essenza della noia. È in questa crepa, in quest'apertura sul precipizio, che si instilla la noia di cui ci parla Cioran. E allora, ecco che quella stessa percezione di ciò che passa e che non può che passare, diventa un che di *estraneo*, prende forma un'estraneità che è sintomo di una *caduta* e di una *perdita*:

Nella noia il tempo non può scorrere. Ogni istante si dilata, e non si compie, per così dire, il passaggio da un istante all'altro. Ne consegue che si vive in una profonda non adesione alle cose. [...] Nella vita l'esistenza e il tempo vanno di pari passo, formano una unità organica. Si avvanza insieme con il tempo. Nella noia il tempo si stacca dall'esistenza e ci diventa estraneo. Ora, ciò che chiamiamo vita e azione è l'inserimento nel tempo. Noi siamo tempo. Nella noia non siamo più nel tempo. [...] La noia in fondo è imperniata sul tempo, sull'orrore del tempo, la paura del tempo, la rivelazione del tempo, la coscienza del tempo. Quelli che non sono coscienti del tempo non si annoiano: la vita è sopportabile soltanto a patto di non essere coscienti di ogni momento che passa, altrimenti si è spacciati. L'esperienza della noia è la coscienza del tempo esasperata<sup>76</sup>.

La percezione dell'estraneità del tempo: Cioran sembra trattarlo come un oggetto, come un che di maneggevole, che possiamo guardare, che è esterno a noi, in quel vuoto, in quella crepa che si genera dalla coscienza, esso si distacca dal nostro esistere, si opera

---

<sup>75</sup> “Chi non conosce la noia si trova ancora nell'infanzia del mondo, quando le epoche erano di là da venire; rimane chiuso a questo tempo stanco che si sopravvive, che ride delle sue dimensioni, e soccombe sulla soglia del suo stesso... avvenire, trascinando con sé la materia, elevata improvvisamente a un lirismo di negazione. [...] Un briciolo di chiaroveggenza ci riconduce alla nostra condizione primordiale: la nudità; un pizzico di ironia ci spoglia di quel paludamento di speranze che ci permette di ingannarci e di immaginare l'illusione: ogni via opposta conduce fuori dalla vita. La noia non è che l'inizio di questo itinerario... [...] La noia ci rivela un'eternità che non è il superamento del tempo, bensì la sua rovina; è l'infinito delle anime marcite per mancanza di superstizioni, un assoluto piatto in cui nulla impedisce più alle cose di girare in tondo alla ricerca della propria caduta. La vita si crea nel delirio e si disfa nella noia”. In E. Cioran, *Sommario di decomposizione*, Milano, Adelphi, 2009, p. 27.

<sup>76</sup> *Ivi*, p. 80.

un distanziamento e irrompe così, la lucidità. Il sentirci fuori dal tempo è sinonimo dell'essere finalmente risvegliati, siamo finalmente lucidi e consapevoli della sua perdita, del suo volare via, e della nostra incapacità di trattenerlo. Allora l'essere lucidi, svegli, attenti, fa sì che la percezione degli istanti si riveli come la consapevolezza della loro *perdita*: non c'è conciliazione, non c'è il sorriso del giovane pastore che riesce a mordere il tempo e il suo passare, a riappacificarsi da quel soffocamento, ma rimane solo l'amarrezza dell'incapacità costitutiva e profonda del non poter *aderire alle cose*, e allora si insedia una duplice sfaccettatura che porta con sé la lucidità data dalla noia: si innesta un sentimento nostalgico verso quella radura primordiale della *pura anteriorità*<sup>77</sup>, e al contempo una sorta di rammarico verso quell'illusione che ci teneva stretti, attaccati alla vita.

La noia sembra imporsi come risveglio chiarificatore che porta con sé la lucidità dell'essere dei *caduti dal tempo*, una sorta di rinascita da quello stato illusorio, da quel vagheggiamento dato dall'impurità del mondo. Se dapprima era la percezione dell'inevitabile essere soggetti alla temporalità il flagello che innervava la lucidità della coscienza, data dalla noia, esserne così fuoriusciti, come sostiene Cioran, non apporta un senso di quiete, di stasi placata dal turbamento, perché subentra lo status di esseri abbandonati, di disillusi sì, ma anche consapevoli del non poter più sentirsi parte di una realtà che un po' ci consolava con le sue illusioni e le sue impurità.

La noia si manifesta come quella continua erosione di quel vuoto, di quell'abisso, di quello scarto irrinunciabile tra l'essere lucidamente coscienti e quel mondo a cui la coscienza inevitabilmente è diretta, essendo rivolta verso l'esterno: la conoscenza della realtà esteriore.

Questo essere annoiati continua a togliere terreno a quella cavità che si dipana, dilatando il tempo che diviene sfuggevole, fugace, e si rivela così la vacuità, la caducità dell'esistenza:

Il vuoto è in noi e fuori di noi. L'intero universo è annullato. E niente più ci interessa, niente merita la nostra attenzione. La noia è una vertigine, ma una vertigine tranquilla, monotona; è la

---

<sup>77</sup> Così viene definita a più riprese dallo stesso Cioran.

rivelazione della futilità universale, è la certezza, spinta fino allo stupore o fino alla chiaroveggenza suprema, che non si può, non si deve fare niente né in questo mondo né in quell'altro, non esiste al mondo niente che possa servirci o soddisfarci. A causa di questa esperienza – non costante, ma ricorrente, dato che la noia viene per accessi, ma dura molto più a lungo di una febbre – non ho mai potuto fare niente di serio nella vita. Per la verità, ho vissuto intensamente, ma senza mai potermi integrare all'esistenza. La mia marginalità non è fortuita, ma essenziale<sup>78</sup>.

Quel vuoto come assenza di fondo, per il quale si rendono sfocati i confini tra l'inizio e la fine, tra la vita e la morte, fa sì che l'esistere si acquieti nella sua marginalità, si rivela quello stato catatonico, quella mera passività, senza agire, senza movimento, che lo svago senza fine porta agli occhi dei suoi spettatori. Nonostante la noia sia qualificata come ciò che comporta sofferenza e inquietudine, siccome è data dalla lucidità dell'essere coscienti e consapevoli, il vuoto a cui dà origine con il suo lavoro di scavo è visto dal filosofo come una sorta di essenzialità, di *vuoto essenziale*, che porta con sé anche una sorta di sollievo, una forma di liberazione.

“Il vuoto [...] esteriormente assomiglia alla noia. [...] È il vuoto come qualcosa di positivo. È come guarire di tutto. Si toglie qualsiasi proprietà all'essere. E anziché una sensazione di mancanza, e quindi di vuoto, si ha un senso di pienezza attraverso l'assenza”<sup>79</sup>.

Il vuoto che porta con sé quella *non aderenza alle cose*<sup>80</sup>, quel distanziamento dall'esistenza, quel non essere più parte della vita e della morte, sembra essere associato a una forma di estasi mistica, nella quale viene meno quella datità, quelle concrezioni e determinazioni e proprietà che caratterizzano l'esperienza sensibile, fonte per Cioran di impurità, di sporcizia, e dunque esse vengono spazzate via; tutto ciò che opprimeva il petto impedendo un vero e proprio sospiro di sollievo si annulla in quell'abisso fatto di assenza, che a detta del filosofo ci consente di assumere su di noi uno strano stato di pienezza: è vuoto che non dev'essere riempito, non è assenza come sinonimo di mancanza, di deficienza, ma di ricchezza fine a sé, di compiutezza.

---

<sup>78</sup> E. Cioran, *Un apolide metafisico*, Milano, Adelphi, 2004, p. 35-36.

<sup>79</sup> *Ivi*, p. 81.

<sup>80</sup> *Ibidem*.

Si fa strada così una piacevole sensazione di liberazione, di pulizia, di silenzio.

È una forma particolare di libertà, il *vuoto essenziale*<sup>81</sup> che la noia rappresenta, l'assenza di suono, l'arresto di ogni forma di esistenza lucidamente cosciente, in quello strano oblio che non ci conduce né da una parte né dall'altra, che non fa parte della vita e nemmeno della morte, è la liberazione silenziosa *da* tutto ciò che sporca con la sua impurità il nostro io consapevole, ed è una liberazione *per* sperimentare il nostro essere soli, la solitudine avulsa dal tempo, dal *pensiero abissale* dell'essere nel tempo.

Osservando il fenomeno dell'*Infinite Jest* dall'esterno, con un certo distacco, dall'alto di chi non è caduto nella sua trappola, esso si porta con sé quell'interruzione della discontinuità che caratterizza la vita, discontinuità che per Cioran è in qualche modo l'ancora di salvezza dall'essere vivi e svegli, una discontinuità che nella vita di tutti i giorni è data dal sonno, dall'abbandono momentaneo della lucidità consapevole e cosciente; se per il filosofo quel punto di arresto, quel placarsi della vita, non è dato a chi, come lui, soffre di insonnia, nella prospettiva che Wallace ci propone attraverso l'intrattenimento letale è proprio la visione ininterrotta, lo svago, che ci consente di cogliere quell'interruzione che viene meno: ci presenta una continuità spaventosa, senza fine, senza nemmeno un breve momento di pausa, di respiro.

Guardi, la vita è molto semplice: la gente si alza, passa la giornata, lavora, è stanca, poi va a dormire, si sveglia e ricomincia un'altra giornata. Lo straordinario fenomeno dell'insonnia impedisce la discontinuità. Il sonno interrompe un processo. Invece l'insonne è lucido nel cuore della notte, lo è in qualsiasi momento, non c'è differenza fra il giorno e la notte. È una sorta di tempo interminabile. L'insonne vive in un altro tempo e in un altro mondo, dato che la vita non è sopportabile se non grazie alla discontinuità. In fondo, perché si dorme? Non tanto per riposare, quanto per dimenticare. Uno che si alza al mattino dopo una notte di sonno ha l'illusione di cominciare qualcosa. Ma se stai sveglio tutta la notte, non cominci un bel niente. Alle otto del mattino sei nelle stesse condizioni che alle otto di sera, e tutta la prospettiva delle cose necessariamente cambia. Io penso che se non ho mai creduto nel progresso, se non sono mai caduto in questo inganno, è stato anche per via dell'insonnia<sup>82</sup>.

---

<sup>81</sup> *Ivi*, p. 75.

<sup>82</sup> *Ivi*, p. 326.

Coloro che osservano lo svago senza fine, impossibilitati dal distaccare gli occhi dallo schermo, sperimentano così una sorta di insonnia cioraniana. Come l'angoscia kierkegaardiana anche la noia cioraniana, e a suo modo l'insonnia, sono qualificate come esperienze *formative*.

Scrive Cioran:

L'insonnia ti estromette dai vivi, dall'umanità. Sei escluso. Uno va a letto alle otto di sera, alle nove o alle dieci, e l'indomani si sveglia alle otto e inizia la sua giornata. Che cosa è l'insonnia? È che alle otto del mattino sei esattamente al punto in cui eri alle otto della sera prima! Non c'è nessun progresso. C'è solo questa notte sterminata. Mentre la vita è possibile solo grazie alla discontinuità. La gente sopporta la vita grazie alla discontinuità procurata dal sonno. La scomparsa del sonno crea una sorta di continuità funesta. Hai un solo nemico: il giorno, la luce del giorno. [...] Il fatto è che quando sei sveglio sei solo... Con chi? Con nessuno. Sei solo con l'idea del Nulla, parola logora per colpa di Sartre... Ma il Nulla diventa corposo, lo senti quasi fisicamente. E tutte le cose che erano soltanto concetti diventano per te realtà viventi. Innanzitutto il tempo assume un'altra dimensione. Scorre a stento. Minuto dopo minuto. E ogni minuto è una realtà. Il tempo scorre, ma non avanza. Non si sa verso che cosa avanzi. [...] In fondo tutte le malattie psichiche, secondo me, tutti i vacillamenti interiori provengono da un sentimento speciale del tempo. [...] Nell'insonnia il tempo ti è nemico; perché è un tempo in cui non puoi inserirti. Che senso ha il passare del tempo? Tu stai lì, tutti russano, l'universo russa, e soltanto tu sei sveglio<sup>83</sup>.

È l'interruzione della continuità che consente all'uomo di sopportare il peso gravoso e tormentato dell'essere vivo, e il sonno rappresenta l'arresto, il momento di sospensione che ci riconduce verso il solo esistere in quanto corpo, come *corpo*.

Ciò che tiene ancora attaccati alla vita coloro che osservano l'*Infinite Jest* è proprio quella corporeità che si manifesta attraverso lo *sguardo*. Gli occhi rappresentano l'ancoraggio all'esistenza che rende possibile il continuo mantenersi in vita in quanto spettatori. Il riconoscimento della propria corporeità non è dato tanto da un rapporto, da un discorso o da un racconto come avviene nel caso di Lenore ne *La scopa del sistema*, ma piuttosto è mediato dallo sguardo, uno sguardo che rimanda a una fissità che non ha fine, una visione che porta in auge l'oblio, l'assenza del ricordo di sé. Ci ritroviamo così

---

<sup>83</sup> E. Cioran, *Un apolide metafisico*, cit., p. 99-100.

catapultati in un limbo, realtà e finzione si mescolano, mondo reale e mondo virtuale si compenetrano l'uno nell'altro, indistinguibili oramai.

Scrive Wallace:

L'illusione n. 1 è proprio l'idea che noi siamo spie: gli spiati dietro lo schermo stanno soltanto fingendo di ignorare la cosa. Loro sanno perfettamente che noi siamo lì fuori. E che noi siamo lì ce l'hanno ben presente anche quelli che stanno dietro alla seconda lastra di vetro, cioè alle lenti e ai monitor che i tecnici e i registi usano per scagliare contro di noi le immagini visibili con la massima ingenuità. Ciò che vediamo è lungi dall'essere un'immagine rubata, ci viene offerta: illusione n. 2. Inoltre, illusione n. 3, quello che stiamo guardando attraverso il vetro dello schermo non sono situazioni reali che si svolgerebbero – e neppure potrebbero svolgersi – allo stesso modo senza la consapevolezza di avere un Pubblico<sup>84</sup>.

Il configurarsi della specie umana in quanto pubblico, in quanto spettatori passivi, è rilevato da Wallace come monito della società contemporanea, siamo ormai circondati da una miriade di schermi che si sostituiscono all'esperienza reale, corporea, ci affidiamo a essi perché non possiamo ormai più farne a meno. La cultura visuale nella quale ci troviamo immersi ci rende come degli esteti kierkegaardiani annoiati; Kierkegaard delinea le caratteristiche di questa malattia dell'animo, la noia, in *Enten Eller*, tra le carte di A. La noia è la bestia nera dell'esteta, sia immediato che riflesso, di colui che pone a fondamento della propria esistenza un che di fugace, di superficiale.

La noia viene qualificata come principio di movimento, non in quanto attrae ma in quanto respinge: l'esteta A lascia intendere che a generare questo bisogno continuo di cambiamento sia il *limite* presente inevitabilmente in ogni esperienza finita, dunque l'estetismo che ci propone l'esteta riflesso prevede una limitazione di se stessi, un frenarsi, un trattenersi, in modo tale che non si viva fino in fondo quella data esperienza, in modo tale da non toccarne mai il limite che genera la noia.

È vero che Kierkegaard A ci propone questo metodo che è da attuarsi principalmente nei confronti dell'amore, ci si deve astenere dallo spremere fino in fondo quella data passione e soprattutto dal matrimonio, emblema della routine, della monotonia; se

---

<sup>84</sup> D. F. Wallace, *E Unibus Pluram: Gli scrittori americani e la televisione*, in Id., *Tennis, Tv, Trigonometria, Tornado (e altre cose divertenti che non farò mai più)*, Roma, Minimum fax, 1999, p. 30.

trasportassimo quest'analisi intorno alla visione dell'esteta nei riguardi dell'amore verso la critica alla società visuale, all'intrattenimento che ci affligge previsto da Wallace e trasposto in maniera radicale nel futuro dispotico di *Infinite Jest*, ci renderemmo conto di come venga esperito di continuo quel limite di cui ci parla l'esteta A.

Siamo comodamente seduti sul nostro divano di fronte alla televisione, o piegati sul tavolo intenti a scrivere al computer, o ancora, siamo in fila e attendiamo il nostro turno, annoiati, ci distraiamo, tentiamo di annullare la percezione di un tempo che sembra dilatarsi, passare così lento, e prendiamo così tra le mani il nostro telefono: una quantità di schermi che riescono a svagarci, che riescono a distogliere il nostro sguardo dalla realtà. La nostra soglia di attenzione sembra discendere sempre di più, sino al punto zero: tocchiamo il limite, la finitezza, presente in quelle immagini in movimento, e cambiamo canale, scorriamo con il dito sullo schermo del telefono; diveniamo sempre più esseri annoiati, che necessitano di cambiare di continuo, che ci sia di continuo qualcosa di nuovo che possa intrattenerci. Ormai non possiamo nemmeno più etichettarci la qualifica di meri spettatori inermi: possiamo scegliere cosa guardare, attraverso quale piattaforma; Wallace ci delinea invece la figura totalmente passiva dello spettatore, condizione che rende possibile l'ipnosi dell'intrattenimento senza fine. In qualche modo ci sta dicendo che dobbiamo lasciarci andare, abbandonarci, essere, come scrive Carlotta Susca, *predisposti all'abbandono*<sup>85</sup>.

---

<sup>85</sup> Carlotta Susca, *Gli schermi, l'ironia e l'ipnosi dello spettatore. Infinite jest e l'intrattenimento infinito in cui nuotiamo*, in Zest, Letteratura sostenibile, [www.zestletteraturasostenibile.com](http://www.zestletteraturasostenibile.com), p. 20.



## **PARTE SECONDA**

Solo che, almeno lì, quando Rick mi racconta una di quelle storie, la differenza tra storia e vita è chiara sin dall'inizio.  
(David Foster Wallace, *La scopa del sistema*)

## ***1. La scopa del sistema***

1981

*Molte ragazze davvero belle hanno dei piedi davvero brutti, e Mindy Metalman non fa eccezione, pensa Leonore, all'improvviso*<sup>86</sup>.

Siamo in un college. In un college femminile, il Mount Holyoke, a Shaker Heights, Ohio.

La protagonista della nostra storia, Lenore Beadsman, è giunta qui per far visita alla sorella maggiore, Clarice Beadsman; ci ritroviamo insieme a lei in una stanza del dormitorio a osservare tre ragazze: la stessa Clarice e le sue compagne di stanza, Mindy Metalman e Sue Shaw.

Il giradischi intona una canzone di Cat Stevens mentre le tre coinquiline sono intente a fumare uno spinello, a mettersi lo smalto, a ridere senza alcun motivo, a spettegolare delle altre ragazze del college. Al piano di sotto è in corso una festa e il suono delle voci mischiate alla musica filtra dal pavimento. Lenore ha solo quindici anni e frema dalla voglia di immischiarsi in quella folla di gente più grande di lei, di mettersi il vestito che ha comprato apposta per l'occasione e di ballare, Lenore adora ballare. Non sta più nella pelle, vuole indossare quel vestito viola che la fa sembrare più grande della sua età, mettersi il rossetto, sistemarsi i capelli e immergersi in quell'atmosfera che le sembra il

---

<sup>86</sup> D. F. Wallace, *La scopa del sistema*, Torino, Einaudi, 2008, p. 5.

massimo della vita, che le aprirebbe le porte all'età adulta, lasciando alle sue spalle, per un paio d'ore, i suoi fragili e appena abbozzati quindici anni.

Bussano alla porta.

Mindy aspira l'ultima boccata di fumo e va ad aprire.

Sono due ragazzi dall'aria spavalda, spavalderia che probabilmente è data solo dalla birra dentro ai bicchieri che tengono in mano. Sono Andy «Wang-Dang» Lang e Biff Diggerence. Sono due ragazzi dell'Amherst College, venuti appositamente per la festa a tema Hawaii che si sta svolgendo al piano inferiore; dicono di avere un amico in comune con Mindy, banale scusa per restare lì nella stanza con loro, a importunarle con il loro fare da ubriachi. Le ragazze non sembrano contente di questa visita inaspettata e cercano di farli uscire ma i due non ci pensano neanche, sono lì per bere e divertirsi, non per sentirsi dire, appena varcata la soglia dopo aver eluso la sicurezza, che la loro presenza non è gradita.

I due sono parte di una confraternita, la *666 Psi Phi*, e dicono di essere lì per una sorta di missione, di "iniziazione", ovvero farsi firmare il sedere da cinque ragazze. Che meraviglioso modo di passare il tempo, ma in fondo è così, i ragazzi di quell'età, aiutati dalla birra, si divertono con poco.

Le ragazze, come spesso accade, si sentono invase e impotenti, impossibilitate a mandarli via.

Lenore è disgustata, si alza, vuole andarsene, ma uno dei due sta bloccando la porta. Per avere solo quindici anni Lenore sa farsi valere, prende la scarpa bianca con il tacco che ha tra mani, non l'aveva ancora indossata, e la tira con violenza verso la testa del ragazzo, purtroppo lo manca, e il tacco della scarpa si infilza nel legno, poco distante da lui.

Lenore riesce finalmente a uscire, e corre verso l'aria aperta: "fuori, nel croccante prato marzolino, alonata dai fasci di luce che spiovono dai lampioni, tra capannelli di ragazzi in blazer blu che risalgono il vialetto rifinendosi l'alito a colpi di mentine, assapora una breve epistassi"<sup>87</sup>.

---

<sup>87</sup> *Ivi*, p. 26.

- Vorrei un racconto, per favore.
- Vorresti un racconto.
- Per favore.
- Oggi me n'è capitato uno molto interessante.
- Spara.
- Guarda che è un po' angosciante.
- Fa lo stesso.
- Riguarda un tizio affetto da vanità di secondo grado<sup>88</sup>.

Una persona vanitosa, che sia per il suo intelletto che per il suo aspetto o per altro, è un tipo di persona che desidera ardentemente di non essere considerata dagli altri come stupida, brutta e via dicendo. Quella che viene qui definita come vanità di secondo grado riguarda quelle persone vanitose le quali si preoccupano di non apparire vanitose agli occhi degli altri.

Vogliono sembrare prive della vanità che le caratterizza. Il racconto che Lenore sta ascoltando riguarda un uomo che è affetto da questo tipo di vanità, in riferimento al proprio aspetto esteriore.

Egli vive con la sua fidanzata ed è ossessionato dal fatto di nascondere a lei il suo essere vanitoso.

Un giorno come un altro, mentre si sta lavando nella vasca da bagno, l'uomo si accorge di avere una protuberanza che sporge dalla gamba; quando si fa vistare dal medico la diagnosi si rivela essere una malattia, al primo stadio, non fatale ma che tuttavia potrebbe, con l'andare del tempo, compromettere seriamente il suo tanto amato aspetto fisico. L'unica soluzione sarebbe sottoporsi a una terapia svizzera molto costosa.

Il problema principale non sta solo, per lui, nella preoccupazione di come potrà risultare il suo bell'aspetto se dovesse lasciare che la malattia faccia il suo corso, ma piuttosto che la sua fidanzata scopra che lui è quel tipo di persona a cui interessa principalmente la propria apparenza esteriore.

La sola idea che ella possa scoprire la sua vanità lo spaventa a morte, dunque preferisce tergiversare e non sottoporsi alle cure. Così, la malattia progredisce e comincia a

---

<sup>88</sup> *Ivi*, p. 27.

infestare tutto il corpo: la pelle diviene raggrinzita e grigia, inizia addirittura a sfaldarsi, e l'uomo decide di restarsene tutto il giorno sotto le coperte per non farsi scoprire dalla fidanzata. Comincia a vestirsi sempre di più cercando di coprire ogni parte del corpo ormai sfigurata, e diventa ostile nei suoi confronti, cerca di allontanarla da sé, anche se a malincuore, poiché la ama.

E lei comincia a soffrire, a piangere, e non riesce a dormire la notte.

L'uomo decide di recarsi dal medico il quale è infuriato poiché non si era più fatto sentire ne tantomeno vedere. Ormai il morbo ha ricoperto tutto il suo corpo, e se non si decide a recarsi immediatamente in Svizzera per la terapia, non c'è più nulla che si possa fare.

L'uomo si sente sconfitto, non solo dalla malattia, ma soprattutto dalla sua ossessione di non voler mostrare a lei la sua ossessione.

D'improvviso, colto da una sorta di illuminazione capisce che l'unica cosa veramente importante è l'amore per lei, che l'unica cosa che conta è il loro rapporto, non come lei avrebbe potuto vederlo, ma semplicemente loro due, insieme.

Con il coraggio e la lucidità inferite da questa scoperta decide dunque di raccontarle tutto: alza la cornetta e compone il numero, ancora nello studio del medico, il loro telefono a casa inizia a squillare, e continua così imperterrito...

La fine della storia è giunta, la fine della storia sono questi tre punti di sospensione... rimaniamo agganciati lì, senza scoprire se lei abbia risposto, o forse in realtà sapendo, dentro di noi, che lei non risponderà mai, che lei se n'è andata, per sempre.

La vanità, che potremmo assumere anche come sinonimo di apparenza, di superficialità, viene descritta da Pascal come un errore di giudizio. Esso è dunque ciò che falsifica la vita dell'uomo affetto dal morbo, ed è un tipo di errore che è dato meramente dalla sua debolezza; la ragione è, nel suo e nel nostro vivere quotidiano, dominata dall'immaginazione.

Quest'ultima si rivela come ciò che vanifica e svilisce ogni cosa poiché colpita incessantemente da quanto appare in superficie. L'immaginazione, così investita

dall'esteriorità che tanto interessa all'uomo del racconto, stabilisce, inizialmente, che ciò che ha prestigio e valore è il suo aspetto fisico, non il loro rapporto d'amore. L'uomo, completamente rapito dal proprio ego, dalla propria immagine nello specchio, è suggestionato e abbagliato fino alla fine dall'abito che indossa, dalla propria pelle, piuttosto che dalle proprie qualità interiori. La ragione si piega, si sottomette, si distorce, sotto il peso di un'immaginazione che sembra così potente, che sembra dominarlo in tutto e per tutto, maestra di errore e falsità.

Ogni cosa diviene vana, galleggia sul nulla... e le sue scelte non possono che essere dettate da ciò che lo circonda, non radicate nel suo sé più profondo se non solo sul finire del racconto, quando finalmente sembra rendersi conto che il suo amore è l'unica cosa che conta, che non sa che farsene del suo bell'aspetto se lei non gli è vicino.

Egli però sembra fin da principio provare vergogna per il suo essere vanitoso, per il suo essere preso dalla superficialità del suo aspetto, altrimenti non cercherebbe in tutti i modi di nascondere; egli è vanitoso, è misero, ma ne è consapevole. È una consapevolezza profonda, che diviene un'ossessione, ancora una volta si preoccupa della considerazione che lei avrebbe avuto nei suoi confronti, se mai avesse scoperto la sua debolezza.

Lenore, la nostra protagonista, si reca alla casa di riposo Shaker Heights dove alloggia la sua bisnonna, che a sua volta si chiama Lenore Beadsman.

Si reca lì in fretta e furia dopo aver ricevuto una chiamata dal direttore, Mr Bloemker.

Be', immaginatevi un po' come vi sentireste se la vostra bisnonna, nella fattispecie *la fornitrice del vostro nome*, la persona sotto la cui egida avete sperimentato per la prima volta la cioccolata, i libri, l'altalena, le antinomie, il bridge contratto, i giochi di pazienza e il deserto, [...], d'un colpo fosse scomparsa, e per quanto vi fosse dato sapere potesse trovarsi spappolata sul ciglio di qualche autostrada e con una striata di copertone in mezzo alla fronte e col deambulatore spiacciato accanto a lei, e vi rendereste conto di come si sentì Lenore Beadsman quando venne informata che sua bisnonna, con la quale i suddetti eventi avevano avuto luogo,

era scomparsa dalla Casa di Riposo Shaker Heights, a Shaker Heights, a due passi da Cleveland, Ohio, cioè vicino a dove abitava Lenore, a East Corinth<sup>89</sup>.

Lenore viene dunque a sapere dal direttore, Mr Bloemker, che la sua bisnonna è scomparsa dalla struttura insieme ad altre persone tra ospiti e personale, in tutto ventiquattro.

Così, di punto in bianco, spariti nel nulla.

La Casa di Riposo è di proprietà dell'azienda del padre di Lenore, la *Stonecipheco*, specializzata in alimenti per l'infanzia, e per ora non ci è dato sapere se il padre sia stato avvisato dell'accaduto. Tuttavia risulta difficile credere che egli non ne sia a conoscenza poiché il direttore della struttura ha avuto l'ordine da parte di Karl Rummage, il quale lavora nello studio legale dell'azienda del padre, di non far trapelare all'esterno ciò che è successo nelle ultime ore, ovvero la scomparsa dei residenti e del personale.

Lenore chiede di poter dare un'occhiata alla stanza della bisnonna. Quest'ultima ha novantadue anni e sarà interessante notare per il lettore che ella risulta essere sprovvista di quello che viene definito come *sistema di regolazione della temperatura corporea*, dunque non può sopravvivere in un luogo nel quale non vi siano 36,9 °gradi.

Dentro a un cassetto nella stanza che Lenore sta ispezionando vi sono i quaderni ingialliti della bisnonna e con sua grande sorpresa, la copia autografata delle *Ricerche filosofiche* di Wittgenstein, a cui ella tiene più di ogni altra cosa al mondo, che si porta sempre con sé come fosse una reliquia; manca tuttavia un grosso libro verde, che è solita portare in ogni posto in cui si trova, insieme alle *Ricerche*.

Tra i quaderni Lenore trova un'etichetta appartenente a un omogeneizzato *Stonecipheco*, sul quale è ritratto un disegno. La ragazza osserva la figura, e capisce trattarsi di una sorta di indovinello, rappresentante un'antinomia. La vignetta raffigura una persona con un camice che tiene tra le mani un rasoio e una bomboletta di schiuma da barba. La testa dell'omino è esplosa in una nuvola di inchiostro.

---

<sup>89</sup> *Ivi*, p. 38, corsivo mio.

- Nonna adora le antinomie. Credo che questo tizio qui sia il barbiere che rade solo e tutti quelli che non si radono da sé. [...] L'atroce dilemma è se il barbiere si rada da sé o meno. Credo che sia questo il motivo per cui la testa gli è esplosa.
- Cioè a dire?
- Se lo fa non lo fa, se non lo fa lo fa<sup>90</sup>.

Il *paradosso del barbiere* è stato formulato intorno agli anni venti del Novecento dal filosofo e matematico Bertrand Russell; egli utilizza questo esempio mentre sta lavorando alla sua *teoria degli insiemi*.

Siamo in un paese nel quale vi sono queste due regole: tutti gli uomini devono essere senza barba e vi è un barbiere che, come descrive Lenore, rade solo e tutti quegli uomini che non si radono da soli. Ora, cadiamo in evidente contraddizione poiché ci troviamo di fronte a due tipi/insiemi di uomini: coloro che si radono la barba autonomamente e coloro che non si radono da soli. La contraddizione sta nel fatto che il barbiere non può appartenere a nessuna delle due categorie di uomini. Egli non può radersi da solo in quanto, come evinciamo dalla prima regola, rade la barba a tutti coloro che non si radono da sé, e tuttavia non può inserirsi nemmeno nel secondo insieme di uomini, in quanto dovrebbe allora esserci un altro barbiere: in questo caso non si raderebbe da solo ma non svolgerebbe comunque il suo compito nel modo corretto, abbiamo visto infatti che egli rade la barba a tutti coloro che non si radono da sé.

Lenore abita a East Corinth, città fondata e costruita da suo nonno, Stonecipher Beadsman II, figlio della bisnonna scomparsa, Lenore Beadsman. Egli si era innamorato perdutamente di una star del cinema, Jayne Mansfield, e decise che la città avrebbe dovuto assumere la forma del profilo dell'attrice.

La nostra protagonista non lavora presso l'azienda del padre ma come centralinista presso la casa editrice *Frequent & Vigorous*, la quale ha sede al *Bombardini Building*, in esso è inoltre presente un'azienda che sembra essere coinvolta in esperimenti di ingegneria genetica.

---

<sup>90</sup> *Ivi*, p. 50-51.



Lenore giunge sul posto di lavoro in grande ritardo. Cerca di scusarsi con la sua collega nonché coinquilina, Candy Mandible, dicendole che aveva cercato di avvisarla con una chiamata, senza riuscirci. Arrivata al centralino scopre infatti che vi sono dei problemi alla linea telefonica.

- Be', c'è un problema di linea.
- Appunto, il che in questo caso significa che non abbiamo più un numero di telefono, cioè in effetti ce l'abbiamo ma non è più il nostro, e per giunta ce l'abbiamo *in comune* con mezza Cleveland, cioè con dei numeri che stanno nel nostro stesso tunnel di linea, tipo che hanno una cifra in più o in meno rispetto al nostro numero. Hai presente le chiamate che arrivano qui e invece sono di gente che cerca le Autofficine Cleveland, il Big Bob Cafe, il Pennuti & Piumati, il Tele-Love? Ecco, a quanto pare adesso abbiamo tutti lo stesso numero di telefono. Uno fa il loro numero e invece squilla qui da noi<sup>91</sup>.

All'inizio di quest'elaborato abbiamo percorso un breve cammino che ci ha condotti a sostare su alcune tappe fondamentali, soprattutto in riferimento al rapporto tra filosofia e letteratura, tra autore, personaggi e lettore; sarà interessante notare la modalità attraverso la quale uno scrittore come Wallace dà voce e sostanza ai personaggi che pone sulla scena: a più riprese li abbiamo considerati non tanto come costruzioni narrative, ma piuttosto come entità, sebbene fittizie, profondamente *umane*, tratto che sembra renderli parte del nostro mondo, reali, alla stregua della condizione di realtà che investe noi lettori.

È da questo presupposto che risulta necessario partire per poter sondare i temi filosofici che dalla storia presente ne *La scopa del sistema* presenteremo passo per passo: attraverso di essa vedremo conformarsi i personaggi come *corpo*, un corpo reso vivo dal linguaggio, attraverso la nozione di corporeità vedremo trapelare quel tratto di umanità, quella peculiarità reale che li rende così umani e così *veri* ai nostri occhi.

È in quest'ottica che Chiara Scarlato, nel manuale denominato *Attraverso il corpo, filosofia e letteratura in David Foster Wallace*, costruisce una panoramica precisa e dettagliata intorno alla produzione letteraria dello scrittore americano: il corpo diviene

---

<sup>91</sup> *Ivi*, p. 59-60.

quel medium, quel dispositivo che consente l'instaurarsi di una connessione tra l'autore e il lettore.

Cosa significa essere un corpo? Esiste una linea che compenetra in sé, che tiene agganciati l'essere corpo e la libertà di scelta del singolo individuo? Siamo legittimati nel considerare la corporeità come mera oggettività, come cosa tra le cose? Quale legame, se di legame possiamo parlare, si instaura tra corpo e voce, tra gesto, sguardo e parole?

Stefano Bartezzaghi mostra come i personaggi di Wallace siano profondamente interconnessi alle azioni che compiono, esse sono ciò che li definisce in maniera chiara e distinta: “vestirsi, vomitare, svestirsi, toccarsi, fumare, mangiare, bere...in una gamma molto ampia di tutti i possibili gesti, posture, apparenze, deiezioni e assunzioni”<sup>92</sup>.

È attraverso le azioni che rimandano alla nozione di corporeità che Wallace sonda a fondo cosa caratterizzi l'essere umano nel rapportarsi a sé e all'altro, in un dialogo continuo fatto di scambio tra esterno e interno, tra purezza e impurità, tra silenzio e parola, mediante quell'essere corpo che ci getta inesorabilmente al nostro esistere, quel fenomeno corporeo, materiale, incluso nel quadro narrativo posto in essere dalla scrittura letteraria.

Scriva C. Scarlato: “un corpo è uno snodo, il rimando a ciò che essenzialmente è costitutivo dell'essere umano, un dispositivo. In questo senso, un corpo si dà sempre in una dimensione relazionale poiché, aparendo, esso è già presenza nel mondo e rapporto”<sup>93</sup>.

---

<sup>92</sup> S. Bartezzaghi, *Scrittori giocatori*, Torino, Einaudi, 2010, p. 338.

<sup>93</sup> C. Scarlato, *Attraverso il corpo, filosofia e letteratura in David Foster Wallace*, Milano, Milano, 2020, p. 38.

## 1.1 La corporeità che plasma i personaggi, che li rende vivi e così umani, *troppo umani*.

Come abbiamo visto all'inizio del nostro percorso, la scrittura di Wallace viene inquadrata all'interno del cosiddetto *realismo isterico* post-modernista; egli ha inoltre approfondito quello che viene chiamato *Creative Non Fiction*, concetto che viene descritto da Josh Roiland nell'articolo *The Fine Print: Uncovering the True Story of David Foster Wallace and the "Reality Boundary"*. Gli scrittori della *Creative Non Fiction* non utilizzano la lingua come strumento per poter guardare il mondo in modo oggettivo, come se fosse una finestra dalla quale sporgersi e vedere le cose con totale nitidezza, ma piuttosto essi lo osservano, lo descrivono, attraverso delle lenti un po' appannate, che opacizzano la vista, un po' sporche.

Scrive C. Scarlato:

La scrittura *fiction* wallaciana ricostruisce un ordine di realtà in cui: 1) la nozione di *individuo* corrisponde alla figura del personaggio, la cui caratterizzazione si basa su un preciso quadro di corrispondenze tra la descrizione del suo corpo e il suo modo di stare al mondo; 2) oltre a essere l'orizzonte che racchiude le storie, il *luogo* è un oggetto di interazione costante per i personaggi che si muovono, viaggiano, sostano, arrivano, ripartono. In alcuni casi, Wallace attribuisce tratti fisici, personali - quasi, umani - agli spazi (pensiamo, in senso esemplificativo, al G.O.D/ D.I.O de *La scopa del sistema* oppure al "Polmone" dell'Accademia di tennis in *Infinite Jest*; 3) le *persone* e i *fatti* costituiscono il "controcanto" delle storie principali, quei lacerti letterari che, pur non avendo una precisa connessione diretta con il *resto* della narrazione, contribuiscono a esaltare un senso autentico nella scrittura; 4) le *idee*, infine, non sono altro che quei riferimenti filosofici e teorici che, in profondità, nutrono e alimentano la scrittura, sviluppando la possibilità di instaurare un rapporto "reale" con il lettore<sup>94</sup>.

*La possibilità di instaurare un rapporto "reale" con il lettore: ce ne accorgeremo passando in rassegna il romanzo giovanile di Wallace, La scopa del sistema, nel quale l'impianto filosofico di fondo permea il racconto sul piano stilistico e a livello narrativo; il lettore non è metaforicamente chiamato a rendersi parte attiva della storia nel suo*

---

<sup>94</sup> Ivi, p. 48.

svolgimento, ma, soprattutto in alcuni passaggi, ad arrovellarsi sulle questioni, spesso linguistiche, quasi fossero degli indovinelli nascosti nella tessitura della trama, in balia di scene tagliate e incollate in posti apparentemente fuori luogo, pezzi mancanti, quasi dovessimo aggiustare, completare ciò che ha lasciato in sospeso per noi.

Il lettore subisce una metamorfosi ancor prima di divenire tale: Wallace ci fa suoi *personaggi* ancor prima di divenire suoi lettori. Ancora una volta, siamo immersi in un *gioco*, un gioco che ha le sue regole, che ci farà capire quale sia *la nostra collocazione nel sistema*, se esiste, e se sia possibile sfuggirne.

Il linguaggio, come scrive Wallace, trova il suo spazio vitale mediante il lettore, che si ritrova partecipe di esso più che del racconto in sé:

“Una delle cose che mi piace fare è vedere fino a che punto posso far arrivare il lettore - per rompere una serie di regole. Mi piace giocare con le regole relative alla grammatica. Sono più immerso nel linguaggio che nella storia”<sup>95</sup>.

Addentrarci nella storia, attraverso il corpo dei personaggi, significa lasciare spazio a una *voce*, che ci conduce alla scoperta, vera e nuda, della nostra corporeità, del nostro Io, del mondo, che non è nostro ma che ci riguarda.

“Cercando di riprodurre in maniera autentica la varietà e la contraddittorietà di uno scambio verbale - di una conversazione fra due persone reali -, Wallace dà voce a *un* mondo, a una *pluralità* di mondo, attraverso quelle che il lettore riconosce come le voci dei personaggi”<sup>96</sup>.

È così dunque che lo scrittore americano trasforma in parole quella frammentazione interiore che innerva il suo essere, la cui scomposizione è data dalla sofferenza, dalla solitudine, da quel turbinio interno che deve necessariamente essere rigettato al di fuori: il gesto della scrittura è il modo attraverso il quale poter duplicare, trascrivere le informazioni che si incrociano e si sovrappongono l’una sull’altra nella sua mente, è la manifestazione concreta di come “suonano le voci che si hanno nel cervello”<sup>97</sup>.

---

<sup>95</sup> D. F. Wallace, *Un antidoto contro la solitudine. Interviste e conversazioni*, Roma, Minimum fax, 2013, p. 50.

<sup>96</sup> C. Scarlato, *Attraverso il corpo. Filosofia e letteratura in David Foster Wallace*, op. cit, p. 55.

<sup>97</sup> *Ivi*, p. 59.

C. Scarlato, prendendo come riferimento le interviste a Wallace da parte di Martin Schechter, Steve Paulson e John O'Brien, sostiene che il concetto di *voce* può corrispondere a tre diverse definizioni: innanzitutto all'*imitazione*, riferita a un certo modo di parlare e di scrivere, alla *pluralità di voci interiori* che lo stesso scrittore crede fermamente abitare in sé, e lo sforzo allora sta nel far sì che queste possano trovare sulla carta un loro ordine, una loro armonia, senza intaccare lo scorrere della narrazione, senza che esse si sovrappongano come invece accade nel pensiero, e infine all'*alterità plurivocale* che noi lettori manifestiamo nel momento in cui ci addentriamo nell'interiorità dell'autore mediante la *nostra* voce.

L'insieme delle "voci" utilizzate dallo scrittore risuona - ogni volta in maniera diversa - nella voce interna di ciascun lettore, determinando così un accordo che è, contemporaneamente, un gesto letterario, un rapporto linguistico e una domanda filosofica. Nello spazio di questo gesto articolato, avviene la letteratura: una conversazione fra due coscienze - fra due corpi - in cui i rapporti fra interno ed esterno si sfaldano<sup>98</sup>.

Il processo di costruzione di un personaggio è di importanza centrale nell'idea di narrazione che ha in mente Wallace, e la capacità di renderli *vivi* e *reali* è una scommessa che a parere dello scrittore è stata vinta in massimo grado da Dostoevskij. Egli ha reso davvero i suoi personaggi:

[...] vivi. E per vivi non intendo solo ben realizzati o sviluppati o 'torniti'. Il meglio di loro vive dentro di noi, per sempre, una volta che li abbiamo conosciuti. [...] senza mai smettere di essere individui in 3-D, i personaggi di Dostoevskij riescono a impersonare intere ideologie e filosofie di vita [...]. Il punto è che Dostoevskij scriveva romanzi sulla roba che conta davvero. Scriveva storie sull'identità, il valore morale, la morte, la volontà, l'amore sessuale vs. l'amore spirituale, l'avidità, la libertà, l'ossessione, la ragione, la fede, il suicidio. E lo faceva senza mai ridurre i suoi personaggi a semplici portavoce o i suoi libri a trattatelli. Il suo pensiero costante era cosa significa essere umani - ovvero, come si fa a essere una vera *persona*, una la cui vita sia

---

<sup>98</sup> *Ibidem*.

permeata da valori e principi, piuttosto che un semplice animale dotato di istinto di conservazione e particolarmente scaltro<sup>99</sup>.

Secondo Thomas Nagel i personaggi impersonano uno *sguardo da nessun luogo*, esso infatti non può appartenere né all'autore né al lettore ma è “incarnato dai corpi dei personaggi perché, attraverso l'esperienza di lettura, accediamo al mondo interno al testo”<sup>100</sup>.

È uno *sguardo da nessun luogo* che in una certa misura pertiene anche agli pseudonimi di Kierkegaard, agli eternonimi di Pessoa.

Dobbiamo allora soffermarci su questo sguardo, perché forse ci importa e ci deve importare chi parla, chi scrive: vita e pensiero percorrono la stessa strada, si fondono in una sintesi che non ci consente di prendere le parti di Sainte-Beuve, così come nemmeno di Proust. Esistenza e pensiero si mescolano in un groviglio di nodi a cui può dar voce una particolare modalità di comunicazione indiretta, che a detta del filosofo danese può essere così intesa:

La comunicazione indiretta può essere un'arte della comunicazione nel raddoppiare la comunicazione. L'arte consiste nell'annullarsi come comunicante, nel rendersi puramente oggettivo, e poi porre incessantemente in unità gli opposti qualitativi. È ciò che alcuni pseudonimi usano chiamare la doppia riflessione della comunicazione [...] “Un nodo dialettico [...] Essere nessuno, un'assenza, qualcosa di oggettivo, nessuna persona reale”<sup>101</sup>.

Simonella Davini, nel saggio *Il corpo dello scrittore. Kierkegaard e il problema dell'autore*, scrive che la comunicazione kierkegaardiana è un compenetrarsi di *scrittura e corpo*, è un comunicare che ha uno scopo, una strategia, un fondersi di voci, di scelte

---

<sup>99</sup> D. F. Wallace, *Il Dostoevskij di Joseph Frank*, p. 285-306 in Id., *Considera l'aragosta. E altri saggi*, Torino, Einaudi, 2013, p. 295-296.

<sup>100</sup> C. Scarlato, op. cit., p. 62.

<sup>101</sup> S. Kierkegaard, *Esercizio di cristianesimo*, trad. it. di C. Fabro, in S. KIERKEGAARD, *Opere*, Firenze, Sansoni, 1972, p. 757-58.

di vita che mirano a rendere attento il lettore al religioso, al cristianesimo. A proposito di questo primo modo di intendere la comunicazione indiretta, S. Davini precisa come il lettore sia chiamato a sciogliere quei nodi che il testo tesse con voluta ambiguità, e così “in tal modo viene impedito che il lettore, per disambiguare il messaggio, per trovare una risposta sul vero significato dell’opera, per risolvere l’enigma del testo, risalga all’identità del comunicante, all’autore in carne ed ossa. Trovando sbarrata questa strada, egli di fatto viene rispinto verso se stesso, verso la propria interiorità e libertà”<sup>102</sup>.

Il secondo tipo di comunicazione indiretta viene così presentato da Kierkegaard:

Ma la comunicazione indiretta si può avere anche in un altro modo, mediante il rapporto tra la comunicazione e il comunicante; qui dunque c’è anche il comunicante, mentre nel primo caso era soppresso. [...] Ogni comunicazione che riguarda l’esistere richiede un comunicante; il comunicante infatti è la reduplicazione della comunicazione; reduplicare è esistere in ciò che si comprende. [...]

Per il fatto che c’è un comunicante che esiste in ciò che comunica, per ciò non si può ancora chiamare questa comunicazione ‘comunicazione indiretta’. Se invece il comunicante stesso è determinato in modo dialettico, se il suo stesso essere è una determinazione della riflessione, allora ogni comunicazione diretta è impossibile<sup>103</sup>.

---

<sup>102</sup> S. Davini, *Il corpo dello scrittore. Kierkegaard e il problema dell’autore*, in NotaBene quaderni di studi kierkegaardiani, Genova, il melangolo, 2014, p. 85.

<sup>103</sup> S. Kierkegaard, *Esercizio di cristianesimo*, cit., p. 758.

Per il semplice fatto che esiste un comunicante, in virtù di ciò che egli è in quanto tale, ogni sua affermazione, anche la più diretta, diviene *non diretta*<sup>104</sup>.

Dunque in quest'ottica il comunicante deve apparire diverso, di segno opposto, rispetto a ciò che egli è nel suo intimo e a ciò che sta comunicando: è una strategia atta a fare in modo che colui che ascolta, il ricevente, non si rapporti a colui che comunica in maniera diretta.

Il comunicante “serio” non deve apparire serio. Apparire serio è serietà diretta, ma non serietà nel senso più profondo. Serio è che il comunicante sia serio e che l'altro diventi serio (e qui sta la riproduzione), ma notabene non con l'impressione immediata e lo scimmiettamento, ma da sé – e qui sta la ragione per cui il comunicante non deve apparire serio<sup>105</sup>.

---

<sup>104</sup> A tal proposito, S. Davini nel saggio citato nel testo, precisa: “Così l'affermazione “Io sono il Figlio di Dio” è comunicazione diretta; ma il fatto che a pronunciarla sia un singolo uomo del tutto simile agli altri rende indiretta la comunicazione perché la contraddice obbligando il ricevente a una compiere una scelta: gli credi o no?”

In questo secondo tipo di comunicazione indiretta il comunicante è presente, ma con “una riflessione negativa”, cioè egli deve fare in modo che la sua esistenza personale esteriore contraddica quanto egli comunica. Mentre nel primo caso è la forma a costituire l'opposizione alla comunicazione verbale del messaggio, qui è l'esistenza del comunicante a costituire tale opposizione e a far sì che la comunicazione sia un nodo dialettico”. cit., p. 86.

<sup>105</sup> S. Kierkegaard, *La dialettica della comunicazione etica ed etico-religiosa*, trad. it. di C. Fabro, in *Scritti sulla comunicazione*, 2 voll., Roma, Logos, 1979-82, vol. 1, p. 47-96.

Scrivi Davini nel saggio: “L'esistenza personale che Kierkegaard ha condotto, o, meglio, l'impressione che ha cercato di suscitare nei contemporanei, volta, come vedremo subito, a minare la propria autorità, nel senso di autorevolezza – autorevolezza che deriva dall'“essere in carattere”, cioè dall'esprimere esistenzialmente i propri convincimenti etici, ha fatto sì di rendere indiretta anche la comunicazione diretta costituita dagli scritti religiosi. Così durante la prima fase della sua attività letteraria, quella che egli definisce estetica, Kierkegaard adoperava tutta la sua astuzia e conoscenza degli uomini per “ingannare a rovescio”, cioè non per conquistare celebrità e considerazione, ma per indebolire l'impressione di se stesso presso i contemporanei. E se per ottenere fama e considerazione bisogna “entrare a far parte di qualche consorteria, qualche associazione per la vicendevoles ammirazione”, e poi “nascondersi alla massa, non farsi mai vedere, per suscitare così un'impressione fantastica”, per alimentare l'illusione secondo cui, siccome si è visti di rado, allora siamo qualcosa, Kierkegaard fa esattamente il contrario: rompe con il clan Heiberg, non fa mai visite né riceve, ma in compenso si fa vedere molto per strada e a teatro. Risultato: “Io ero un perdigiorno, uno sfaccendato, un flaneur, uno spensierato; una bella testa, sì, anche brillante, spiritoso – ma del tutto privo di serietà”. cit., p. 87.



La vita personale del filosofo si protrae sempre di pari passo alla sua produzione letteraria e filosofica: ancora una volta, vita e pensiero si innestano sulla stessa linea di continuità. Sebbene, ricordiamolo, egli sia comunque rimasto fermo nell'indecisione, anche la sua esistenza sembra essere segnata da comportamenti e modi d'essere che si riflettono da una parte negli scritti pseudonimi, estetici, e dall'altra negli scritti religiosi autonomi.

La strategia messa in atto dall'abile e attento psicologo, in quanto mira a comunicare il cristianesimo, ci farà comprendere come il primo insieme di scritti sia in fondo da intendersi come un inganno, come un'illusione che dovremmo essere in grado di lasciarci alle spalle per dirigerci verso la *verità*. Lo stadio religioso è come una sorta di risveglio che gli dona la consapevolezza di non potersi più riconoscere come poeta, di non essere che *l'autore improprio* di quegli scritti estetici siglati dagli pseudonimi.

Così come Foucault distingue diverse modalità d'essere dell'autore di un'opera, come abbiamo visto precedentemente, attraverso gli scritti kierkegaardiani possiamo parlare di autore proprio, che Davini definisce *in carne ed ossa*, e improprio, di autore come detentore dell'idea e della sua applicazione pratica e di autore come *responsabile giuridico*, infatti il ricorso alla pseudonima "ha una ragione essenziale nella stessa produzione"<sup>106</sup>.

Scriva S. Davini: "Gli pseudonimi kierkegaardiani sono la personificazione o ipostatizzazione dei punti di vista sul mondo, delle concezioni di vita che Kierkegaard di volta in volta ha assunto scrivendo i suoi testi poetici. Sono l'esplicitazione dei vari autori impliciti"<sup>107</sup>.

È proprio per questo motivo che forse è riduttivo parlare di pseudonimi in quanto essi non rappresentano solamente dei nomi fittizi che vengono inventati dall'autore in carne

---

<sup>106</sup> S. Kierkegaard, *Esercizio di cristianesimo*, cit., p. 608.

<sup>107</sup> S. Davini, *Il corpo dello scrittore. Kierkegaard e il problema dell'autore*, cit., p. 90.

ed ossa per mascherare la propria identità, ma piuttosto, così come avviene per gli eteronomi di Pessoa<sup>108</sup>, quella di Kierkegaard è una *polionimia*.

L'uso di diversi pseudonimi vuole rappresentare innanzitutto, principalmente, una presa di distanza dell'*autore proprio* Kierkegaard, in carne ed ossa, dalle scelte che i suoi scritti ci illustrano, come se il lettore fosse chiamato a doversi soffermare su di esse e non tanto sulla persona che parla: ci invita a prestare attenzione alle sue parole, non a sé, altrimenti verrebbe frainteso, altrimenti rischieremmo di identificare totalmente la persona reale con il contenuto della sua produzione letteraria. La comunicazione indiretta è quindi per Kierkegaard la modalità di comunicazione più alta, più sottile e raffinata, tuttavia essa in parte trascende le capacità umane, dunque non è possibile usufruirne in modo assoluto, totalizzante. Arriva un momento nel quale deve lasciarsela alle spalle<sup>109</sup>.

Sembra essere divenuto consapevole che in fondo egli non è il detentore della sua produzione, ma quasi che il suo stesso *io* sia un prodotto della sua opera, che sia la

---

<sup>108</sup> Un parallelismo tra Kierkegaard e Pessoa è stato individuato da P. D'angelo, *Estetismo*, Bologna, Il Mulino, 2003: "Come per Pessoa, parlare di pseudonimi per la produzione kierkegaardiana presenta qualcosa di riduttivo e sviante. Non si tratta infatti di noms de plume assunti casualmente per coprire un'identità che non si vuole rivelare, ma di autori fittizi attorno ai quali viene costruito un fantasma di personalità [...] e che, soprattutto, costituiscono una sorta di sdoppiamento e di proliferazione rispetto alla personalità dell'autore. [...]. Inoltre, proprio come nel caso di Pessoa, si tratta in qualche misura di proiezioni dell'autore al di fuori di se stesso, di maschere o di travestimenti teatrali" (*Ivi*, p. 112-113).

<sup>109</sup> Scrive S. Davini:

"Anche nel momento in cui si sente chiamato a dire in qualità di autore qual è il significato complessivo della sua attività letteraria, Kierkegaard afferma che questo significato non va ricercato nell'intenzionalità dell'autore ma nell'intenzione del testo. Infatti, in primo luogo, l'interpretazione che egli propone, di essere stato uno scrittore religioso dall'inizio alla fine e di avere usato la produzione estetica come inganno per portare nella verità, non è affatto un'assicurazione diretta riguardante ciò che ha voluto con l'accingersi a scrivere, ma una spiegazione oggettiva, un'interpretazione (l'unica a suo giudizio) capace di rendere ragione della struttura dialettica della produzione, di dare coerenza al tutto, di calzare al suo oggetto; un'interpretazione che consente di leggerla unitariamente e dunque di riportarla ad un autore. Quindi anche qui, come molte volte nel passato, Kierkegaard si pone dal punto di vista di un lettore della sua opera, non di autore di essa. È come lettore che può rintracciare una unità nella sua variegata produzione e dunque vedere ricomporsi insieme ad essa anche la propria vita, mentre come autore aveva vissuto scisso in due come uno schizofrenico". cit., p. 93-94.

scrittura a governarlo, a rigettarsi sulla carta in un gesto liberatorio funzionale al formare se stesso.

## 1.2 Deserto incommensurabile dell'Ohio (D.I.O)

1972

GOVERNATORE Signori, c'è qualcosa che non va.

MR OBSTAT Che significa, Capo?

GOVERNATORE Nello Stato, Neil. C'è qualcosa che non va nel nostro Stato. Le cose vanno troppo bene. Ho un sospetto come di fregatura. [...] Ragazzi, lo Stato sta perdendo le palle. Sento puzza di spallamento. Finirà per diventare una specie di grosso centro commerciale. Troppo sviluppo. La gente si sta ammosciando. Hanno dimenticato che questo Stato è il frutto storico della *lotta dell'uomo contro la natura avversa*. Finita la lotta per la sopravvivenza è finita ogni tensione. Ci serve un po' di *tensione*.

MR LUNGBERG e MR OBSTAT Cioè?

GOVERNATORE Signori, ci serve un *deserto*.

MR LUNGBERG e MR OBSTAT Un deserto?

GOVERNATORE Sissignori, un deserto. Un punto di riferimento primordiale per le buone genti dell'Ohio. Un luogo da temere e amare. Un luogo selvaggio. Qualcosa che ci rammenti contro cosa abbiamo lottato e vinto. Un luogo senza centri commerciali. *Un Altro per stimolare l'Io dell'Ohio*. Cactus, scorpioni e sole implacabile. *Desolazione*. Un luogo dove la gente possa aggirarsi in *solitudine*. Per riflettere. Lontano da ogni cosa. Dunque, signori, ci serve un deserto.

MR OBSTAT Idea geniale, Capo.

MR LUNGBERG Dove andrebbe messo?

MR OBSTAT Intorno a Caldwell?

MR YANCEY Esatto.

MR LUNGBERG Ma non ci abita un po' troppa gente, da quelle parti?

GOVERNATORE Vorrà dire che verrà spostata. Ragioni di forza maggiore. *Il deserto se ne infischia dell'uomo*. Rientra nel concetto complessivo.

MR OBSTAT Ehi, mia madre abita vicino a Caldwell.

GOVERNATORE Colpito nel segno, eh Neil? Rientra nel concetto complessivo. Il concetto deve colpire nel segno. *Natura avversa significa violenza*, Neil. E noi faremo in modo che sullo stomaco inflaccidito di questo Stato ricominci a crescere un po' di pelo. Colpirà nel segno. [...] Vedi, il fatto è che la trovo una cosa giusta, soprattutto adesso che ne ho lungamente discusso con Mr Yancey. *Cento miglia di nulla*, cento miglia di bianca sabbia abbacinante. Ovviamente lungo il perimetro ci metteremo un paio di laghetti, perché la gente possa pescare...

MR LUNGBERG Perché proprio bianca, la sabbia? Perché invece non, ipotesi, della *sabbia nera*? *Il concetto si basa sul contrasto, sulla diversità, sull'avversità della natura selvaggia*, forse addirittura, se non ho capito male, *sull'orrido*, dico bene?

GOVERNATORE Sì, c'entra pure l'orrido, esatto.

MR LUNGBERG Bene, l'Ohio è uno Stato pieno di bianco: le strade sono bianche, la gente tende complessivamente al bianco, abbiamo un bel sole luminoso... Cento miglia di sabbia nera mi sembrano un fior di contrasto. Riuscite a immaginare niente di più orrido? Tra l'altro il nero assorbirebbe molto meglio il calore. Più caldo c'è, più risalta l'aspetto desolazione. Quando cominciamo?

GOVERNATORE Immediatamente, Joe. *La natura avversa è di per sé una cosa rapida e violenta*.

MR LUNGBERG Capo, non credi che ci vorrebbe un nome? Posso suggerirne uno?

GOVERNATORE Spara.

MR LUNGBERG *Deserto Incommensurabile dell'Ohio*.

GOVERNATORE È un nome formidabile. Tanto di cappello. Hai sempre delle ottime idee, Joe. Splendido. Comunica vastità, desolazione, grandeur, e poi spiega che è nell'Ohio.

MR LUNGBERG Non sarà un po' presuntuoso?

GOVERNATORE Nient'affatto. Rientra perfettamente nel concetto. Bene, mi sembra che ci siamo, no? *Concetto. Deserto. Colore. Nome*. Non ci resta che la *tensione*<sup>110</sup>.

---

<sup>110</sup> D. F. Wallace, *La scopa del sistema*, cit., p. 64-68.

**«... e se proprio l'Altro fosse il Medesimo?»**

**(Michel Foucault, *La prosa di Atteone*)**

Nel suo mondo costellato di acronimi, con la sua genialità così sottile e raffinata, Wallace decide di associare il deserto artificiale che fa da sfondo all'intera storia a *Dio*. Decide che quel luogo vuoto, sinonimo di un nulla che accende il legame tra l'individuo e il proprio sé, che va a costituire il filo così fine che unisce quel sé alla propria solitudine, sia il luogo non-luogo che rappresenta *Dio* nella storia.

Adriano Ardovino nel saggio *Dio linguaggio deserto. Margini della metropoli in The Broom of the System di David Foster Wallace*, descrive il dio-deserto artificiale di Wallace come un simbolo che è teso a compenetrare in sé, in una sintesi armonica, tutte le dicotomie che a livello strutturale incontriamo attraverso la narrazione: interno ed esterno, l'io e l'altro, presenza e assenza, linguaggio e realtà sensibile...

È la manifestazione corporea di ciò che per antonomasia è presente in ogni dove, e dunque concretamente da nessuna parte, che non necessita di visibilità, che sfugge ai sensi, quell'Altro che con la sua assenza è presente all'interno del proprio sé. È il nostro Altro, il nostro Fuori, che abita nella dimora a volte ostile e oscura della nostra interiorità. Un Altro in noi.

La presenza preponderante di questo deserto nero, simbolo del proprio esser soli con sé, permea tutta la storia, dunque lo incontreremo a più riprese nel corso del nostro cammino.

Scriva Ardovino:

[...] il luogo di un vivente che è insieme l'Altro, lo straniero, il minaccioso, l'ostile. Che permea, si insinua, penetra, contamina, insudicia e, per estensione, corrode distinzioni e confini, scardina identità e certezze, mette in discussione presunti diritti e insostenibili privilegi. Questo deserto che è Dio (cioè, tradizionalmente, il Logos, la Parola) è insieme ciò che mostra, adesso, fino a che punto il Logos e la Parola siano deserti, siano diventati un deserto. Fino a che punto il

Linguaggio stesso sia il nostro deserto. Non solo e non tanto perché la metropoli è ormai un violento deserto di senso, che si esprime in un linguaggio desertificato e desertificante, ma perché l'ipertrofia (la "trappola") post-moderna della scrittura e del linguaggio porta con sé un'esperienza del deserto e della solitudine che resta tutta interna alla scrittura e al linguaggio stessi. Il paradosso del D.I.O. (di Dio e del deserto, oggi) è infatti di essere ormai inglobati dentro la città. Assorbiti da essa come la natura lo è dalla tecnica e la realtà dal linguaggio. La sabbia e la notte, Dio e le dune, la solitudine e le stelle, le tracce e la polvere, vengono risucchiati dal sistema della metropoli e del linguaggio (linguaggio-città e città fatta di linguaggio), annullando ogni esperienza reale del deserto. Che non è più un luogo dove potersi ritirare o fuggire, un eremos in cui si è etimologicamente gettati/sospinti fuori in un processo di svuotamento e di allontanamento, ovvero, ancora, un deserto che non si può mai "costruire" da sé, ma che si ha tutt'al più il dono di poter "fare" dentro di sé (come nell'antica spiritualità cristiano-monastica), liberandosi per tutto ciò che viene "dal di fuori" rispetto a sé, rispetto al proprio "sé"<sup>111</sup>.

1990

Rick Vigorous è il capo di Leonore, il direttore della casa editrice presso cui lavora. Tuttavia ciò che li lega non è meramente un rapporto stipulato a livello lavorativo, ma piuttosto un amore vorace, disordinato; Rick è follemente innamorato della più giovane di lui Leonore Beadsman, la venera, la idealizza di continuo, come una sorta di esteta riflesso kierkegaardiano vive per lo più nell'immaginazione, nella fantasia poetica, perché si sente inadeguato, non si sente amato fino in fondo, e desidera ardentemente che lei doni a lui tutta se stessa, incondizionatamente.

---

<sup>111</sup> A. Ardivino, *Dio linguaggio deserto. Margini della metropoli in The Broom of the System di David Foster Wallace* in A. Del Gatto, U. di Toro (a cura di), *Metropoli. Estetica, arte, letteratura. Saggi in memoria di Francesco Ingo*, ombre corte, Verona, 2016, p. 126.

Rick ha un matrimonio alla spalle, un matrimonio finito male, che ha lasciato dietro di sé la traccia potente di un bambino nato dall'amore e cresciuto nel dolore della separazione, che ha lasciato l'impronta dell'incapacità dei due di assumere su di sé la ripetizione, di far sì che la loro storia potesse essere dettata dalla continuità, una continuità che ribadisce se stessa perché vuole se stessa, incapaci di ripetere ogni giorno quel sì pronunciato all'altare dinanzi a Dio.

L'amore che prova per Lenore lo innerva a tal punto che il suo desiderio di impossessarsi in modo assoluto di lei passa addirittura attraverso le cose più insignificanti: la nostra protagonista viene descritta sempre come una ragazza esile, che è solita portare ai piedi delle Converse nere. Rick è ammaliato da quelle scarpe, perché quelle semplici scarpe la definiscono, la caratterizzano fino al midollo, la fanno essere davvero la Lenore che lui desidera. È abbagliato dal modo in cui i suoi capelli lisci e castani le incorniciano il viso, dai suoi occhi che non riesce a guardare fino in fondo perché accecano come la luce del sole.

E le labbra... le labbra che sigillano il bacio, l'unione carnale di due diversi Io che divengono, in un attimo, un Noi:

[...] un bacio con Leonore è, se mi è concesso indugiare un po' su questo tema, non tanto un bacio quanto una dislocazione, è rimozione e poi brusca assunzione di essenza dall'io alle labbra, sicché non è tanto il contatto di due corpi umani per fare le solite cose a colpi di labbra quanto due insieme di labbra in reciproca cova e in comunione di specie sin dagli albori dell'era post-Scarsdale, forti di condizione ontologica autonoma sancita dalla suddetta comunione, che trascinano dietro e sotto di sé, mentre si uniscono e diventano una cosa sola, due ormai completamente superflui corpi terreni appesi al bacio come spossati gambi di fiori sursbocciati ovvero come mute ormai inservibili<sup>112</sup>.

Fonte della pena schiacciante di Rick è il sentirsi parte solo del mondo esterno ed estraneo a lei, c'è sempre un ostacolo che si interpone, un alto muro che si erge tra la superficialità corporea dell'esterno e le vaste profondità dell'interno.

Rick e Lenore si sono incontrati per la prima volta nello studio del loro comune psicanalista, il Dottor Curtis Jay. Un uomo con mille stranezze, affetto da un'ossessione

---

<sup>112</sup> D. F. Wallace, *La scopa del sistema*, cit., p. 72.

compulsiva verso l'igiene e altre bizzarrie che lo rendono ai loro occhi forse, alla fine, un incompetente: egli è anche solito rivelare a Rick ogni parola che Lenore gli confida durante le loro sedute. Lenore, il giorno del loro incontro nella sala d'attesa, gli rivela di aver bisogno della psicoanalisi *per farsi aiutare a superare sensazioni di disorientamento e vaghezza di identità e carenza di controllo su se stessa*<sup>113</sup>.

Con coraggio un giorno Rick le chiede di uscire insieme a lui, e lei comincia a raccontarle della sua vita: ha una sorella e due fratelli, uno dei quali frequenta l'Amherst College nel Massachusetts, lo stesso college frequentato da Rick Vigorous. Quasi ogni membro della famiglia di Leonore ha frequentato l'Amherst, mentre la bisnonna, ora scomparsa, aveva studiato sotto la guida di Wittgenstein a Cambridge.

Leonore come abbiamo visto, nonostante sia figlia del grande magnate d'industria di Cleveland, non lavora presso l'azienda *Stoneciphenco alimenti per l'infanzia* del padre, perché farne parte avrebbe rafforzato quel suo sentirsi impotente, e schiacciato così la sua volontà individuale di autodeterminarsi da sé, di affermare se stessa con le proprie forze.

[...] Il problema era una sensazione ben localizzata. La sensazione che le sue personali percezioni e azioni e volizioni sfuggissero al suo controllo.

Che significato dava alla parola «controllo»?

Boh.

Era una questione religiosa? Una crisi deterministica? C'era stato un mio amico...

No. Il determinismo l'avrebbe accettato se fosse stata in grado di sentire in ciò che la determinava qualcosa di obbiettivo, di impersonale, se si fosse sentita il classico minuscolo ingranaggio di un grande meccanismo. Se non si fosse sentita un po' come usata.

Usata.

Già. Come se ciò che faceva e diceva e percepiva e pensava avesse una specie di... funzione che prescindesse da lei stessa. [...]

Lei si sentiva semplicemente - solo certe volte, eh, non sempre, in determinati e molto nitidi momenti intuitivi - *priva di un'esistenza reale*<sup>114</sup>.

---

<sup>113</sup> *Ivi*, p. 74.

<sup>114</sup> *Ivi*, p. 81.



Il fatto è che Rick vuole possedere Lenore, la vuole tutta per sé, e questo bisogno compulsivo di possederla non collima per niente con una persona che è terrorizzata dalla sola idea di non possedere se stessa medesima.

Lenore ha la caratteristica di una specie di gioco. Ecco. Il che, significando quasi niente, potrebbe funzionare. Leonore ti invita tacitamente a giocare un gioco che consiste di oscuri tentativi di scoprire le regole del gioco stesso. Che ve ne pare? Le regole del gioco sono Lenore, e giocare significa essere giocati.

[...]

Il rapporto di Lenore con la bisnonna non è un rapporto sano. [...] È una donna dura, una donna fredda, una donna lagnosa e ferocemente egoista, una donna con grandi pretese intellettuali e, suppongo, con doti commisurate. Ha molta influenza su Lenore. Da quel poco che sono riuscito a capire deve aver raccontato a Lenore di essere in possesso di alcune parole dal potere tremendo. No, sul serio. Non cose, o idee. Parole.

A quanto pare quella donna è *ossessionata dalle parole*. Sull'argomento non ho né intendo avere le idee chiare, ma sembra che all'università fosse una specie di fenomeno, che addirittura abbia vinto una borsa di studio a Cambridge, dove ha studiato lettere classiche e filosofia e chissà cos'altro con un professore che era una specie di genio pazzoide e si chiamava Wittgenstein ed era convinto *che tutto sia parole*. Sul serio. Non ti parte la macchina? È un *problema di linguaggio*. Sei incapace di amare? Sono le spire del linguaggio. Hai il raffreddore? Semplice: costipazione di sedimenti linguistici. [...] l'idea che il mondo sia parole e la convinzione di Lenore che il suo personale mondo sia esclusivamente di, e non *per* né *dovuto a*, se stessa.

Ritorniamo per un attimo al discorso appena abbozzato precedentemente sul corpo, su quella corporeità che caratterizza i personaggi di Wallace, sul rapporto tra corpo e pelle, tra corpo e amore, tra corpo e sguardo, tra corpo e linguaggio. La tematica del corpo innerva tutta la struttura di quel sistema, di quel *gioco* che il linguaggio rappresenta nella storia che stiamo osservando passo per passo...

Leonore non ha controllo sul proprio corpo, la sagoma della città in cui vive e si dipana la storia è stata tracciata seguendo il profilo dell'attrice Jayne Mansfield, e il compenetrarsi del corpo e della metropoli si manifesta anche nel guasto che concerne il centralino della casa editrice. L'agenzia "Interattiva Telecomunicazioni" (*Interactive Cable*) infatti, sostiene che si tratta di un problema estremamente delicato in quanto "i

tunnel sono come fasci di nervi di un sistema nervoso, e questo sistema nervoso fa parte di un corpo, e questo corpo è la città”<sup>115</sup>.

Probabilmente lo stesso guasto al centralino sarebbe stato causato, possiamo ipotizzare, dalla bisnonna di Lenore, la quale assume le sembianze di *un corpo da cercare*<sup>116</sup>, un corpo che diviene un oggetto smarrito, un fantasma che con la sua assenza si rende costantemente presente come quella *corporeità smarrita*<sup>117</sup>: “è il fantasma nell’apparato narrativo del testo - che è la scopa del sistema -, non soltanto perché la narrazione si apre con la sua misteriosa scomparsa ma anche perché la donna continua vivere, come un fantasma. [...] *Gramma* agisce come *deus ex machina* nella narrazione, nella misura in cui lei è anche la chiave per comprendere la complessa identità di Lenore Junior”<sup>118</sup>.

Lenore e Rick, nei loro momenti di intimità, se ne stanno sdraiati l’uno accanto all’altro, e la ragazza è solita chiedere a lui di raccontarle una storia, sembra sempre essere affamata di racconti, desidera che Rick le racconti ciò che gli altri, scrittori esordienti che gli spediscono le loro storie, raccontano a lui.

Questo bisogno incessante di nutrirsi dei racconti altrui, questa necessità impellente di tenersi stretta alle parole, è dovuta alla convinzione profonda che Lenore ha di se stessa,

---

<sup>115</sup> *Ivi*, p. 154.

Scrive Chiara Scarlato: “La similitudine fra la rete telefonica e il “sistema corporeo” viene espressa in maniera efficace dal personaggio di LaVache (fratello di Lenore) che sostituisce il termine telefono con il termine linfonodo (cfr. *Ivi*, p. 259). Riportiamo, inoltre, che *l’Interactive Cable* è un sistema che crea una connessione via cavo fra lo spettatore e l’emittente televisiva. Sulla base della richiesta fatta dal fruitore, il sistema è in grado di modificare l’inquadratura sullo schermo, procedere all’acquisto di un prodotto, oppure, più semplicemente, inviare un *feedback*. Questo tipo di connessione fra chi guarda e chi dirige il flusso delle immagini dall’altra parte del *medium* consente allo spettatore di incidere qualitativamente sull’oggetto della rappresentazione, instaurando così un legame fra un corpo reale e un oggetto virtuale. Il giorno della scomparsa di Gramma (e di altri degenti) è lo stesso in cui si verifica il guasto. Inoltre, il fatto che l’anziana donna non può vivere in ambienti con temperatura inferiore ai 36.9°C e che la temperatura rilevata nel tunnel sia la stessa, fa supporre che Leonore si nasconda nei sotterranei del palazzo che ospita la sede della *Frequent & Vigorous*”. In C. Scarlato, *Attraverso il corpo. Filosofia e letteratura in David Foster Wallace*, cit., p. 89:

<sup>116</sup> *Ibidem*.

<sup>117</sup> *Ibidem*.

<sup>118</sup> M. Boswell, *Understanding David Foster Wallace*, in S. J. Burn (a cura di), *A Companion to David Foster Wallace Studies*, Palgrave Macmillan, New York, 2013, p. 32-33.

che la sua stessa esistenza trovi un appoggio, un fondamento stabile, una realtà legittima solo attraverso la narrazione. Ciò che la nostra protagonista teme di più è di essere costituita *soltanto* dalle parole, convinzione innescata in lei dagli insegnamenti della bisnonna, la quale sembra configurarsi come il demiurgo segreto, nascosto tra le pagine, della stessa Lenore Junior, in qualche modo la sua genitrice, la radice che le fornisce il convincimento che “la vita è parole e nient’altro”<sup>119</sup>.

*Gramma* ha riferito a Lenore che tutto è fatto di parole e che le persone sono il risultato delle parole che gli altri dicono su di loro. Per questo, la ragazza teme che il suo corpo esista soltanto in virtù delle parole degli altri e, soprattutto, di quelle che sono pronunciate da *Gramma*. Descritto in termini di assenza e presenza, il rapporto viscerale fra le due donne spinge Lenore a cercare la bisnonna, proprio perché la stessa realtà non è che il racconto che di essa può essere fatto<sup>120</sup>.

Durante una seduta con il Dottor Jay, Lenore gli confida alcuni insegnamenti impartiti dalla bisnonna: “ogni racconto si trasforma automaticamente in una specie di sistema, un sistema che controlla tutti i personaggi coinvolti, ogni racconto crea e delimita e definisce”<sup>121</sup>.

Il racconto, l’atto del raccontare, assume le sembianze di una sorta di *presupposto disponente*, che rende possibile l’esistere dell’esistenza del proprio stesso corpo e di quello altrui.

L’amore di Lenore per Rick è l’amore di Lenore per i suoi racconti, unica costante che la faccia sentire viva, attaccata alla vita. Qualsiasi storia essa sia, non ha importanza il contenuto, le parole scorrono, compiono una corsa frenetica, una traiettoria sonora che giunge a colpire il corpo stesso di Lenore, penetrano in esso, e rendono *reale* la percezione della propria carne.

Parole che donano legittimità, che conferiscono un significato compiuto all’insensatezza che investe il proprio sentirsi irricognoscibili, che delineano un contorno netto e preciso

---

<sup>119</sup> D. F. Wallace, *La scopa del sistema*, cit., p. 145.

<sup>120</sup> C. Scarlato, *Attraverso il corpo, filosofia e letteratura in David Foster Wallace*, cit., p. 90.

<sup>121</sup> D. F. Wallace, *La scopa del sistema*, cit., p. 148.

della propria figura, di un volto che non è riconosciuto dal riflesso nello specchio ma che avverte la sua presenza, la sua verità intrinseca, solo tra le righe, tra i suoni e le macchie d'inchiostro.

Il linguaggio non è il mezzo, lo strumento attraverso il quale l'io di Lenore può riprodurre l'ordine delle cose che sussistono nel mondo, si tratta piuttosto del movimento inverso: Lenore è quella pedina nel *gioco linguistico*, nel sistema delle parole che si impossessa inesorabilmente del suo corpo, che lo imbriglia nella sua rete, che la rende un oggetto malleabile, modellabile dalle parole di cui esso si serve per essere se stesso.

### ***1.3 La malattia del sé: l'uomo privo di speranza***

-Stasera come state a bistecca?

-Bistecca signore? Stasera le nostre bistecche sono semplicemente superbe, se mi è consentito dirlo. [...]

-Portamene nove.

-Mi scusi?

-Portami nove bistecche, per favore.

-Vuole nove bistecche tutte in una volta?

-E chi, se posso permettermi, si occuperà di consumarle, signore?

-Vedi qualcun altro seduto qui al mio tavolo? Sarò io a occuparmi di consumarle. [...]

-Mi scusi, signore, ma quest'ordinazione va al di là del mio campo di esperienze professionali. Non ho mai servito simultaneamente nove porzioni a un singolo avventore. È una responsabilità che non mi sento di assumere. Dico, e se le venisse un'ernia? Se, Dio ce ne scansi, le venisse un embolo?

-Ma allora non mi hai guardato bene! Non lo vedi cos'hai davanti? Stammi bene a sentire, giovanotto. Io sono un grottesco, famelico, obeso, ingordo, golosissimo maiale. È chiaro? La mia natura è più suina che umana. Nel mio stomaco c'è spazio, spazio fisico, per te tutt'intero

quanto sei. Mi senti? Davanti a te tu vedi un verro. Un cibomane dalla capienza illimitata. Io bramo e anelo e pretendo carne<sup>122</sup>.

L'uomo che brama le bistecche, Norman Bombardini, è il proprietario del palazzo che ospita la casa editrice, un ricco possidente che anela di ingurgitare ogni cosa che esiste, di fagocitare in sé ogni presenza sussistente nel mondo: il suo corpo è il recipiente che vuole contenere la presenza di tutto ciò che c'è per sublimare l'assenza che lo divora, così come lui divora lo spazio, e persino il tempo, un tempo che per l'uomo grasso non esiste più perché se l'è mangiato. "Stasera crescerò e crescerò, e con l'orrore della mia gelatinosa presenza colmerò l'assenza che mi circonda. Yin e Yang. In crescita costante"<sup>123</sup>.

Pochi tavoli più in là, nello stesso ristorante, nello stesso momento, vi sono seduti Rick e Lenore che osservano disgustati la scena da lontano. Rick sembra preoccupato per lo stato pietoso nel quale riversa Norman, sa infatti che egli sta passando un brutto periodo, soprattutto per quanto riguarda il suo matrimonio, e decide così di avvicinarsi al suo tavolo con Lenore al seguito.

-Vuole sapere la storia? [...] Sono mostruosamente grasso. Sono un ingordo. Mia moglie non ne poteva più, era disgustata. Mi ha dato sei mesi per perdere cinquanta chili. Mi sono iscritto alla Weight Watchers... bene, oggi pomeriggio c'era il rito solenne della pesata del sesto mese. Sei mesi durante i quali sapevo di aver messo su almeno altri trentacinque chili. [...]

Oggi pomeriggio ho capito che la Weight Watchers - e con essa tutte le aziende dietetiche, i libri dietetici, i guru dietetici, e tutti i culti dietetici in generale - sono cose quasi inconcepibilmente profonde e serie, che si ispirano a una *visione universale* con la quale mi trovo in assoluta sintonia. [...]

Yin e Yang, Vigorous. Yin e Yang. L'Io e l'Altro.

La Weight Watchers adotta come assioma descrittore l'inoppugnabile fatto che l'universo di ciascuno di noi sia profondamente e nettamente e compiutamente diviso in, per esempio nel mio caso, me da un lato e tutto il resto dall'altro. L'Io e l'Altro, Vigorous. Bene, ma dobbiamo aggiungere che non solo ciascuno dei nostri universi ha questa caratteristica, ma che noi tutti,

---

<sup>122</sup> *Ivi*, p. 98-99.

<sup>123</sup> *Ivi*, p. 101.

per natura e senza eccezione, siamo *consapevoli* del fatto che esso universo sia così diviso, in Io da un lato e Altro dall'altro. Esaustivamente diviso. È parte della nostra consapevolezza<sup>124</sup>.

Continua Norman:

-Come assioma prescrittivo, poi, c'è l'altrettanto indubbiamente vero e inoppugnabile fatto che ciascuno di noi dovrebbe desiderare che il proprio universo fosse il più *pieno* possibile, e che la base della Grande Paura sia la paura di un universo personale vuoto e rimbombante, dove uno rischi di ritrovarsi con da un lato l'Io e dall'altro vasti spazi deserti dove gli Altri non abbiano avuto accesso. Un universo non-pieno. *Solitudine*, Vigorous. [...]

Ciascuno di noi ha bisogno di un universo pieno. La Weight Watchers e i suoi accoliti ci spingono a sistematicamente ridurre la componente Io dell'universo in maniera che il grande Altro venga fisicamente attratto dall'ormai più fisicamente attraente Io e si precipiti a colmare il vuoto prodotto dall'intervenuta diminuzione di Io. [...]

Anziché diminuire l'Io per allettare l'Altro a riempire il nostro universo, è evidente che possiamo optare per *riempire di Io l'universo*. [...]

*Intendo svilupparmi all'infinito e raggiungere dimensioni incommensurabili*<sup>125</sup>.

La volontà di Norman di accrescere se stesso, di amplificare all'infinito il proprio corpo sino ad annettere in sé tutto lo spazio circostante, è la volontà di un uomo che sente addosso il peso della propria solitudine, la quale scava una voragine che risucchia tutte le cose, che vuole colmare la sua mancanza ingurgitando la materia, un bisogno di accrescere il proprio Io perché alla fine rimanga solo e soltanto quell'Io. A quel punto tuttavia, si sopprimerebbe anche la possibilità che quel sé possa esistere come tale, inglobando tutto ciò che esiste si annichirebbe anch'esso, scomparirebbe così il dualismo tra un Io e un Tu, tra sé e l'Altro da sé.

Norman è accecato da un visione solipsistica del mondo, percepisce se stesso come il fulcro gravitazionale intorno al quale ed entro il quale tutte le cose vengono spinte, una forza di attrazione a sé che ha origine nel soggetto stesso. L'intersoggettività, il compenetrarsi di Io e Tu, di sé e altro da sé, la sintesi di termini opposti e tra loro in tensione diviene per lui una sorta di minaccia, ma il problema reale risiede proprio in

---

<sup>124</sup> *Ibidem*.

<sup>125</sup> *Ivi*, p. 102-103.

quello stesso sé che vorrebbe fagocitare ogni cosa per riempire un vuoto, un deserto arido che necessita di tutto ciò che è *non-io* per riconoscere se stesso: è un riconoscimento che suggella un bisogno di auto-affermazione, di auto-determinazione.

Paul Ricoeur denomina una delle sue opere più importanti *Sé come un altro*, e questo *come* è da intendersi *in quanto* altro; c'è per Ricoeur una fusione originaria tra l'io e l'altro da sé che caratterizza la stessa costruzione di noi stessi, una costruzione che rimane sempre aperta, che non vede mai il configurarsi di una forma strutturale chiusa e compiuta: è piuttosto un arricchimento continuo, che placa in sé le lotte conflittuali, le dicotomie sterili, anche se mai in maniera conclusiva, totale. Le interazioni rimangono aperte in quanto possibilità, una dialettica continua che costituisce l'essenza di ciò che per Ricoeur è l'identità, un'identità priva di immediatezza, ma continuamente formata dalla mediazione dei due poli, il sé e l'alterità.

Riconoscere ed essere riconosciuti, un doppio movimento che per un verso è sinonimo di conoscenza e definizione, poiché rivolto verso l'esterno, e per converso, è un riconoscimento che da quell'Altro si dirige verso di me; come accennato sopra il percorso tracciato da Ricoeur nella scoperta del riconoscimento, dell'identità, del soggetto, è sintomo di una dialettica che non risolve se stessa, che non si placa in una risoluzione definitiva.

Non possiamo permetterci qui di utilizzare "io" e "sé" come sinonimi, perché il sé descritto da Ricoeur è dovuto proprio a quel continuo rapportarsi all'altro, a quella dialettica irrinunciabile tra la propria coscienza e quella altrui. Per non richiudersi nella propria coscienza, nel narcisismo, nell'egolatria, nel solipsismo, direbbe Wallace, per essere aperto verso l'altro, e accoglierlo, riconoscerlo come parte integrante del proprio sé, l'io deve *divenire* un sé.

Norman non è in grado di compiere questo movimento fino in fondo, è consapevole di essere un sé ma non riesce a comporlo, a realizzarlo, perché troppo preso da quell'io che si rifugia in se stesso, in quell'io che si sente al centro del mondo, che *vuole* essere tutto il mondo.

Questo bisogno di annettere a sé tutto lo spazio è in fondo un meccanismo di elusione, è un sotterfugio che maschera il desiderio di evadere da se stesso, di sfuggire dal dolore della sua malinconia, della sua profonda disperazione.

Kierkegaard, come abbiamo visto precedentemente, definisce la disperazione, l'essere disperati, come un rapporto squilibrato in un rapporto di sintesi che si rapporta a se stesso. Distingue poi due forme principali della disperazione stessa: l'una passiva, femminile o della debolezza, l'altra attiva, maschile o dell'ostinazione. Queste due figure sono costituite da diversi livelli ai quali il filosofo fa sì che vi corrispondano delle figure o dei *tipi* umani, in modo che si concretizzi sotto il nostro sguardo questa *malattia mortale*, spirituale, che è la disperazione.

Inoltre assistiamo a una sorta di climax ascendente: più accresce la consapevolezza di essere un sé e più si intensifica la disperazione.

Per quanto riguarda la disperazione passiva il gradino più basso è occupato da quel sé, da quell'io che non ha consapevolezza di sé, che si attende tutto dall'esterno: è in fondo la figura dell'esteta che fonda la sua esistenza su qualche cosa *la cui essenza è il passar via*, su un che di fugace. La sua scelta è sempre provvisoria, momentanea, accarezza tutte le possibilità senza sceglierne nessuna, senza realizzarne una. È una sfumatura di disperazione che si rivela essenzialmente come un patire senza agire: qualcosa di esterno va a minare ciò in cui egli aveva riposto il significato, lo scopo, del suo esistere, e dunque sorge in lui la disperazione.

A un secondo livello quest'ultima si rafforza, si intensifica, perché abbiamo a che fare con un sé che ha un pò più di consapevolezza di esserlo. È un io che tenta di comporlo, di realizzarlo, ma che tuttavia incontra sempre un ostacolo che si interpone, una difficoltà che potrebbe essere data dalla parte necessitante del sé. Esso viene paragonato a una dimora, a una casa che può essere accogliente così come divenire fastidiosa. Questo sé non cerca di cambiare abitazione ma di restarsene fuori il più possibile, di evadere da sé nascondendo quella difficoltà, che non riesce ad accettare, dietro a una porta e vivendo costantemente nel timore che ciò che vuole accantonare in un angolo possa riaffiorare improvvisamente.



L'ultimo gradino è occupato da quell'individuo che dispera per se stesso o per l'eterno, da quel sé che ha finalmente consapevolezza di essere un sé, e dispera perché disperatamente non vuole essere se stesso: si disconosce, si detesta, scopre un'intrinseca fragilità, una debolezza che gli è propria e che non accetta. È l'emblema della solitudine, dell'isolamento, della chiusura in sé, è la figura della disperazione che più è propensa al suicidio. Ciò che lo fa disperare è in fondo il suo orgoglio, il quale rende per lui inaccettabile e insostenibile quella *propria* debolezza.

[...] come per la psicanalisi l'oggetto desiderato, la cui perdita scatena la disperazione, può essere reale o ideale, esterno o interno, e nel caso esso sia ideale e interno la disperazione si presenta come coscienza dolorosa della disparità tra sé ideale e sé reale, così Kierkegaard distingue, come abbiamo visto, all'interno della disperazione della debolezza, sostanzialmente due possibilità: il disperare per la perdita di qualcosa di terreno e il disperare per se stesso, per la propria debolezza<sup>126</sup>.

Nonostante Kierkegaard ci indichi la possibilità di una forma di disperazione per la quale si dispera a causa della perdita di qualcosa di terreno, alla fine comprendiamo che la disperazione, in quanto malattia spirituale che investe l'io, è sempre indirizzata al proprio sé. Il disperato dispera sempre per *se stesso*<sup>127</sup>. L'opposto della disperazione è la fede, l'opposto dell'essere disperati è il credere. In che senso il filosofo danese sostiene che sia la fede, l'essere credenti, a costituire l'antidoto alla malattia spirituale?

Il disperato è colui che si sente abbandonato a sé, che percepisce la propria disperazione come un che di definitivo, come se non potesse in alcun modo sottrarsi a essa, mai più. Avverte il proprio essere disperato come privo di qualsivoglia possibilità: il suo disperare ha, nella propria convinzione, esaurito ogni possibilità.

Quando uno sviene, si chiede a gran voce acqua, *Eau de Cologne*, gocce di Hoffmann; ma quando uno vuol disperare si deve dire: procurati possibilità, procurati possibilità, la possibilità è l'unica salvezza; una possibilità e chi dispera respira di nuovo, torna in vita, perché senza

---

<sup>126</sup> I. Adinolfi, *Le ragioni della virtù, il carattere etico-religioso nella letteratura e nella filosofia*, Genova, il melangolo, 2008, p. 172.

<sup>127</sup> S. Kierkegaard, *La malattia mortale (o per la morte)*, in C. Fabro (a cura di) Milano, SE, 2017, p. 20.

possibilità a un uomo manca in qualche modo l'aria. Talvolta l'inventiva di una fantasia umana può bastare a procurarsi possibilità, ma alla fine, cioè quando si tratta di credere, aiuta solo questo, che a Dio tutto è possibile<sup>128</sup>.

La forma attiva della disperazione invece, che si presenta come un'evoluzione, un rafforzamento di quest'ultimo livello, è forse la figura che più s'avvicina al tipo di disperazione che investe Norman Bombardini. Perché egli ha consapevolezza di essere un sé, vorrebbe costruire da sé il proprio sé, vorrebbe dare forma e sostanza al proprio compito, si sente *signore assoluto di sé*, non riconosce alcuna potenza che se ne stia al di sopra: in altre parole, vorrebbe sostituirsi a Dio. È in fondo un *re senza terra* perché le sue azioni non hanno radici profonde nel proprio io, ma nel nulla. Vi è il nulla a fondamento, che equivale a dire che non vi sono proprio delle fondamenta stabili su cui poggiare. Scrive Kierkegaard: "Il sé vuole disperatamente godersi tutta la soddisfazione di farsi da se stesso, di sviluppare se stesso, di essere se stesso, vuole avere la gloria per questo suo poetico, magistrale progetto, il modo in cui ha compreso se stesso. E tuttavia è alla fin fine un enigma che cosa intenda per se stesso"<sup>129</sup>.

Il desiderio di accrescere il proprio corpo a dismisura, di annettere in sé l'esistente in quanto tale, è un desiderio malato, che vuole sostituirsi all'onnipotenza divina, che vuole sostituire la propria finitezza materiale, corporea, all'infinità senza corpo del divino. È la volontà di accrescere il più possibile la propria corporeità per distruggerla, ingurgitare tutto ciò che è perché non *sia* più. Espandersi fino all'estremo, gonfiarsi per implodere, fare un respiro profondo, inspirare e trattenere il fiato fino a scoppiare. È allora forse un desiderio mascherato di morte? Un desiderio che vuole trascinare nel nulla più assoluto? Di scomparire portando via con sé la presenza di quell'essere che vuole con tutte le forze sopprimere? È forse un meccanismo di pentimento, un percorso a ritroso sino all'origine?

L'antidoto, come abbiamo accennato, è la fede. Kierkegaard è chiaro su questo punto sin dall'inizio de *La malattia mortale (o per la morte)*: solo rapportandosi a sé, e a ciò che ha posto l'intero rapporto che il sé è rapportandosi a sé, la disperazione può essere

---

<sup>128</sup> *Ivi*, p. 42.

<sup>129</sup> *Ivi*, p. 72.

estirpata, e può così lasciare il posto alla fede, alla fiducia cieca e assoluta, alla credenza che solo a Dio tutto è possibile. La sintesi<sup>130</sup> che l'io rappresenta, tra possibilità e necessità, tra eternità e tempo, tra finito e infinito, è una sintesi derivata, posta da un Altro, dunque solo mettendosi in rapporto a sé e a ciò che ha posto il rapporto, l'individuo, il singolo soggetto esistente può trovare salvezza. Solo così “nel rapportarsi a se stesso e nel voler essere se stesso il sé si fonda in modo trasparente nella potenza che lo ha posto”<sup>131</sup>.

Lenore vive con la sua collega Candy Mandible e il loro pappagallo, Vlad l'Impalatore (rinominato sul finire della storia, Ugolino il significante).

Un giorno come un altro, Lenore rimane completamente di stucco, esterrefatta, poiché Vlad comincia a *parlare*, a dire frasi sconnesse a sfondo religioso.

La nostra protagonista si reca da Rick, e come al solito gli chiede un racconto. La sua richiesta non è mai puramente “raccontami una storia”, ella sembra piuttosto bramare i racconti, volerli possedere, anettere a sé, come se dicesse: “Ho bisogno di mangiare, devo nutrirmi”, allo stesso modo il suo bisogno di assumere le parole e le storie su di sé sembra configurarsi per lei come una necessità impellente, non può farne a meno.

Rick le racconta una storia triste.

Un uomo e una donna si innamorano l'uno dell'altro durante una seduta di terapia di gruppo. Lui è affetto da attacchi d'ira, mentre lei è depressa, e riesce a placare per un po' la sua tristezza solo attraverso il cibo e il sonno. Veniamo a sapere che lo psicologo, che guida le sedute, da giovane ha avuto un esaurimento nervoso, il primo di molti durante gli anni a venire, e da quel momento in poi ha cominciato a odiare le metropoli e ogni tipo di ritrovo sociale collettivo; per questo motivo spinge i suoi pazienti, cerca

---

<sup>130</sup> “L'uomo è una sintesi di infinito e finito, di temporale ed eterno, di libertà e necessità, in breve una sintesi. Una sintesi è un rapporto tra due. Visto così l'uomo non è ancora un sé. [...] Se invece il rapporto si rapporta a se stesso, allora questo rapporto è il terzo positivo, e questo è il sé”. *Ivi*, p. 15.

<sup>131</sup> *Ivi*, p. 16.

di convincerli, a lasciare le grandi città per rintanarsi in luoghi sperduti, spesso delle baite nei boschi di proprietà dello stesso psicologo, che le vende ai suoi pazienti.

L'uomo e la donna si innamorano, escono insieme, si fidanzano, decidono di sposarsi.

Ammaliati dalle parole dello psicologo, comprano una baita nel bosco e decidono di trasferirsi lì.

Per alcuni anni tutto procede a meraviglia, così a meraviglia che mettono al mondo un bambino.

Tuttavia, quella loro emotività, che aveva reso lei depressa e lui rabbioso, comincia a riaffiorare, a riemergere a poco a poco. Inoltre il bambino, che ora ha sei anni, ogni singola volta che piange è preso da una sorta di crisi epilettica.

La donna è di nuovo incinta, questa volta è una femmina.

Anche la bambina è affetta dallo stesso tipo di problema, non appena piange ecco che cominciano le convulsioni. Si scopre che i due bambini hanno la stessa rara patologia che potrebbe addirittura essergli fatale, a meno che non li si sottoponga a una cura che vada a impedire che sorga in loro il pianto.

Il medico consegna alla famiglia una serie di fiale, che dovranno servire allo scopo.

L'uomo è sempre più accecato da una rabbia che riversa sulla donna, la quale ricomincia a mangiare e a dormire, cosicché i due ritornano al loro stato emotivo di partenza. Una sera l'uomo, offuscato dalla rabbia, tira uno schiaffo al bambino, il quale cade dalla sedia e sbattendo sul tavolino fa cadere tutte le preziose fiale contenenti il farmaco. Ovviamente il bambino scoppia in lacrime. Le convulsioni non tardano ad arrivare e il baccano fa sì che anche la bambina inizi a piangere, così la crisi colpisce anche lei.

La donna riesce a calmarla un po', mentre la crisi del bambino si fa più seria, dunque il marito decide di recarsi con lui all'ospedale, il quale è distante almeno un paio d'ore.

Fuori infuria la tempesta, la linea telefonica dell'ospedale è stata colpita da un fulmine, così la donna decide di telefonare al vecchio psicologo, pregandolo di raggiungere l'ospedale per portarle il farmaco salva vita. Lo psicologo riesce a raggiungere l'ospedale, e sulla strada del ritorno verso la baita il caso vuole che incontri la macchina dell'uomo con il bambino.

La donna in casa viene colta da un attacco improvviso di sonno, cerca di trattenersi ma alla fine si addormenta con la figlia tra le braccia; nel sonno si gira, la schiaccia e così la uccide.

Si sveglia, si rende conto di ciò che ha fatto e per lo strazio, finisce in coma.

L'uomo e il bambino finiscono con la macchina in un burrone, e la macchina prende fuoco, e così anche loro muoiono di una morte brutale.

#### **1.4 Il paradosso di Lenore: unicità incarnata e sé narrabile**

Le storie che Rick racconta a Lenore sono sempre storie tristi, imbevute di dolore. E così anche le storie che ci racconta Wallace attraverso i suoi personaggi.

Il caso di Lenore è del tutto particolare perché la storia che ci viene raccontata non è semplicemente la storia che va a costruire la sua vita, non ci racconta gli episodi che costellano il suo vissuto in modo tale che il lettore possa conoscerla, ma è quella stessa storia, quello stesso narrare in sé che costituisce la sua esistenza; i racconti si configurano come ciò che conferisce legittimità e realtà al suo essere nel mondo, senza le parole, senza la narrazione, Lenore non solo non esisterebbe in quanto personaggio fittizio, letterario, ma verrebbe meno anche dal punto di vista della realtà che esiste all'interno della storia stessa.

Potremmo definirlo *Il paradosso di Lenore*, così come Adriana Cavarero definisce un particolare momento raccontato nell'*Odissea*, *Il paradosso di Ulisse*.

In una delle scene più belle dell'*Odissea*, Ulisse siede come ospite alla corte dei Feaci, in incognito.

Un aedo cieco intrattiene col suo canto i invitati. Egli canta “gesta di eroi, una storia la cui fama giungeva allora al cielo infinito<sup>132</sup>”. Canta della guerra di Troia, narra di Ulisse, delle sue imprese. E Ulisse, nascondendosi il volto nel gran mantello purpureo, piange. “Non aveva mai pianto prima”, commenta Hannah Arendt, “certo non quando i fatti che ora sente narrare erano

---

<sup>132</sup> *Odissea*, VIII, vv. 72-74, tr. di Maria Grazia Ciani, Marsilio, Venezia, 1994.

realmente accaduti. Soltanto ascoltando il racconto egli acquista piena nozione del suo significato<sup>133</sup><sup>134</sup>.

Quello che Cavarero definisce come *paradosso di Ulisse*, che combacia con ciò che avviene nel caso di Lenore, consiste proprio nella situazione nella quale la nostra protagonista riversa, ovvero ella, così come Ulisse, riceve come in dono la propria storia, attraverso il raccontare altrui.

Il significato della narrazione non risiede tanto in colui/colei che compie l'azione, così come non sta nell'agire in sé, ma piuttosto, continua Cavarero sulla scia di Hannah Arendt, nella storia che l'agente, compiendo l'azione, si è lasciato alle spalle: la storia della propria esistenza.

Ulisse piange. Lenore ha il bisogno costante di ascoltare dei racconti. Entrambi riescono a concepire il proprio *significato*, il significato della propria esistenza, solo nel momento in cui sono gli altri a raccontarglielo. Nel momento reale, nell'attualità del loro agire, del loro compiere delle scelte, è come se non fossero presenti a loro stessi: quando una storia viene raccontata si sentono come risvegliati da un sonno profondo, chiarificatore, finalmente colgono che il protagonista sono loro stessi.

“Prima di sentire la sua storia, Ulisse non sapeva ancora chi è: il racconto dell'aedo, il racconto di un altro, finalmente gli svela la sua identità. Ed egli, nel cavo purpureo del suo mantello, piange”<sup>135</sup>.

Ulisse in fondo sa bene chi egli è, non mette in dubbio l'esistenza di chi l'ha generato, egli sa chi è perché conosce il suo nome.

Lenore ha lo stesso nome della bisnonna scomparsa, non a caso; potremmo ipotizzare che Wallace giochi con i nomi così come con le parole, e soprattutto che questa analogia sia tesa a evidenziare la *non-unicità* della giovane, la quale è convinta, a causa degli insegnamenti della bisnonna, che ella esista grazie alle parole. In fondo, il suo nome non è solo il suo nome.

---

<sup>133</sup> Hannah Arendt, *La vita della mente*, il Mulino, Bologna, 1987, p. 221.

<sup>134</sup> Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Feltrinelli, Milano, 1997, p. 27.

<sup>135</sup> *Ivi*, p. 28.

L'unicità sta nel fatto paradossale che ognuno risponda immediatamente alla domanda "chi sei?" pronunciando il proprio nome, anche se mille altri possono rispondere con il medesimo nome. Per quanto condiviso con molti altri, il nome proprio è così la strana sintesi verbale di un'unicità che si espone alla sua domanda senza che venga a corrisponderle nessuna ulteriore conoscenza. [...]

Il nome annuncia l'unicità, nel suo inaugurale apparire al mondo, prima ancora che qualcuno possa conoscere chi è il nuovo nato, ossia *chi* egli si rivelerà nel corso della sua vita. [...]

L'unicità che pertiene al *proprio* è sempre un *dato*, un *donato*<sup>136</sup>.

Ogni esistenza è *esposta*, dal momento in cui viene al mondo appare, si manifesta.

È dunque insito, intrinseco, nell'identità propria un'esporsi all'altro, è parte integrante di essa il suo inevitabile mostrarsi all'altro, mostrare *chi* essa è. L'apparire dell'altro, e il nostro apparire all'altro, l'essere esposti, è il segno essenziale che consente agli occhi altrui di percepire la materialità, la matrice corporea di quel *chi*, di quell'identità che si mostra e che osserva gli altri mostrarsi.

Come ben sapeva Edipo, l'unicità è un'unicità incarnata: questa e non altra, in tutti i mesi della sua vita, finché chi è nato non muore. Il primato del visibile ha così il merito di esemplificare efficacemente il motivo per cui un'identità costitutivamente esposta agli altri è anche impadroneggiabile. Chi si espone, infatti, non può conoscere chi sta esponendo perché non si vede<sup>137</sup>.

Quest'ultima frase di Cavarero calza a pennello, rivela infatti la condizione senza controllo di sé che investe Lenore; ella è ben presente allo sguardo altrui, ci viene descritta fisicamente, per come si veste, per i suoi atteggiamenti, per il suo *mostrarsi* all'altro. Tuttavia, Lenore sente di non riconoscere quel *chi* che si espone agli altri: il suo è un mostrarsi all'altro che si nasconde a se stessa. Quel *chi* che la costituisce, la fa essere, consideriamo qui *essere* e *apparire* come sinonimi, seguendo Hannah Arendt per

---

<sup>136</sup> *Ivi*, p. 29-30.

<sup>137</sup> *Ivi*, p. 33.

la quale essi coincidono, sembra restarsene nell'ombra dietro alle sue spalle, sfugge al suo sguardo.

“Chi si rivela non sa mai *chi* rivela”<sup>138</sup>.

La storia di Ulisse, la storia di Lenore, sono storie di una vita, di una vita legata alle parole, di una vita che è prodotto delle azioni raccontate. Sono storie che non hanno autore, ma semmai un narratore che assume le sembianze, che veste i panni, di un *biografo*, di colui che trascrive quelle azioni, quella vita che l'eroe lascia dietro di sé, e traspone i fatti in parole. Lenore necessita di sentirsi parte della narrazione, di cibarsi di racconti, perché essi la costituiscono, fanno sì che la sua percezione di sé divenga finalmente reale, che solo attraverso le parole quel *chi* nascosto possa mostrarsi anche ai suoi stessi occhi, che il *significato* della propria esistenza, della propria storia di vita, sia suggellato dall'altrui racconto.

Per riconoscersi è necessario che si mostri quell'altro, un altro che parla, che racconta una storia perché la *sua* storia acquisti verità a sé.

A differenza di Ulisse, che *umanamente* piange ascoltando la propria storia, i racconti di cui sembra necessitare Lenore sono sempre racconti di storie altrui, che sembrano narrare fatti indipendenti dalla sua esistenza, di azioni che ella non ha compiuto. Tuttavia queste storie animano il suo *desiderio* di sentirsi presente a sé, perché non importa cosa viene narrato, ma il semplice fatto di narrare, il mero atto del raccontare.

È nell'attualizzarsi di questo atto che la percezione di Lenore di sé si presenta a sé, si rende visibile e tangibile a sé.

Da spettatrice passiva, da attrice, diviene così al contempo anche la genitrice, l'autrice di sé, del proprio *chi*, perché non è agli occhi degli altri che ella si preoccupa di non apparire reale, ma è piuttosto il bisogno di sentirsi legittimata a sé con sé, è in fondo una lotta che conduce entro se stessa.

Cavarero presenta la sua tesi dapprima servendosi di Edipo e poi di Ulisse, una tesi che combacia al nostro caso: il desiderio funge da mediatore nel rapporto fra identità e narrazione.

Sentire raccontare per sentirsi raccontare.

---

<sup>138</sup> *Ivi*, p. 36.



Davanti all'inatteso realizzarsi del suo desiderio di narrazione, Ulisse piange. Il racconto gli ha infatti svelato, all'un tempo, la sua identità narrabile e il suo desiderio di sentirla narrare. Ora egli sa chi è, sa chi esponeva all'agire, ma sa anche che era la sua identità narrabile a fargli compiere grandi azioni per il desiderio di sentirla personalmente narrare da un altro.

L'esistente [...] proprio perché esso è l'esponibile, è anche il narrabile. Siamo infatti parlando dell'unicità irripetibile di ogni essere umano<sup>139</sup>.

Siamo dunque al cospetto di un sé che si è rivelato come esponibile e narrabile.

Lenore desidera ardentemente il racconto, che il racconto conferisca *unità* e *unicità* al proprio sé, alla propria identità. Quell'unità, quell'essere uno, pertiene in maniera essenziale e pura al momento della nascita, al nostro essere gettati irrimediabilmente all'esistere. A poco a poco la nostra personalità si definisce, il nostro io si struttura, prende forma il sé come *sé narrabile*, comincia la nostra storia, e quell'unità diviene inesorabilmente perdita, e così sentimento di mancanza, di una mancanza che dà vita al desiderio di riacquistare l'unità perduta. Quell'unità originaria che consiste nella nascita coincide con il cominciamento della nostra storia e con la formazione del *sé narrabile*, è qualcosa di cui non possediamo memoria, che sfugge alla presa del nostro volerla rimembrare; dunque non possiamo che affidarci agli altri, al racconto altrui: attraverso di esso possiamo percorrere a ritroso il racconto della nostra vita sino a quell'istante, sino a quell'origine dimenticata.

“L'identità di un essere unico ha la sua sola unità tangibile - l'*unità* che in quanto *unico* va cercando - nel racconto della sua storia. [...] Il sé è infatti qui l'attore e lo spettatore, il narratore e l'ascoltatore in una sola persona. È il protagonista di un gioco che celebra il sé *come un altro*”<sup>140</sup>.

---

<sup>139</sup> *Ivi*, p. 46-47.

<sup>140</sup> *Ivi*, p. 56.

1990

LENORE Mettiamo che Nonna mi abbia detto in maniera parecchio convincente che tutto ciò che davvero esiste della mia vita è limitato a quello che se ne può raccontare.

[...] Secondo lei cosa significa?

JAY In tutta onestà dovrei essere io a chiederlo a lei.

LENORE Be', credo che non sia esattamente che la vita va raccontata anziché vissuta; è piuttosto che la vita è il suo racconto, e che in me non c'è niente che non sia o raccontato o raccontabile. Ma se è davvero così, allora che differenza c'è, perché vivere? Se di me c'è unicamente ciò che di me si può raccontare, in cosa sarei diversa dalla donna nella storia di Rick, quella che si ingozza e che ingrassa e che alla fine spiaccica la figlia addormentata? Quella donna consiste esattamente di ciò che ne viene raccontato, no? Nient'altro da ciò che ne viene raccontato. Idem per me, a quanto pare. Nonna dice che mi dimostrerà che la vita è parole e nient'altro. Nonna dice che le parole possono creare e distruggere. Possono tutto. [...]

Vede, il semplice fatto che Nonna riesca a farmi tutto ciò con le parole, a farmi sentire così, a farmi percepire la mia vita come abbondantemente fottuta nonché sconnessa, addirittura a farmi chiedere se realmente io sia me stessa, o, meglio ancora, e per quanto possa sembrare pazzesco, a farmi chiedere se davvero una me stessa esista, il fatto che riesca a farmi tutto questo già solo parlandomi, cioè semplicemente con le parole, non dovrebbe dirci qualcosa riguardo al potere delle parole?

JAY Per quale ragione una storia sarebbe più chiara di una vita? [...] Allora, la verità sarebbe che tra storia e vita non c'è differenza? Solo che la vita pretende di essere qualcosa in più? Mentre in realtà non è affatto qualcosa in più? [...] Non sente proprio nessuna differenza tra la sua vita e il raccontarla?

*Leonore Beadsman tace.*

JAY Lei la sua vita può *sentirla*; chi può sentire quella della grassona di Rick?

LEONORE Lei stessa, può sentirla! Ecco chi può sentirla, lei stessa!

JAY È impazzita?

LENORE Può sentirla purché la *storia* preveda che la senta. Ci siamo? La storia vuole che, spiaccicata la figlia, la donna senta una pena tale da cadere in coma? Benissimo, ecco allora che la donna sente esattamente quella pena e cade in coma.

JAY Ma non è una situazione reale.

LENORE A me sembra reale esattamente nella misura in cui ci viene detto che è reale. [...]

La vita di quella donna è la storia, e se la storia dice: «La grassa eppur bella signora era convinta che la sua vita fosse reale», allora significa che lo è. Solo che quello che la donna non sa è che la sua vita non le appartiene. Che lei e la sua vita esistono per un motivo, cioè per strappare un

sorriso, oppure per dare una lezione morale. Non è neanche prodotta, è dedotta. È lì per un motivo.

JAY E di chi sarebbero questi motivi? E poi, motivi nel senso di motivi personali? Mi sta dicendo che la donna deve la propria esistenza a chi la sta raccontando?

LENORE Non è tanto un chi, quanto la cosa in sé. Il raccontare crea le proprie ragioni. Nonna dice che ogni racconto si trasforma automaticamente in una specie di sistema, un sistema che controlla tutti i personaggi coinvolti. [...] Ogni racconto crea e delimita e definisce.

La grassa eppur bella signora non è effettivamente reale, e nella misura in cui è reale è usata, e se reputa di essere reale e di essere non-usata è solo perché il sistema che la deduce e che la usa fa sì per definizione che si senta reale e non-dedotta e non-usata<sup>141</sup>.

Possiamo provare a immedesimarci nelle credenze di Lenore e ipotizzare che ella viva in una sorta di innocenza adamitica: certo, Lenore conosce la differenza tra bene e male, sa cosa significhi morire, ma, alla stregua di Adamo nell'Eden, è sopraffatta dall'angoscia. È l'angoscia kierkegaardiana, che forma l'individuo, che non ci lascia mai: è la condizione che investe il nostro essere posti dinnanzi al dirupo del possibile, alla possibilità del futuro. Ciò che angoscia Leonore, che insieme la attrae e la respinge, che caratterizza l'indeterminatezza della sua esistenza innocente, è proprio la possibilità di esistere in maniera determinata, concreta. Ma ciò che costituisce più di ogni altra cosa l'assenza di controllo che investe la percezione della sua esistenza, continuamente messa in dubbio, è il sentirsi parte di un sistema, che il linguaggio rappresenta, che sembra ingabbiarla, imprigionarla nel suo gioco.

La nozione di *gioco linguistico* è centrale nel romanzo e Wallace ha in mente proprio le *Ricerche filosofiche* di Wittgenstein, tanto care alla bisnonna scomparsa. Dal terzo paragrafo delle *Ricerche* in poi, il linguaggio viene assimilato da Wittgenstein a quell'insieme di pratiche che ci tengono impegnati in un *gioco*. Tra le diverse interpretazioni di questa nozione dovremmo tenere presente che essi vengono paragonati a dei *modelli*, a dei *termini di paragone* che ci consentono di guardare alle diverse sfaccettature che il linguaggio ha in sé.

---

<sup>141</sup> D. F. Wallace, *La scopa del sistema*, cit., p. 141-149.

Wittgenstein ci invita a considerare le molte cose che chiamiamo «giochi», «giochi da scacchiera, giochi di carte, giochi di palla, gare sportive e via discorrendo» (*RF, I, §66a*), e a rispondere alla domanda «Che cosa è comune a tutti questi giochi?». Di fronte a questa domanda è probabile che la reazione di molti di noi, soprattutto se educati filosoficamente, sia più o meno di questo tipo: Certo non è facile rintracciare in questa molteplicità di giochi diversi qualcosa di comune, ma qualcosa di comune a tutti «*deve esserci [...]*, altrimenti non si chiamerebbero ‘giochi’». Come il *deve* in corsivo segnala, che vi sia qualcosa di comune non è però qualcosa che sappiamo, ma qualcosa che vogliamo; non è un risultato, ma un’esigenza (vedi *RF, I, §107*). Ecco perché Wittgenstein ci spinge a guardare se ci sia qualcosa di comune a tutti i giochi, invece di dire qualcosa di comune a tutti vi deve pur essere<sup>142</sup>.

Nel mentre pone la domanda Wittgenstein è consapevole che noi tutti, nel tentare di rispondervi, vedremo delle somiglianze, che egli definisce *somiglianze di famiglia*. I giochi fanno parte di una famiglia alla stregua dei numeri. Con l’accezione di gioco linguistico Wittgenstein vuole indicare innanzitutto: “quei giochi mediante i quali i bambini apprendono la loro lingua materna; linguaggi più semplici o primitivi del nostro complicato linguaggio quotidiano” (*RF, §7*), ma anche, come precisa L. Perissinotto, “ciascuno dei differenti e innumerevoli tipi e modi di impiego di ciò che chiamiamo ‘segni’, ‘parole’, ‘proposizioni’”<sup>143</sup>. Dunque, in estrema sintesi, l’espressione *gioco linguistico* indica “tutto l’insieme costituito dal linguaggio e dalle attività di cui è intessuto” (§ 7). Scrive Wallace:

Era questo il dilemma di Wittgenstein: o si tratta il linguaggio come un puntino infinitamente piccolo e denso, o lo si lascia diventare il mondo – il mondo esterno, e tutto ciò che contiene. La prima ipotesi equivale alla cacciata dall’Eden. La seconda sembra più promettente. Se il mondo stesso è un costrutto linguistico, non c’è nulla «al di fuori» del linguaggio che il linguaggio debba raffigurare o a cui debba riferirsi. Questa ipotesi ci permette di evitare il solipsismo, ma porta dritti al dilemma postmoderno, poststrutturalista, di dover negare a noi stessi un’esistenza indipendente dal linguaggio. In genere si ritiene che sia stato Heidegger a condurci a questo dilemma, ma mentre scrivo *La scopa del sistema* ho capito che era Wittgenstein il vero architetto della trappola postmoderna. È morto proprio quando stava per cominciare a essere esplicitamente la realtà come un’entità linguistica invece che ontologica. Questa posizione

---

<sup>142</sup> L. Perissinotto, *Introduzione a Wittgenstein*, il Mulino, Bologna, 2018, p. 184.

<sup>143</sup> L. Perissinotto, *Wittgenstein, una guida*, Feltrinelli, Milano, 2008, p. 104.

eliminava il solipsismo, ma non il terrore. Perché siamo ancora bloccati. La tesi delle *Ricerche* è che il problema fondamentale del linguaggio è, cito testualmente, «Non mi ci raccapezzo». Se fossi separato dal linguaggio, se potessi in qualche modo distaccarmene, arrampicarmi da qualche parte e guardarlo dall'alto, osservarne la topografia, per così dire potrei studiarlo «obiettivamente», smembrarlo, decostruirlo, capire le sue dinamiche, i suoi confini e le sue mancanze. Ma le cose non stanno così. Io ci sono dentro. Noi siamo dentro il linguaggio<sup>144</sup>.

### **1.5 Le due W:**

**Wallace contro il solipsismo, Wittgenstein contro il linguaggio privato**

La cosiddetta *critica del linguaggio privato* è solitamente riferita a un ampio gruppo di paragrafi delle *Ricerche filosofiche* (a grandi linee dal § 243 al § 315). Wittgenstein e Wallace contestano quella dimensione solipsistica alla quale tende l'individuo che pone in primo piano la sua privata esperienza personale, soggettiva, considerando invece quella che possiamo definire come dimensione pubblica, sociale, collettiva, come secondaria. Non si tratta dunque solo di smontare criticamente una tesi filosofica, ma piuttosto un pensiero comune, una credenza radicata e ampiamente diffusa.

Ecco cosa scrive Wittgenstein intorno alla questione del linguaggio privato:

“Le parole di questo linguaggio dovrebbero riferirsi a ciò di cui solo chi parla può avere conoscenza; alle sue sensazioni immediate, private. Dunque un altro non potrebbe comprendere questo linguaggio” (*RF*, § 243).

Cosa intende dunque il filosofo per linguaggio privato?

Innanzitutto esso non è da considerarsi come una sorta di discorso tra sé e sé, come un *monologo*. Non può essere considerato tale perché dovrebbe riguardare solo ciò di cui io, e solo io, posso avere conoscenza. Ecco allora che non può nemmeno essere assimilato all'aver un *segreto* o al dire una *menzogna*: esso riguarda solo ciò che io, e solo io, conosco, ciò su cui solo io posso mettere le mani, a cui solo io posso aver accesso, e che non posso, nemmeno volendo, comunicare all'altro. L'impossibilità del

---

<sup>144</sup> D. F. Wallace, *Un antidoto contro la solitudine. Interviste e conversazioni*, a cura di S. J. Burn, minimum fax, Roma, 2013, p. 28.

comunicare all'altro, nella dimensione del linguaggio privato, è data dall'incapacità altrui di potermi comprendere. Nello stesso paragrafo citato precedentemente, Wittgenstein sottolinea che "l'espressione verbale del dolore sostituisce, non descrive, il grido", cioè la spontaneità del dolore. Cado e mi rompo un braccio. Utilizzando un linguaggio privato dovrei ritenere che le parole possano fungere da *descrizione* di quella espressione dolorosa, mentre secondo Wittgenstein dovremmo pensare piuttosto a come le parole fungano da elemento che va a *sostituire* quella sensazione.

*Descrivere contro sostituire.*

Il linguaggio è lo strumento attraverso il quale fornire una struttura, una sistematizzazione di quell'esperienza dolorosa: esso ci consente di osservare quell'esperienza con nitidezza, di delinearne il profilo.

Nel § 246, Wittgenstein scrive: "In che senso le mie sensazioni sono private? Ebbene solo io posso sapere se provo dolore; l'altro può solo congetturarlo"; nel § 253 invece: "un altro non può avere i miei dolori".

Per quanto riguarda la prima affermazione, il filosofo sostiene che essa è *falsa* da un lato e *insensata* dall'altro. È falsa perché il dolore solitamente si manifesta pubblicamente: ad esempio sui tratti somatici di un'espressione del viso, mi rendo così conto che l'altro sta soffrendo. L'insensatezza invece è dovuta al fatto che una cosa come il dolore non può essere relegata alla sfera di ciò di cui posso avere conoscenza, ma è piuttosto qualcosa che sento, qualcosa che ho, che possiedo, di cui non posso dubitare. Posso forse controllare che io stia effettivamente provando dolore, posso forse dubitarne?

Wittgenstein a questo proposito sostiene che "scambiamo per una proposizione empirica, una proposizione che in realtà è grammaticale" (*RF*, § 251).

In questi paragrafi delle *Ricerche* che stiamo prendendo in considerazione, il filosofo ci fornisce alcuni esempi di cosa egli intenda con proposizione grammaticale:

"le sensazioni sono private" (§ 248)

"il solitario si gioca da soli" (§ 248)

"ogni asta ha una lunghezza" (§ 251)

“questo corpo ha una estensione” (§ 252)

“un altro non può avere i miei dolori” (§ 253)

Una proposizione che possiamo definire empirica sarebbe, ad esempio, “oggi c’è il sole”, una proposizione grammaticale non ci fornisce la descrizione di un evento, ma piuttosto “illustra la logica di un concetto, la grammatica di una parola”<sup>145</sup>.

Quello del provare dolore, dell’aver sofferenza, è dunque un gioco linguistico come gli altri, e anche i presunti sostenitori di un linguaggio che possa dirsi privato sono immersi nel gioco.

Se costui ci dicesse che nessuno a parte lui può comprendere il dolore che lo affligge, darebbe per scontato che per quanto io non possa capire il suo patimento, io possa comunque comprendere parole quali “dolore”, “provare” eccetera (§ 261).

Ecco allora che coloro i quali sostengono la privatezza del linguaggio del quale potrei servirmi per esprimere quell’espressione di dolore, non potrebbero utilizzare le parole che anche io conosco, ma piuttosto, solamente servirsi di “un suono inarticolato” (§ 261).

Inoltre la sofferenza, il turbamento, il dolore che sente l’altro, non è per noi comprensibile solo per il fatto che tutti ci ritroviamo immersi nel gioco linguistico di cui ci parla Wittgenstein, ma lo è perché fa parte di noi, della nostra costituzione materiale, del nostro avere un corpo. Quel suono inarticolato allora, collima con la reazione spontanea e *primitiva* che ognuno di noi ha nei confronti di un evento che provoca dolore. Scrive Marco Mazzeo:

Si tratta di un’espressione primitiva non perché sia un’esperienza privata e incomunicabile. Al contrario: essa costituisce una reazione istintiva al dolore che appartiene a ciascuno di noi, poiché noi tutti siamo esseri umani. Appartiene alla nostra specie anche prima dell’apprendimento di una lingua: pure il neonato, che ancora non parla, piange, urla, geme. Proprio perché “le parole che esprimono le mie sensazioni sono [...] collegate con le naturali manifestazioni esterne delle mie sensazioni” che “ il mio linguaggio non è privato” (§ 256). Abbandonare il terreno del linguaggio articolato (le parole dell’italiano, dell’inglese o del

---

<sup>145</sup> M. Mazzeo, *Le onde del linguaggio. Una guida alle Ricerche filosofiche di Wittgenstein*, Carocci, Roma, 2014, p. 119.

giapponese) per rintanarsi nell'area di un'espressione istintiva del dolore, non ci fa passare, come vorrebbe il fautore del linguaggio privato, da una sfera pubblica (il linguaggio) a una sfera privata (la nostra presunta interiorità).

Ci fa passare, piuttosto, da una *sfera pubblica*, la lingua materna e la singola società in cui viviamo, a un'altra sfera pubblica ancor più ampia della prima, perché costituita da quel che ci accomuna in quanto specie, il nostro corpo biologico fatto di carne e ossa<sup>146</sup>.

A tal proposito, scrive Wallace:

Il punto qui è che l'idea di un linguaggio privato, così come l'idea di colori privati e come la maggior parte degli altri lambiccamenti solipsistici da cui il recensore è stato in varie occasioni afflitto, è sia illusoria che falsa, e lo si può dimostrare. Nel caso del linguaggio privato, l'illusione in genere è basata sul credere che una parola come dolore o albero abbia il significato che ha perché è in qualche modo «legata» a una sensazione nel mio ginocchio o all'immagine di un albero nella mia testa. Ma come dimostrato negli anni Cinquanta dalle *Ricerche filosofiche* del sig. L. Wittgenstein, in realtà le parole hanno il significato che hanno per via di certe regole e verifiche che ci vengono imposte dall'esterno della nostra soggettività, e cioè dalla comunità in cui dobbiamo vivere e comunicare con altre persone. [...] Se state pensando che tutto questo sia non solo schifosamente astratto ma anche irrilevante rispetto alle Guerre dell'uso nonché a qualsiasi cosa possa minimamente interessarvi, faccio presente che vi sbagliate. Se i significati di parole ed espressioni dipendono da regole transpersonali e queste regole dal consenso della comunità, allora il linguaggio non solo non è privato ma è anche irriducibilmente pubblico, politico e ideologico<sup>147</sup>.

1990

*Parziale trascrizione di seduta terapeutica, giovedì 26 agosto 1990, nello studio del Dr Curtis Jay, partecipanti: Dr Curtis Jay e Mr Rick Vigorous, anni 42, fascicolo numero 744-25-4291.*

[...]

JAY Pensi al sogno che ha fatto stanotte, dopo quello che se ho ben capito era stato un coito soddisfacente, e dopo un racconto, e dopo un diverbio. E poi, appunto, un sogno. Il sogno. Occupiamoci del sogno. Sabbia nera e scorpioni. Questo dove ci colloca?

---

<sup>146</sup> *Ivi*, p.122.

<sup>147</sup> D. F. Wallace, *Considera l'aragosta. E altri saggi*, Einaudi, Torino, 2006, p. 45.



*Rick Vigorous tace.*

JAY Domanda *tremendamente* difficile, vero? Nel DIO, ecco dove ci colloca! Però anche in Messico. Cioè a dire qui ma non qui. Cioè a dire il qui dell'inconscio sognante. Una lussuosa Lincoln in pieno deserto. Io e Altro. Differenza. Interno-Esterno. Solo che l'aria condizionata *non funziona*. L'Esterno si introduce. Si introduce perché l'Interno non funziona. L'Interno non mantiene in funzione la distinzione. L'Interno lascia entrare l'Esterno. E questo a cosa la porta? La porta a *sudare*. Lei ha caldo e perciò suda. Cosa fa l'Esterno? La *sporca*. Sporca di Altro l'Io. Forza la membrana. E se la membrana è ciò che rende lei il lei e non lei il non-lei, cosa ci dice di lei questo, quando il non-lei comincia a forzare la membrana?

Che la rende *insicuro*, ecco cosa ci dice. Rende *lei*, il «lei», *insicuro*, ossia non più aderente al proprio versante della membrana. E allora cosa succede? Succede che si interrompe la comunicazione. Lei si disorienta, diventa sospettoso. Le cose non significano quello che significano. Un'altra persona, un Altro, diventa un animale ostile, di quegli animali che, cito, entrano nelle cose e le rosicchiano. Ci sono problemi di linguaggio.

Allora, qual è il problema? Il problema è che la sua richiesta di cosa pulita e naturale viene interpretata dall'animale Altro/straniero/ostile come una minaccia di insudiciare, di sporcare. L'alterazione della sua sicurezza nel suo versante della membrana Io/Altro la trasforma in un bizzarro e pericoloso membro della struttura-Altro altrui. La sua insicurezza tracima, e insanguina e contamina le identità e i sistemi igienici degli Altri. Il che non fa altro che rinforzare ulteriormente l'idea della *permeabilità* della membrana igiene-identità-distinzione – *permeabilità via sporczia*, *permeabilità via incomprendimento*<sup>148</sup>.

## **1.6 La teoria della membrana: l'Io come sintesi**

Durante la seduta terapeutica, il Dr Jay ci fornisce una visione particolare dello stato nel quale, secondo lui, riversa Rick e anche la stessa Lenore.

È la *teoria della membrana*, una sotto-trama del romanzo.

La storia che ci racconta Wallace, costellata a sua volta da un turbinio di storie, apparentemente scollegate ma in fondo intrecciate tra loro, è pervasa da una serie di dicotomie, si basa su un dualismo che compare di continuo, che non ci dà mai tregua.

Io e Altro. Interno ed Esterno. Linguaggio e realtà.

---

<sup>148</sup> D. F. Wallace, *La scopa del sistema*, cit., p. 164-5.

Nella visione esposta dal Dr Jay, il quale manifesta questa ossessione compulsiva verso l'igiene, la membrana funge da collante tra i due poli manifestanti i vari dualismi che ci pone di fronte, la membrana è la rappresentante dell'unità che appiana le distinzioni, che annulla le differenze e le rende possibili.

La dinamica che percorre la storia a livello strutturale e narrativo, tra Interno ed Esterno, è sorretta e alimentata ancora una volta dal corpo, da una corporeità che nella metafora esposta dal Dr Jay è quella membrana, sottile, appena percepibile, che consente gli scambi tra Interno ed Esterno, che consente a Interno ed Esterno di essere tali.

È la condizione di esistenza che ci tiene, stretti e saldi, ancorati al *sistema*, e dunque al linguaggio.

Scrivo C. Scarlato:

Se la membrana – l'individuo – è troppo fragile, essa può essere penetrata dall'Esterno e l'Esterno è visto come quell'elemento che inquina l'Io nella misura in cui l'Io stesso non è in grado di determinare un confine di demarcazione tra Interno ed Esterno. [...] Il personaggio di Rick porta avanti il suo tentativo metaforico – nell'impossibilità letterale – di farsi strada attraverso la 'membrana' di Lenore, ricorrendo a un compulsivo e fantasmatico *storytelling* che sostituisce l'intimità reale col simulacro delle parole. La storia d'amore è prevalentemente basata sull'attrazione di Lenore per gli strani racconti di Rick: nel rituale del racconto, si realizza una sublimazione del rapporto sessuale, nella misura in cui le parole di Rick *entrano nel corpo* della donna. In questa prospettiva si comprende anche il motivo per il quale Lenore si senta amata e protetta all'interno della narrazione, in cui trova un livello maggiore di onestà e sincerità rispetto a quello presente nella realtà<sup>149</sup>.

---

<sup>149</sup> C. Scarlato, *Attraverso il corpo. Filosofia e letteratura in David Foster Wallace*, cit., p. 94.

A proposito della *teoria della membrana*, Wallace, in una lettera scritta all'editor del romanzo Gerry Howard, precisa il suo significato:

“Sostanzialmente un dialogo tra Hegel e Wittgenstein da una parte e tra Heidegger e il duo francese contemporaneo Paul De Man e Jacques Derrida dall'altra, e il suddetto dialogo affonda le sue radici nella fondamentale distinzione Sé-altro percepita da entrambi gli schieramenti come una questione non tanto ontologico/metafisica, ma piuttosto (Hegel e Witt) come storica e culturale, oppure (Heidegger e De Man e Derrida) come linguistica, letteraria, estetica, e sostanzialmente sovra- e meta-culturale”. In D.T. Max, *Ogni storia d'amore è una storia di fantasmi. Vita di David Foster Wallace*, Einaudi, Torino, 2013, p. 110.

La membrana a mio avviso manifesta metaforicamente quella *sintesi* che, kierkegaardianamente, rappresenta l'esistenza, l'esistere del singolo individuo.

Il soggetto è esistenza, "pensare ed esistere sono coesistenti nell'esistenza"<sup>150</sup>. Kierkegaard, in polemica con l'idealismo, critica fortemente la teorizzazione di un pensiero puro che assolutizza il soggetto accantonando l'esistenza in angolo, un'esistenza che non può essere racchiusa in un sistema, pena l'estirpazione della libertà del singolo. Se la filosofia vuole sopravvivere deve ripensare se stessa dalle fondamenta: per il filosofo danese il discorso filosofico in generale non è mai riuscito, con le categorie di cui si è avvalso, a pensare l'esistenza come movimento della *libertà*, a pensare a un libero accadere, a un agire che sia veramente libero.

Parmenide come punto d'avvio, Hegel come termine di uno sviluppo, come punto d'arrivo, non hanno potuto che, pensandoli, negare il divenire e quella particolare forma di divenire nella quale consiste la libertà. Il tentativo hegeliano, l'introduzione del movimento nella logica, nel pensiero, rimane, per Kierkegaard, un eleatismo, è un *eleatismo mascherato*, perché resta un processo logico: la sua dialettica è un falso movimento poiché come ogni movimento *necessario* è in realtà uno *stato*, così come uno stato è lo sviluppo della pianta.

Kierkegaard comprende che l'individuo, il singolo, non può essere esposto allo stesso sviluppo al quale è esposta la pianta, che diviene con necessità quella determinata pianta a partire da quelle caratteristiche insiste già nel seme. L'essere umano, l'esistenza umana, non può essere rinchiusa in uno schema di questo tipo, altrimenti le negheremmo qualsiasi possibilità di libertà, negheremmo al singolo il suo essere libero, libero di compiere delle scelte.

Dunque, per essere pensato non come sviluppo necessario, l'essere del singolo individuo deve essere pensato come *poter* essere. Introduce così la categoria della possibilità, un possibile che per Kierkegaard è sempre *com-possibile*, un plesso, un ventaglio, di possibilità, dalle quali se ne realizza una, a seguito della mia libera scelta.

---

<sup>150</sup> S. Kierkegaard, *Postilla conclusiva non scientifica alle Briciole di filosofia*, vol. II, Bologna, Zanichelli, 1962, p. 122.

È chiaro quindi, che non essendoci necessità, sviluppo, movimento necessario, il passaggio dal possibile al reale, avvenendo con libertà, deve essere inteso come un salto: non c'è continuità ma *discontinuità*, salto *qualitativo*.

L'Io è sintesi di possibilità e necessità, di tempo ed eternità, di finito e infinito.

La membrana di cui ci parla Wallace sembra potersi conformare come il risvolto sul piano letterario di una solida teoria filosofica: emblematicamente, rappresenta quella *sintesi* che tiene insieme gli opposti, Interno ed Esterno, Io e Tu.

A fronte della teoria esposta dal Dr Jay nel romanzo, l'Esterno sembra qualificarsi come ciò che contamina, che sporca, l'Interno, la propria interiorità: dalle sue parole la membrana sembra essere una sorta di filtro, una sottile linea di demarcazione che separa, dunque a un primo sguardo piuttosto che una sintesi che unifica, sembra una metafora che sottolinea a chiare lettere una netta distinzione tra l'Io e l'Altro da sé, che rimarca tutte le dicotomie presenti nella storia.

A mio avviso questa è la chiave di lettura apparente, *vera* da un lato, perché ribadisce quella chiusura in sé nella quale vivono i personaggi: Lenore nei racconti, Rick nell'amore per lei, Norman nel suo ego smisurato, e a loro volta, ognuno rinchiuso nel sistema, nella gabbia del linguaggio.

Le parole sembrano configurarsi come la causa del loro propendere da un parte o dall'altra, Interno o Esterno: il linguaggio, quel sistema di cui si sentono prigionieri, fa sì che essi non riescano a comprendere la sintesi, il rapporto, che emerge dal pensiero kierkegaardiano.

Apparentemente intrappolati nel sistema, la realtà sembra sfuggirgli di mano, è una realtà annebbiata, che oscura la loro percezione del mondo e di se stessi. È un'obnubilazione che si dirama, che prende due strade diverse ma in fondo intrecciate: il sistema rende le persone e i loro corpi come degli oggetti, come delle *cose*, oscura la propria percezione reale di sé, di corpi umani vivi dal punto di vista della storia, così come la percezione dell'essere un personaggio letterario, dal punto di vista della realtà esterna nella quale vive il lettore.

In fondo il sentirsi legittimata solo dall'atto del raccontare, essendo lei un personaggio letterario, è una convinzione che ha in sé un che di duplice: è vero, da un lato, che la sua

esistenza è dovuta alle parole, dal nostro punto di vista di lettori Lenore è un personaggio fittizio, il suo essere un corpo che cammina, che parla, che ha una sua storia, è relegato totalmente al linguaggio che la plasma, che la fa essere; dall'altro lato, dal suo personale punto di vista, calato realmente nel racconto che costituisce la sua esistenza, è invece una convinzione da estirpare, che non ha ragione d'essere. Dunque tale legittimità, è vera e falsa insieme: una duplicità che mantiene uniti questi due poli, unità fornita, resa possibile, dal gesto letterario, che solo la letteratura porta con sé, con il suo tenere insieme, attraverso le parole, realtà e finzione.

1990

- L'età media dei residenti è ottantasette anni. [...] Pensi ai mondi di cui queste persone hanno fatto parte. *Mondi*. Sono letteralmente passati dalla stalla alle stelle. C'è da tremare già al semplice pensiero dei cambiamenti tecnologici cui hanno assistito. Come si può pretendere che una persona riesca anche solo a *cominciare* a orientarsi, rispetto a una simile serie di cambiamenti nelle caratteristiche fondamentali del mondo? Come si può anche solo cominciare a capire qualcosa della propria collocazione in un sistema, quando si fa parte di una regione che ha un rapporto così problematico con il resto del mondo, un mondo cui a sua volta è negata qualunque caratteristica stabile e comprensibile per il semplice fatto di dover continuamente cambiare, e cambiare radicalmente?
- Sistema?
- Ms Beadsman, è mai stata nel deserto, nel DIO?
- Non di recente, sarà una decina d'anni che non ci vado. Un tempo Lenore e io ci andavamo spesso. [...]
- I nostri residenti, cioè la gente che oggi è molto vecchia, sono quelli che hanno fatto la nostra cultura. E per cultura intendo la cultura del paese, non quella dell'Ohio, che per parte mia resta qualcosa di incomprensibile. Specialmente le donne, a mio avviso. A noi piace credere che la rivoluzione sessuale sia una creazione della nostra generazione. Il che è una vaccata, mi passi il termine. La rivoluzione sessuale l'hanno inventata quelle stesse donne che oggi sono segregate nelle case di riposo. Così come hanno inventato tutto ciò che oggi diamo per scontato e su cui poggia gran parte del nostro benessere sociale. Queste donne sono state le prime americane a portare i capelli corti. Le prime a bere alcolici. A fumare. A ballare in

pubblico. Vogliamo dire anche a votare? A far soldi? A essere entità economiche? Pioniere, ecco cosa sono state queste dinamiche donne che oggi sono ridotte in sedia a rotelle<sup>151</sup>.

A questo punto della storia veniamo a sapere che *Gramma* scomparendo ha portato via con sé una strana sostanza sperimentale, il cosiddetto “farmaco del linguaggio”, che avrebbe la capacità di fornire una forma di linguaggio complessa e già strutturata sin dall’infanzia, addirittura già nello stato neonatale.

Hai presente l’amica di Nonna Lenore, la Yingst? Ecco, suo marito aveva fatto delle ricerche sulla ghiandola pineale. Ghiandola pineale. No? È una ghiandoletta tonda alla base del cervello. Pi-ne-a-le. Dài, possibile che non ricordi la ghiandola pineale di Cartesio? Il punto di raccordo tra corpo e anima, lo snodo di comunicazione tra l’uno e l’altra...? Esatto. Dunque, il fu Mr Yingst aveva elaborato delle teorie, teorie che poi ti spiegherò in dettaglio e riguardo alle quali Nonna Lenore nutriva un certo interesse, ovviamente per ragioni di tornaconto personale<sup>152</sup>.

## **1.7 La scopa del sistema: il manico o la chioma?**

### *Uso e significato*

- [...] ...il significato di una cosa non è più o meno altro che la sua funzione. Eccetera eccetera eccetera. Te l’ha mai fatta la scena della scopa? No? E adesso cosa usa? No. Con me usò la scopa. [...] Lenore mi fece sedere in cucina e prese una scopa e si mise a scopare furiosamente il pavimento, e poi mi chiese quale fosse secondo me la parte più fondamentale della scopa, la più *cruciale*, se il manico o la chioma. Il manico o la chioma. E io non sapevo cosa rispondere, e lei si mise a scopare ancor più violentemente, e io cominciai a innervosirmi, e finalmente dissi che secondo me era la chioma, perché senza manico si può scopare lo stesso, basta tenere in mano l’affare con la chioma, mentre scopare solo col manico è impossibile, e a quel punto lei mi agguantò e mi scaraventò giù dalla sedia e mi gridò qualcosa tipo: «Già, perché a te la scopa serve per *scopare*, no? Ecco a cosa ti serve la scopa, eh?» e roba del genere. E gridò che se invece la scopa ci serviva per spaccare una finestra allora la parte fondamentale era chiaramente il *manico*, e passò a dimostrarlo

---

<sup>151</sup> D. F. Wallace, *La scopa del sistema*, cit., p. 172-3.

<sup>152</sup> *Ivi*, p. 179.

spaccando la finestra della cucina, cosa che fece accorrere i domestici, terrorizzati; ma che se appunto la scopa ci serviva per scopare, tipo per esempio i vetri rotti della finestra, e dài che scopava, allora l'essenza della cosa era la chioma. Non te l'hai mai fatto? E adesso cosa usa? Le matite? Non importa. Il significato come fondamentalità. La fondamentalità come uso. Il significato come uso. Cosa? E lo chiedi a me, perché? *Perché?* Ma allora di cosa parlate tutto il tempo? Perché si sente inutile, ecco perché. Lì alla Casa di Riposo si sente, si sentiva, priva di funzione. La chiave di tutto è nella sensazione di inutilità. [...] Certo che, per una convinta che il significato sia l'uso, sentirsi priva d'uso...[...] Mi viene in mente proprio adesso, pensando al reparto di mia madre, quello degli Alzheimer. Era una cosa che scioccava Nonna Lenore. Bloomfield le aveva spiegato che i pazienti di quel reparto non riuscivano a ricordare i nomi delle cose, della televisione, dell'acqua, delle porte... e allora, su suggerimento di Nonna Lenore, Bloomfield fece identificare le cose tramite le rispettive funzioni, [...] e così la porta diventò «Quella cosa che usiamo per passare da una stanza all'altra», e l'acqua «Quella cosa che beviamo, incolore». [...] E poi Nonna Lenore si accorse che l'unica parte della struttura che non poteva beneficiare di quel metodo erano i pazienti stessi, in quanto *privi di funzione*, privi di uso, letteralmente buoni a nulla. Mi disse che questa cosa l'aveva fatta disperare. Non servivano a niente. [...] Sicché, sentendosi priva di funzione, Nonna Lenore aveva cominciato ad avere problemi di identità. Voleva sentirsi utile, mi disse. Idem Mrs Yingst, ovviamente, e Mr Etvos, cioè in pratica tutta la cricca pseudowittgensteiniana<sup>153</sup>.

In italiano viene tradotta con “uso” la parola tedesca, che utilizza Wittgenstein, *Gebrauch*, mentre quando egli utilizza la parola *Anwendung*, essa viene tradotta con “impiego” o “applicazione”<sup>154</sup>.

Siamo legittimati ad affermare che nelle *Ricerche filosofiche* Wittgenstein formuli una sorta di teoria del *significato* in quanto *uso*?

Ecco cosa scrive il filosofo nel § 43 delle *Ricerche*:

“Per una *grande* classe di casi – anche se non per *tutti* i casi – in cui ce ne serviamo, la parola ‘significato’ si può definire così: il significato di una parola è il suo uso nel linguaggio” (*RF*, I, §43a).

Per quanto sia utilizzato, qui nella traduzione, il verbo *definire*, Wittgenstein ci sta mostrando la *modalità* attraverso la quale solitamente noi tutti utilizziamo il termine ‘significato’. Come precisa L. Perissinotto nel manuale *Introduzione a Wittgenstein*, se

---

<sup>153</sup> *Ivi*, p.180-5.

<sup>154</sup> L. Perissinotto, *Introduzione a Wittgenstein*, cit., p. 187.

taluno ci domandasse quale sia il significato di un certo oggetto potremmo rispondere fornendo di esso una definizione ma anche mostrando a colui che ci pone la domanda un'immagine, una foto, un disegno dell'oggetto in questione.

Wittgenstein infatti afferma che “talvolta il *significato* di un nome si spiega indicando il suo *portatore*” (RF, I, §43b).

Il filosofo appare scrupoloso e attento nel delineare come ciò non avvenga in *tutti* i casi, ma piuttosto “per una *grande* classe di casi”. Scrive Perissinotto:

Ma non sempre questo è il modo in cui ci serviamo della parola ‘significato’; per esempio, qualcuno che mi domanda che cosa significhi ‘Luigi’ può voler sapere l’etimologia del nome ‘Luigi’; in questo caso gli potrei rispondere che ‘Luigi’ deriva dal nome germanico *Hlodwig* e che significa qualcosa come ‘famoso in guerra’. Ovviamente, quando qualcuno usa il nome ‘Luigi’ per chiamarmi, per parlare di me a qualcun altro o per inserirmi in un elenco non ha bisogno di conoscere l’origine e il significato (etimologico) di ‘Luigi’.

Queste e altre considerazioni [...] stanno a indicare quanto fuorviante sia attribuire a Wittgenstein una teoria del significato come uso. Quella di Wittgenstein è piuttosto (detto un po’ approssimativamente) un’indicazione di metodo: se guardi all’uso, la sua tendenza a (o la sua tentazione di) cercare qualcosa che sia il significato perderà la sua forza; soprattutto una volta che avrai riconosciuto che descrivere l’uso è già descrivere il significato e che, di conseguenza, ha ben poco senso “cercare qualcosa da chiamare: il ‘significato’ ” (LB, 5)<sup>155</sup>.

Lenore porta lo stesso nome della bisnonna scomparsa. In qualche modo, benché il nome proprio della ragazza sia stato scelto dai genitori, forse proprio per omaggiare *Gramma*, in virtù delle sue convinzioni intorno al linguaggio, alle parole e alla propria identità, sembra essere proprio la bisnonna a incarnare colei che legittima la sua esistenza, è lei a fornirle il suo nome, e dunque così anche quell’identità che si sente riconosciuta solo attraverso il *sistema* del linguaggio.

In fondo il nome proprio ti definisce, definisce chi sei: Lenore non è solo il modo in cui ella si chiama e si sente chiamare, lei era ed è Lenore. Se per caso quel nome, che la rappresenta, che le fornisce un’identità precisa, dovesse cambiare, ella proverebbe, così come ognuno di noi, “un senso di smarrimento come se in qualche modo perdessi me

---

<sup>155</sup> Ivi, p. 188.



stesso; non mi riconoscerei in un nome diverso”<sup>156</sup>. Ma cosa intendiamo dire con la frase “Lenore è il suo nome”, che ella è il significato del suo nome?

Dunque nel momento in cui morirà, morirà anche il significato del nome che porta?

Di certo non è così. Scrive Wittgenstein:

Se il signor N.N. muore si dice che è morto il portatore del nome, non il significato del nome. E sarebbe insensato parlare in questo modo, perché, se il nome cessasse di avere un significato, non avrebbe senso il dire: «Il signor N.N. è morto» (*RF*, I, §40).

Quella di Lenore è dunque una convinzione errata, da estirpare: la ricerca di *Gramma*, quasi fosse un oggetto smarrito, è la ricerca incessante di sé, del proprio Io, di un Io che dovrà essere in grado, che dovrà riuscire, alla fine, a riconoscersi al di fuori del linguaggio, che il suo *significato* non è suggellato dal nome che porta. Quale sarà la sua collocazione nel sistema, ella riuscirà a carpirlo, a non farsene sopraffare, o addirittura a sfuggirne?

Leggiamo nel passo sopracitato che *Gramma* si sente in qualche modo spaventata dal non avere una funzione, dal sentimento dell’inutilità, della futilità che investe la sua esistenza; come se senza avere una qualche utilità la sua stessa esistenza non avesse un senso, una legittimità, un significato, il quale è conferito, nella sua visione del mondo, solo dall’uso, dall’essere riconosciuta come avente una funzione particolare, un’utilità da sfruttare.

Il concetto di significato è il tema che apre le *Ricerche filosofiche* di Wittgenstein; in particolare, vediamo citato un passo dalle *Confessioni* di Agostino, nel quale quest’ultimo descrive al lettore un *ricordo*, ovvero di come egli, da piccolo, avesse appreso la sua lingua madre. È importante tenere presente che si tratti di un *ricordo*, poiché ci appare strano pensare che egli possa ricordare come da bambino abbia appreso la sua lingua materna; è vero infatti che nessuno di noi può dire di ricordare come ciò sia avvenuto.

---

<sup>156</sup> *Ibidem*.

A questo proposito, Wittgenstein ci presenta quell'immagine, nella quale è radicata un'idea, che ha reso possibile il mutare del racconto di Agostino in *ricordo* : “Le parole del linguaggio denominano oggetti – le proposizioni sono connessioni di tali denominazioni [...] Ogni parola ha un significato. Questo significato è associato alla parola. È l'oggetto per la quale sta” (RF, I, § 1b).

Siamo posti di fronte dunque, a un'immagine e a un'idea.

Scrivono Perissinotto: “Dove stanno (e di che cosa sono, per così dire, fatti) quegli oggetti per cui le parole stanno? Stanno nel mondo fisico o materiale? Stanno forse nella mente? O non stanno forse in qualche regno ideale o astratto? E come si associano le parole ai loro significati e da chi (o da che cosa) sono così associate?”<sup>157</sup>.

Facciamo allora un passo indietro: secondo alcuni possiamo sostenere che Wittgenstein, nell'opera precedente, il *Tractatus logico-philosophicus*, abbia sviluppato la cosiddetta *semantica vero-condizionale*, la quale sostiene che il significato di una parola consiste nelle sue condizioni di verità. Conoscere il significato di un enunciato equivale a conoscere le sue condizioni di verità: l'unità semantica fondamentale è l'enunciato.

Se diciamo “David Foster Wallace” o “Lenore Beadsman”, non ci chiediamo “è vero o falso?”, ma eventualmente “è il nome di chi?”, poiché i nomi non sono veri o falsi. Certo, se dicessimo “David Foster Wallace è l'autore de *La scopa del sistema*”, allora sì che verità e falsità concernerebbero tale enunciato.

La semantica vero-condizionale assume come primario *l'enunciato* rispetto al nome: il significato di un nome è il contributo che esso dà alle condizioni di verità dell'enunciato nel quale compare, è il cosiddetto *valore semantico*. Un enunciato è un'entità linguistica, due enunciati espressi in due lingue differenti costituiscono un'unica proposizione: ciò che cambia è il contenuto, quel che G. Frege chiamava il *pensiero espresso*.

Il *Tractatus* è formato da sette proposizioni fondamentali, ognuna delle quali, a eccezione della settimana, è accompagnata da una serie di commenti, ha dunque una struttura ad albero. Wittgenstein sostiene di essersi reso conto degli errori commessi nel *Tractatus*, e le *Ricerche* dal punto di vista compositivo e stilistico appaiono ben diverse:

---

<sup>157</sup> *Ivi*, p. 148-9.

ci troviamo dinnanzi una serie di paragrafi o sezioni numerate, sembra una costellazione di osservazioni, poste l'una dopo l'altra, ricolme di esempi, di situazioni, che non troviamo nel *Tractatus*.

Approssimativamente, e in linea generale, possiamo sostenere che le *Ricerche filosofiche* siano state considerate come quel luogo nel quale i cosiddetti filosofi del linguaggio potevano estrarne almeno tre cose fondamentali:

- 1) L'importanza del rapporto tra uso e significato;
- 2) L'importanza di riflettere sulla nozione di regola;
- 3) La necessità di guardare a quello che è solitamente denominato come "l'argomento di Wittgenstein contro il linguaggio privato".

Abbiamo già incontrato nel nostro cammino il primo e l'ultimo punto, dunque soffermiamoci un momento sul secondo. Cosa significa per Wittgenstein, seguire una regola? Che rapporto intercorre tra la regola e la sua applicazione?

Nel linguaggio comune, utilizziamo la parola, ad esempio, "norma" come sinonimo di regola; tuttavia essa non coincide con quel che il filosofo definisce come "regola".

Scriva M. Mazzeo:

La logica è una forma di calcolo: come tale ha norme rigide che, se non rispettate, portano a compiere errori. La regola, invece, è quel che consente a un comportamento umano di delinarsi, di esibire una struttura, di avere una forma. Una regola non la si può trasgredire: se non si segue una regola, vuol dire che se ne segue un'altra oppure che si procede a caso. Ciò non vuol dire che la regola costituisca una norma decaduta o qualcosa che vorrebbe diventare una norma e che ne costituisca la forma imperfetta. Come il linguaggio ordinario non è un'approssimazione malriuscita della logica, così la regola non è una forma meno efficace di norma. Per capire meglio, è opportuno fare alcuni esempi.

*Norma*: il codice della strada o l'ortografia della lingua italiana; *Regola*: come si va in bicicletta o si guida l'automobile. [...] Le norme hanno a che fare con la stipulazione di codici, di testi nei quali si prevede cosa fare in caso di trasgressione: [...] *norma è quel che si può trasgredire*. [...]

Di solito, invece, la regola ha a che fare con un "come", cioè con un'abilità (con il «padroneggiare una tecnica»: §§ 150, 199)<sup>158</sup>.

---

<sup>158</sup> M. Mazzeo, *Le onde del linguaggio*, cit., p. 96-7.

La nozione di *norma* è dunque relegata al concetto di trasgressione, mentre nel caso della *regola* abbiamo a che fare con una capacità, un'abilità. L'utilizzo di una parola non è sempre circoscritto da una regola che ci indichi la modalità attraverso la quale mettere in atto un comportamento piuttosto che un altro: non ci ritroveremo mai di fronte a un gioco linguistico che sia totalmente controllato, disciplinato da un insieme di regole. "Se una regola non può prevedere tutte le sue applicazioni e se un gioco non può essere interamente regolato da regole, come è possibile che siamo in grado di giocare giochi linguistici e di applicare una regola qualsiasi?"<sup>159</sup>. Wittgenstein si ritrova a dover fare i conti con quello scetticismo che non ha tanto a che fare con il tema della verità quanto piuttosto con la regola e sua applicabilità: "lo scettico centra un punto: tra regola e applicazione esiste un salto, uno iato, un vuoto. Sbaglia però completamente nelle conclusioni che ne trae: l'applicazione di una regola non chiama in causa, nella maggior parte dei casi, una interpretazione"<sup>160</sup>. Nel mentre in cui stiamo compiendo una certa azione, mettendo in moto una capacità acquisita, come il guidare o l'andare in bici, non pensiamo a come applicare le regole che ci consentono di sfruttare quest'abilità: nel qual caso lo facessimo, quello stesso compito ci risulterebbe più difficile rispetto al momento nel quale mettiamo in pratica meccanicamente quelle stesse regole. L'interpretazione, la riflessione, l'immaginazione, intervengono piuttosto *a posteriori*, quando, ad esempio, capiamo di aver commesso un errore, e allora possiamo tentare di comprendere cosa non abbia svolto la sua funzione nel modo corretto.

Nel § 85 delle *Ricerche*, Wittgenstein scrive: "Una regola sta lì, come un indicatore stradale".

Di primo acchito sembra un accostamento volto a definire in maniera chiara e semplice il funzionamento di una regola, tuttavia alla fine il paragone con l'indicazione, con il "seguire una freccia", fa sì che scaturiscano nuove incertezze. Seguire una freccia è in fondo un po' generico, approssimativo.

---

<sup>159</sup> *Ivi*, p.98-9.

<sup>160</sup> *Ibidem*.

Diciamo la verità: Wittgenstein qui ci tende una trappola [...] a fini didattici. Il rischio che si desidera scongiurare è fare del simbolo un feticcio, cedere alla mitologia secondo la quale seguire una regola si fonda sulla forza misteriosa di una freccia che dovrebbe avere la potenza magnetica di suggerire la giusta interpretazione. Ma, ormai lo sappiamo, applicare una regola non vuol dire interpretarla. Se mi concentro sulla freccia, non ho possibilità di uscire dal problema. Perché la freccia è solo un punto di aggancio, un punto di presa per l'applicazione della regola, niente di più.

1. Le regole non sono isolate, formano un sistema;
2. Le regole hanno a che fare non con interpretazioni ma con addestramenti;
3. Le regole hanno una struttura legata alla nostra forma di vita<sup>161</sup>.

Come scrive M. Mazzeo, le regole formano un *sistema*. Dunque, focalizzare la nostra attenzione solo e unicamente sulla freccia che ci indica la via da seguire rischia di confonderci: dobbiamo allora affidarci al fatto che esistano un insieme di segni, di indicatori, che insieme alla freccia, costituiscono il sistema di regole che possiamo seguire per capire quale sia la giusta strada da percorrere. Certo, anche un insieme di segni può dar vita a una serie di fraintendimenti circa il nostro orientarci nella giusta direzione. Il secondo punto della lista ci fornisce un primo spiraglio di luce sull'intricata questione, ci parla infatti di "addestramento".

"Scegliere la giusta direzione non dipende dunque da un processo mentale, interiore e isolato, quanto da una pratica condivisa e pubblica. Nella nostra vita c'è stato qualcuno che si è preso la briga di farci vedere come si segue una freccia orientata. [...] Seguire una regola è una pratica condivisa"<sup>162</sup>. Ecco che la visione dello scettico vive relegata in una sfera isolata, quella della mente, mentre quella che ci sta esponendo Wittgenstein è una dimensione pubblica, collettiva. Come possiamo riuscire allora ad assimilare l'insegnamento altrui e a non cadere in errore?

Perché nelle nostre pratiche quotidiane facciamo riferimento a una serie di coordinate di fondo comuni alla specie. [...] Come l'applicazione di una regola non si fonda su una interpretazione, così il significato di una parola e la sua comprensione non si fondano sulla sua spiegazione. E ciò vale tanto per parole impegnative, di tipo mitico-religioso come "Mosè", quanto per parole

---

<sup>161</sup> *Ivi*, p. 101-2.

<sup>162</sup> *Ivi*, p. 103.

all'apparenza più docili come « “rosso”, “oscuro”, “dolce” » (§87). Nel caso della regola, l'interpretazione si rende necessaria qualora la prassi si interrompa, si inceppi a causa di un'anomalia [...]. Nel caso dell'uso linguistico, la spiegazione di quel che si intende con una parola è utile quando emerge un fraintendimento. In entrambe le circostanze la struttura del funzionamento del linguaggio (nelle sue regole, nell'uso delle parole) differisce da quel che accade nel momento in cui questo si inceppa<sup>163</sup>.

### **1.8 In cerca di sé attraverso la narrazione: Edipo e le due Lenore**

Come abbiamo visto, *Gramma* percepisce il proprio sé relegato totalmente alla dimensione dell'uso, dell'utilità, della funzione che esso sarebbe chiamato a svolgere, qualsiasi essa sia.

Se le chiedessimo che cos'è l'uomo, dove risiede il *significato* del suo esistere, del suo essere nel mondo? Ella in cuor suo lo saprebbe: è quell'essere la cui significatività è racchiusa nel suo agire avente uno scopo, nel suo avere una precisa funzione che possa sfruttare nel mondo la sua intrinseca utilità. Una domanda, posta in universale, che fornisce una definizione dettagliata, la quale scaturisce dalle sue convinzioni intorno al linguaggio, alle parole, all'identità. La sua idea è quella di un'identità umana racchiusa in una sera utilitaristica, la quale conferisce importanza, senso, significatività all'essere vivo dell'uomo, all'essere *umano*.

Ciò che angoscia *Gramma* è la possibilità di essere vivi ma privi di funzione, ed è così che ella si sente rinchiusa nella casa di riposo: dunque l'uomo continua a esistere, a esserci, nonostante possa perdere o non trovare in sé quell'utilità, la cui assenza preoccupa una donna la quale crede fortemente che la significatività sia riposta nell'uso. Non possiamo accettare come valida la risposta teorica, ideale, che la bisnonna di

---

<sup>163</sup> *Ibidem*.

Lenore ci fornirebbe a riguardo. Come scrive Adriana Cavarero, Edipo riuscì a liberare Tebe districando il nodo che costituisce l'enigma della Sfinge: il mostro chiede a Edipo quale sia quell'animale che dapprima cammina con quattro gambe, poi con due e alla fine con tre; Edipo senza indugi risponde essere l'uomo.

Che cos'è l'uomo, dunque, Edipo lo sa. Il sapere che condivide con la mostruosa cantatrice consiste in una dedizione dell'*universale*. Troppo nota è la forma del discorso platonico per non suggerirci qui perfette assonanze. Cos'è il giusto, il bello, il bene e, appunto, cos'è l'uomo è, nell'opera platonica, genuina domanda dell'universale che sollecita in risposta una definizione. È, insomma, forma propria della filosofia. Possiamo dunque dire che, di fronte alla Sfinge, Edipo si riveli filosofo? Sembra proprio di sì. [...] È dell'uomo in universale che la filosofia domanda. [...]

A ben vedere, rispetto al canone platonico, la Sfinge ha però composto con lui un discorso filosofico dalla dinamica curiosamente rovesciata. Prima è venuta la definizione in forma interrogativa, poi, come risposta, il suo oggetto. [...] la risposta si lega comunque a un effetto di morte. [...] O Edipo o la Sfinge devono perdere la vita, lui divorato dal mostro, lei precipitata nell'abisso. [...]

È il segreto del suo sapere sull'Uomo che tiene in vita il mostro. Colui che lo svela conserva la vita, ma incominciamo a sospettare che rischi di vivere di questo sapere mostruoso<sup>164</sup>.

Seguendo il discorso di Cavarero capiamo che intrinseca nel sapere dell'Uomo, nel suo *sapersi*, è una mostruosità che minaccia la vita, un'ombra oscura lo marchia inesorabilmente.

L'uomo, appunto: un universale che è tutti proprio perché non è nessuno; che si disincarna dalla viva singolarità di ognuno, pretendendo di sostanziarla; che è allo stesso tempo maschile e neutro, un'ibrida creatura generata dal pensiero, un universale fantastico prodotto dalla mente; che è invisibile e intangibile, pur dichiarandosi il solo dicibile dal discorso vero; che vive della sua assolutezza noetica, pur non lasciandosi dietro alcuna storia di vita; che ingombra il linguaggio da millenni con tutta la filosofica progenie della sua astratta concezione. Se l'enigma della Sfinge custodiva un mostro filosofico, sembra che Edipo abbia avuto l'occasione di intravedere il volto<sup>165</sup>.

---

<sup>164</sup> A. Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, cit., p. 15-17.

<sup>165</sup> *Ivi*, p. 17-18.

Sappiamo quindi cosa sia l'uomo, l'essere umano, per *Gramma*, ma in fondo non ci è dato sapere *chi* ella sia perché il riconoscimento del proprio io è celato ai suoi stessi occhi, non appena si sente priva di utilità, il significato intimo tra sé e sé scompare, viene meno quel *sapersi*, che le apre le porte dell'angoscia: ella si sente priva di ciò che le conferiva, nella sua visione, una solida, concreta, determinatezza, si è volatilizzato ciò che al suo stesso sguardo la faceva essere se stessa.

Che cosa caratterizza l'esistere dell'umano lei lo sa, ne è convinta fino in fondo, ma *chi* è Lenore in quanto Lenore sembra sfuggirle dalle mani: sfugge alla presa quel riconoscimento di sé una volta minata la condizione che le consentiva di sentirsi realmente viva a reale. Dal punto di vista *universale*, astratto, le sue convinzioni rimangono ben salde, ancorate al *sistema*, ma è il particolare, la concretezza della propria *unicità* che vacilla sotto il peso di un'assenza.

Da una certa angolazione, Lenore Junior sembra configurarsi come il *prodotto* delle convinzioni filosofiche di *Gramma*, quasi quest'ultima incarnasse una figura materna che dà alla luce la credenza che tutto sia fatto di parole e instillasse in lei quella ricerca di sé che avviene attraverso l'atto del raccontare, attraverso la narrazione. Lenore non trova in modo casuale sul suo cammino la verità del suo esistere, del suo esserci in quanto *corpo*, ma piuttosto la *cerca*. Assume le sembianze di un investigatrice: la scomparsa della sua *genitrice* fa sì che ella finalmente possa mettersi sulle tracce della propria identità, che non sente come *propria* bensì come *dovuta* a un *Altro*.

Si comporta come Edipo, il quale è in cerca della *verità della sua nascita*<sup>166</sup> e così, come Edipo, Lenore “viene a conoscere la sua identità dal racconto *esterno*, che altri gli fanno”<sup>167</sup>.

Lenore non sa chi è, e forse sente in alcuni momenti di possedere una concezione errata di se stessa: solo il racconto si qualifica come l'atto di svelamento della sua storia, della sua vita.

È così che filosofia e letteratura si mescolano, che il discorso filosofico e la narrazione si innestano sulla stessa via, da un lato mediante la domanda che ci chiede che cos'è

---

<sup>166</sup> *Ivi*, p. 20.

<sup>167</sup> *Ibidem*.



l'uomo, dall'altro quella che chiede *chi* esso sia. È la ricerca di questo *chi* che mette in moto l'intera storia.

Per Edipo conoscere la propria storia, ciò che dà forma al proprio sé, significa conoscere l'origine, la sua nascita, e quel *chi* che tanto ricerca trova legittimità e riconoscimento, come nel caso di Lenore, nel raccontare altrui. In entrambi i casi il racconto è *polifonico* poiché è dato da tutti quei personaggi che si fanno portavoce di un insieme di piccole storie che, una volta fatte combaciare, forniranno un senso all'accadere della *loro* storia; scrive Roland Barthes: "ogni racconto non si riconduce forse all'Edipo? raccontare non è sempre cercare la propria origine?<sup>168</sup>": egli dunque rimarca quella correlazione che abbiamo precedentemente sottolineato tra il desiderio, la narrazione e l'identità, perché quello di Edipo e di Lenore è un:

desiderio *di* narrazione, ossia il desiderio del racconto della sua storia. [...] Del resto, benché immensamente sventurato, *chi* altri potrebbe mai essere l'Edipo di cui conosciamo l'identità e di cui ricordiamo il nome, se non il protagonista della sua storia? e che cosa questa storia insegna se non il cercarsi di Edipo in quanto egli è "questo e non altro"? se non il suo "considerarsi un destino, non volersi 'diverso'<sup>169</sup>?"<sup>170</sup>.

1990

Lenore decide di partire alla ricerca di informazioni che possano aiutarla a trovare *Gramma*: si mette in viaggio e va a trovare i suoi fratelli.

La prima a ricevere la sua visita è la sorella Clarice.

---

<sup>168</sup> R. Barthes, *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1975, p. 46.

<sup>169</sup> F. Nietzsche, *Ecce homo*, Milano, Adelphi, vol. VI, tomo III, 1986, p. 281.

<sup>170</sup> A. Cavarero, *Tu che mi guardi. Tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, cit., p. 26.

Clarice, il marito Alvin Spaniard e i loro figli sono intenti ad allestirle il loro piccolo spettacolo di famiglia, un teatrino che si svolge nel salotto di casa. Come dice Alvin, la loro famiglia prende molto sul serio lo “svago domestico”. Ognuno indossa una maschera, ognuno ha studiato le proprie battute: sono così presi dal loro intrattenimento formato famiglia che inseriscono addirittura un video che proietta sullo schermo le immagini di un pubblico fittizio, una schiera di persone ben vestite sedute nella platea di un teatro.

Rick nel frattempo riceve una lettera dal padre di Lenore che lo intima ad accompagnare la figlia al College che ospita il fratello, LaVache.

Sono in aereo. Lenore sente il bisogno di un racconto.

Il racconto parla di un uomo, di un uomo il cui istinto d’amore è forte, passionale: qualsiasi donna incontri egli ne innamora follemente e la prima cosa che le dice è subito “ti amo”, non riesce a resistere all’energica passionalità che lo investe. Le amate fuggono di fronte alla sua reazione così intima e precoce, e dunque l’uomo non può che essere infelice.

Non solo gli è negata la possibilità di amare, ma a negargliene la possibilità è proprio la forza e l’intensità della sua brama d’amore, negazione che comprensibilmente gli provoca in maniera esponenziale più tristezza e depressione e frustrazione di quanta ne provocherebbe a te o a me, che esercitiamo un controllo quasi assoluto sui nostri istinti, che pertanto sono quasi soddisfatti<sup>171</sup>.

L’uomo perde il suo lavoro e vaga per le strade di New York per mesi interi finché vede una locandina di un terapeuta specializzato in relazioni d’amore, e decide così di recarvisi.

Nel percorso della metropolitana cerca un approccio con tre donne, le quali, infuriate, lo schiaffeggiano e corrono via. La quarta donna che osserva da lontano e che sarebbe dovuta essere la sua prossima vittima è una donna in sovrappeso, zoppa, con i capelli untati, che porta una sciarpa pesante nonostante l’azione si svolga in Marzo; ella, avendo assistito alla scena, impaurita dal fare dell’uomo, fugge scendendo alla prima fermata:

---

<sup>171</sup> D. F. Wallace, *La scopa del sistema*, cit., p. 219.

nella sua corsa frenetica fa cascare il termos che teneva tra le mani, il quale rotola sino ai piedi dell'uomo. Sul termos vi è un'etichetta con il nome della donna e un indirizzo di Brooklyn. L'uomo decide di riportarle il termos siccome anche il terapeuta ha il suo studio proprio a Brooklyn: il terapeuta in realtà si scopre essere *la* terapeuta, una donna conosciuta per la sua capacità di arrivare al cuore del problema che affligge i suoi pazienti in una sola seduta.

Ella rivela infatti all'uomo:

che sorprendentemente non si tratta affatto di eccessiva potenza del suo meccanismo di sentimento amoroso bensì e piuttosto di eccessiva *debolezza* di alcune importanti facoltà di detto meccanismo, giacché una delle componenti cruciali del vero amore è la facoltà di discriminare e decidere chi e sulla base di quali criteri amare, cosa che l'uomo è manifestamente incapace di fare. [...]

Quello che all'uomo conviene fare, dice la terapeuta amorosa, è rafforzare il proprio meccanismo di discriminazione amorosa frequentando donne e cercando di non innamorarsene. [...]

La terapeuta amorosa gli suggerisce di cominciare trovandosi una donna che dal punto di vista tanto fisico quanto caratteriale sia così assolutamente e totalmente non-desiderabile da renderli quasi impossibile innamorarsene subito, e quindi di fare in modo di frequentarla più che può, per cominciare a rafforzare il meccanismo che consente agli uomini di frequentare donne senza necessariamente innamorarsene<sup>172</sup>.

L'uomo ascolta la terapeuta e decide che la donna del termos possa essere una valida candidata.

Si reca all'indirizzo segnato sul termos e riesce ad avvicinarsi alla donna senza intimidirla; i due, dopo qualche giorno, camminano mano nella mano a Central Park: la donna sembra avere il bisogno compulsivo di restarsene sempre alla sinistra dell'uomo per nascondergli la parte sinistra del suo profilo. Ella vive sola e sembra desiderare ardentemente che qualcuno possa insinuarsi nella sua solitudine e instaurare con lei un rapporto.

---

<sup>172</sup> *Ivi*, p. 222.

E succede una cosa strana. L'uomo comincia ad apprezzare la donna del termos. Non ad amarla, bensì ad *apprezzarla*, cosa che non gli è mai successa prima e di cui avverte la grossa differenza, giacché comporta il dedicare alla realtà dell'altra persona molta più attenzione emotiva di quanta ne comportasse il vecchio incontrollabile amore passionale, comporta il voler bene all'intera altra persona, comprese le sfaccettature e le caratteristiche che non lo riguardano direttamente. E tra le righe ci viene fatto intendere come per la prima volta l'uomo stia sentendosi realmente *in rapporto* con qualcuno al di fuori di sé. [...] L'incapacità di servirsi della facoltà discriminativa per avere rapporto con il mondo a lui esterno ha precluso all'uomo qualsiasi rapporto con quello stesso mondo, esattamente come la donna del termos si è preclusa qualsiasi rapporto con il mondo esterno per via della propria fissazione ombra-sciarpa-e-profilo<sup>173</sup>.

L'uomo è sempre più legato alla donna, la quale comincia a curare il suo aspetto esteriore. In un momento di intimità, l'uomo, con premura e delicatezza, riesce a sfilare la tanto amata sciarpa che ella porta sempre addosso, e si scopre così che la donna ospita, nella conca del collo, una raganella di un verde brillante. E la donna, sorpresa del suo gesto, piange di un pianto che è di vergogna ma anche di liberazione.

Il piccolo anfibio che vive sul suo collo è il motivo che va a costituire la sua chiusura dal mondo esterno, ciò che l'ha costretta a vivere nella propria solitudine emarginata, nella sofferenza.

“La raganella è il meccanismo dell'alienazione e del distacco, simbolo e insieme causa dell'isolamento della donna del termos”<sup>174</sup>; tuttavia il piccolo animaletto non si qualifica solo come la fonte della sua pena, ma diviene oggetto d'amore per la donna, la quale se ne prende cura, gli presta ogni minima attenzione, forse è ormai ciò a cui ella tiene più di ogni altra cosa al mondo.

La donna si innamora sempre di più dell'uomo e decide di portarlo con sé a una cena di famiglia.

Le cose si fanno sempre più ambigue per l'uomo, il quale nota che ogni membro della famiglia di lei porta addosso una sciarpa. In una sorta di dimostrazione di fiducia, la donna si toglie la sciarpa facendo così capire alla sua famiglia di aver rivelato a lui il

---

<sup>173</sup> *Ivi*, p. 224.

<sup>174</sup> *Ivi*, p. 227.

suo segreto. E così tutti i presenti si tolgono a loro volta la sciarpa che nasconde un animaletto diverso per ogni membro della famiglia.

L'uomo comprende di essersi innamorato di lei, ma di un amore diverso rispetto a quello passionale e istintivo che lo governava precedentemente:

[...] l'uomo sente di star provando esattamente il tipo di amore fortemente discriminativo che la terapista amorosa si è tanto raccomandata di perseguire, e forse ho trascurato di dire che ormai da un pezzo l'uomo ha sempre meno pulsioni di innamoramento passionale, e che quindi le cose sono molto più sotto controllo. [...] Ma la donna del termos sta evidentemente affrontando mutamenti e sensazioni ben più complessi di quelli dell'uomo; è palesemente innamorata di lui, e il suo nascente rapporto emotivo con lui sta palesemente suscitandole il desiderio di entrare in rapporto emotivo con l'intero mondo esterno, e quindi comincia a occuparsi e preoccuparsi del proprio aspetto esteriore. [...] E soprattutto comincia manifestamente ad avvertire come problema la presenza della raganella nell'ansa del proprio collo, e cessa di identificarsi con essa e con il non-rapportarsi, e comincia piuttosto a identificarsi con se stessa e con il rapportarsi<sup>175</sup>.

La nuova visione del mondo della donna del termos fa sì che il suo animo sia come scisso tra due sentimenti contrapposti: l'anfibio nascosto diviene un problema ai suoi occhi, una sorta di minaccia per il suo volersi rapportare all'esterno, dunque il suo desiderio di apparire allo scoperto, di non doversi più nascondere si scontra con la consapevolezza che agli occhi altrui il suo segreto è di certo una stranezza, un'anomalia, e in fondo un che di raccapricciante.

“Quanto più brama di essere accettata dal mondo tanto più viene ricacciata indietro dall'acuirsi della percezione della propria diversità, vedi inquilino anfibio”<sup>176</sup>.

E allora la donna inizia lentamente a sprofondare nel disagio, in uno stato di tristezza perenne, e comincia a bere. Siamo giunti ad Aprile, e l'autore della storia ci fa sapere che le raganelle, durante la stagione primaverile, cantano e gracidano. Il canto incessante dell'anfibio fa sì che la donna del termos, sempre più volenterosa di instaurare un rapporto tra sé e l'esterno, sia al contempo sempre più frustrata e depressa;

---

<sup>175</sup> *Ivi*, p. 230-231.

<sup>176</sup> *Ibidem*.

decide di compiere l'ultima scelta della vita, perché il suicidio è sempre una scelta: si getta così sulle rotaie al passaggio della metropolitana.

L'uomo rimane totalmente sconcertato dell'accaduto: l'evento atroce fa sì che egli comprenda, per la prima volta, quanto sia peggiore la perdita di un rapporto significativo e vero rispetto al rifiuto di tutte le donne che si sono sempre opposte al suo tentativo di sedurle. Ecco che allora il suo problema amoroso riaffiora e l'uomo ricomincia a infatuarsi di ogni individuo che incontra, uomo o donna che sia.

Un giorno come un altro l'uomo apre la porta di casa e con sua grande sorpresa vede sullo zerbino la piccola raganella verde sopravvissuta all'evento, e la storia finisce così, con i due che si guardano, e con gli occhi dell'uomo zuppi di lacrime.

### **1.9 L'amore fugace dell'esteta e l'amore romantico dell'uomo etico**

Questa storia, anche nella sua apparente assurdità, ci prospetta un'analisi dell'amore e del nostro modo di amare. Wallace ritiene che fin troppo spesso l'individuo non sia in grado di instaurare un rapporto profondo e autentico con l'altro perché intrappolato in una spirale di piacere: c'è sempre una tensione, un desiderio di piacere che soggiace al nostro tentativo di consolidare un vero legame con l'altro.

Kierkegaard è il filosofo che più di ogni altro è riuscito a fornirci un'analisi dettagliata dell'amore. Prendiamo come riferimento le due scelte di vita, l'una estetica e l'altra etica, che emergono dal discorso filosofico kierkegaardiano. L'uomo che ci descrive Wallace in questo breve racconto, è forse assimilabile alla figura di colui che conduce una vita all'insegna della seduzione di cui ci parla il filosofo danese? E chi è l'esteta kierkegaardiano?

Siamo in *Enten Eller*, o *Aut-aut*, tra le carte di A. Kierkegaard ci propone di prestare attenzione a due tipi umani, a due diverse modalità di vivere la seduzione, a due simili ma diverse scelte di vita.

Sono l'*esteta immediato*, il cui emblema è il Don Giovanni mozartiano, e l'*esteta riflesso*, esemplificato da Johannes, il firmatario del celebre *Diario del seduttore*.

La malattia dell'animo che più d'ogni altra investe l'esteta è la noia. All'inizio di questo breve racconto che Rick narra a Lenore, il fare dell'uomo sembra configurarsi come il fare dell'esteta immediato, del Don Giovanni. Egli teme la monotonia, la routine, la ripetizione dell'identico, il suo è un amore vorace, disordinato, ama tutte le donne, qualsiasi essa sia non ha importanza, le ama tutte, indiscriminatamente. È il sempre nuovo, la novità, che attrae l'uomo della storia e il Don Giovanni: il loro atto di seduzione è una costante *fuga in avanti*, cambiano di continuo, sentono il bisogno di avere tra le mani sempre qualche cosa di diverso, e fuggono così dalla noia che li investe, ovvero in fondo non scegliendo mai. La loro scelta è sempre momentanea, superficiale, sfuggente, accarezzano le possibilità che gli si prospettano dinnanzi senza di fatto sceglierne nessuna, senza che una di queste possa effettivamente realizzarsi, portarsi a compimento, realmente concretizzarsi.

La loro vita si consuma nella ripetizione incessante, infinita, di istanti finiti.

Il loro atto di seduzione, la stessa significatività della loro esistenza che si fonda su un che di fugace, è una parodia dell'eternità: essi, in questo modo, finitizzano la loro preda, considerano la loro vittima solamente come un *corpo*, oggettivizzano l'essere umano che hanno di fronte in vista del piacere che da essa possono trarne. Il possesso, seppur momentaneo, di quella corporeità, di quei corpi che respirano e camminano, diviene l'oggetto di un desiderio che non trova mai pace e riposo, che sposta la sua attenzione di continuo: la persona diviene una *cosa*, una cosa che può essere posseduta, che può garantirgli quel piacere che costituisce l'essenza di ciò che conferisce senso al loro esistere.

È in questa fuga che consiste il metodo del Don Giovanni per sconfiggere la noia, per sfuggire dalla monotonia.

L'esteta A, in *Enten Eller*, benché non lo dica in modo esplicito, lascia intendere al lettore che a generare questo continuo bisogno di cambiamento, e dunque a provocare la noia, è quel *limite* che inevitabilmente è presente in ogni esperienza finita: esiste dunque uno squilibrio tra l'infinità del desiderio e quell'oggetto finito sul quale esso momentaneamente si posa. Il metodo per sconfiggere la noia del Don Giovanni è illusorio, estensivo, sente questo bisogno continuo di cambiare vittima e si approccia a ognuna sempre attraverso la stessa modalità di seduzione. Quello dell'esteta riflesso invece, viene paragonato al lavoro del contadino nei campi: così come egli cambia il metodo di sfruttamento del terreno, delle sementa, allo stesso modo occorre cambiare se stessi, non tanto quell'oggetto sul quale il suo desiderio si posa, quanto piuttosto se stessi medesimi, il proprio modo di vivere e di conservare nel ricordo un'esperienza. Ecco allora che l'esteta A ci propone un estetismo più raffinato, che si basa su un principio di limitazione: occorre limitare se stessi, se è quel limite presente in ogni esperienza finita a generare la noia allora è necessario che non lo si tocchi mai.

È un metodo che prevede un frenarsi, un trattenersi, in modo tale da non spremere fino in fondo quella data esperienza, quel rapporto, quella passione, e *trattenere la propria volontà a un livello fantastico*. L'esteta riflesso è infatti un poeta, vive la seduzione per lo più nella sua immaginazione, nella fantasia poetica: non si affretta a conoscere la sua preda, perché è l'attesa del piacere a essere già in se stessa piacere.

L'uomo del racconto sembra essere rapito da un sentimento di conquista che non ha freni: egli non è in grado di limitare se stesso, di frenare i suoi impulsi, ama immediatamente ogni donna che incontra per la strada, non sa scegliere, non è in grado di assumere su di sé una scelta che sia definitiva, che possa realizzarsi concretamente.

Per godere poeticamente invece, ci si deve limitare: tale metodo consiste nell'arte del ricordare e del dimenticare, in questo modo il godimento dell'esteta riflesso sarà doppio poiché egli così godrà della situazione nella sua realtà e di stesso poi nel rammentarla.

Tale arte del limitare se stessi, del frenarsi, del trattenersi, arte preclusa all'uomo del racconto, dev'essere esercitata, secondo l'esteta riflesso, soprattutto in relazione all'amore: ci si deve astenere dal vivere fino in fondo una passione e soprattutto dal matrimonio, il quale rappresenta la tomba dell'amore per l'esteta. Il matrimonio è il



simbolo stesso della monotonia, della noia, di ciò da cui egli cerca in tutti i modi di fuggire: la promessa che i due sposi compiono dinanzi a Dio sull'altare, è insostenibile per l'esteta. L'interessante è la categoria principe dell'estetica, attraente è la novità, il sempre nuovo, la prima volta delle cose, e il matrimonio non è interessante poiché attraverso di esso si scopre presto il limite dell'altro, l'intimità e la familiarità insiste in questo rapporto non consentono il gioco dell'esteta.

L'uomo del racconto, così come il Don Giovanni, non ha una strategia di seduzione, come ci suggerisce lo stesso Wallace egli non possiede la facoltà di discriminare, di avere dei criteri, di optare per una scelta che possa dirsi definitiva, di assumere su di sé quella scelta e di realizzarla. L'esteta riflesso, esemplificato dalla figura di Johannes nel *Diario del seduttore*, attua sempre una strategia di conquista, studia se stesso e l'altro, cerca un modo attraverso il quale prolungare un piacere a partire da un lavoro su di sé. Johannes possiede quella facoltà di discriminare, sceglie la sua vittima, individua in Cordelia la sua preda ma non si affretta a conoscerla, attiva la fantasia, l'immaginazione: c'è un piano, una strategia di seduzione, mentre il desiderio del Don Giovanni, così come dell'uomo del racconto, conquista immediatamente la donna.

Lo psicologo René Girard, nell'opera *Menzogna romantica e verità romanzesca*, attinge la sua interpretazione psicologica intorno a quello che egli definisce come "desiderio mimetico o triangolare", dai romanzi moderni e dallo stesso Kierkegaard. La sua tesi consiste nel ritenere che nel momento in cui un certo oggetto non è più sufficiente a giustificare il desiderio e perde la capacità di attrarre il soggetto accade che questo abbia bisogno di un mediatore che vada a riaccendere quello stesso desiderio; c'è bisogno dunque di un qualcosa che si interponga tra soggetto e oggetto, il desiderio mimetico o triangolare prende il posto di quel desiderio sorgivo ormai perduto. Johannes ritiene che nessuna donna, nemmeno Cordelia, sia desiderabile fino in fondo, prima ancora che si instauri un legame egli pensa già a quando esso cesserà, pensa già a come potrà scioglierlo, pensa già alla ritirata. Il movimento del Don Giovanni mozartiano è una costante fuga in avanti, quello di Johannes è doppio: in avanti, è pur sempre un movimento di conquista e di seduzione, ma soprattutto di ritirata, una ritirata definitiva, necessaria, indispensabile e funzionale alla strategia che vuole mettere in atto, una volta

conquistata egli non se ne fa più nulla perché sa che l'attrazione cesserebbe se spingesse e portasse fino in fondo quel rapporto. L'esteta riflesso vuole fare della sua vita un'opera d'arte, arricchisce e abbellisce di continuo la propria realtà, una realtà che ai suoi occhi è misera, povera, attraverso l'immaginazione e attuando una serie di piccole strategie che possano prolungare desiderio e piacere. Questa serie di strategie consistono innanzitutto nell'idealizzare Cordelia di continuo rapportandola a dei modelli, ad esempio alle dee dell'olimpico o alle eroine della letteratura; egli si inventa un rivale in amore, il quale esemplifica proprio quel mediatore che possa rendere Cordelia ancor più desiderabile ai suoi occhi. René Girard sostiene che Johannes sia spinto a comportarsi in questo modo, a creare degli artifici e degli stratagemmi, a causa della sua vanità. Johannes è un vanitoso, e il vanitoso desidera solo ciò che è riconosciuto desiderabile agli occhi degli altri. Il rivale, il mediatore, è l'ostacolo che la vanità di Johannes ha suscitato perché Cordelia fosse desiderata e dunque desiderabile; il desiderio del rivale accresce il valore di Cordelia e così il valore di chi essa ama, di chi l'ha conquistata.

La vanità per Pascal ha uno stretto rapporto con l'egoismo, con il narcisismo, con l'egolatria, è espressione dell'amor proprio, un istinto che spinge l'individuo a farsi Dio, a porsi al centro di tutto e a esigere l'ammirazione altrui. Johannes è un narcisista, il suo piano di seduzione è ancor più contorto di quanto ci si aspetti poiché in fondo è teso alla liberazione delle fanciulle: Cordelia deve amarlo liberamente, e liberamente deve donare a lui tutta se stessa. Egli esige da parte sua un amore assoluto, totalizzante, vuole essere amato ma non vuole amare.

Il marito, B, cercherà di riscattare il matrimonio agli occhi dell'esteta, si accorgerà infatti che quest'ultimo in fondo è infelice, esattamente come infelice è l'uomo del racconto perché incapace di scegliere e di assumere su di sé la scelta. È fondamentale sottolineare come Kierkegaard intenda il passaggio dallo stadio estetico allo stadio etico: è necessario infatti che tale salto si compia con libertà, è necessario che l'uomo sia *libero*. Libertà che non è dimostrabile razionalmente, speculativamente, è il postulato non dimostrato e non dimostrabile. Il concetto di libertà come scelta compare tra le carte di B, ed emerge proprio dal confronto serrato tra i due stadi esistenziali.

Esteta, chi vive esteticamente, è chiunque faccia del godimento, del piacere, lo scopo della propria vita: vi sono diverse forme di estetismo, diversi modi di esserlo e di viverlo, c'è chi gode della bellezza, chi della salute, e chi anche della propria disperazione. Tutte queste forme di estetismo possiedono in comune l'immediatezza e l'esteriorità; B dedica un'analisi dettagliata a quell'esteta che gode della propria disperazione poiché in questa figura vi rivede l'amico, la considera un segno di distinzione, ed è inoltre una figura di confine e di possibile transizione tra i due stadi.

In fondo chiunque viva esteticamente è disperato, è un disperato che pone come scopo della propria esistenza qualche cosa di effimero, di superficiale. Quella dell'amico tuttavia non è la disperazione dell'uomo comune, che ha una causa determinata, ma piuttosto procede da una coscienza più profonda della vita, sicuramente più profonda di quella che investe l'esteta immediato ma non a tal punto da spingerlo verso un'altra direzione, a compiere un'altra scelta di vita. Essa in fondo non è che una disperazione di testa, nel pensiero, dice B: l'esteta riflesso è colui che ha compreso la vanità insita in tutte le cose, ma anche colui che riversa nell'incapacità di trascendere quel finito, di cui ha coscienza del limite. Allora solo scegliendo la propria disperazione, solo assumendola su di sé esistenzialmente egli potrebbe superarla poiché al fondo di essa, anche quando tutto ciò che recava piacere è scomparso, troverebbe qualche cosa che rimarrebbe sempre intatto: se stesso nel proprio eterno valore. È qui che risiede la scelta dell'uomo etico, non è la scelta di un che di determinato: è la scelta di volere, di scegliere, di decidere. L'esteta non vuole e non sceglie la propria disperazione, non ha la capacità e l'energia per compiere una scelta di questo tipo.

La scoperta di sé nella disperazione avviene per gradi: a un primo livello l'io si scopre come libertà, come libero. L'io diviene cosciente di un puro volere che lo separa da tutto il resto, è il livello dell'astratta identità; il secondo gradino sembra privare l'individuo di tutta quella libertà dapprima riconosciuta: ci vuole una gran dose di coraggio per scegliersi concretamente, accettare che si è anche un prodotto storico, di qualcosa che non dipende da noi, è un atto di umiltà. Il terzo livello è caratterizzato dalla figura del pentimento: l'individuo che ha compiuto entrambi i contrastanti movimenti, riconoscendosi dapprima come libero e successivamente come prodotto della propria

storia, è colui che assume questa storia nella propria libertà e si pente. Il pentimento è un processo a ritroso, è un movimento di liberazione da tutte quelle concrezioni, quei condizionamenti che costituiscono il nostro vissuto: ci si pente a ritroso, di se stessi, della propria famiglia, della specie, sino a trovare se stessi in Dio. Allora l'individuo riceve come in visione il suo sé ideale, riscattato dal pentimento, il sé del suo eterno valore, un sé pulito, eterno, egli ha percezione di esso, e si tratta ormai solo di assumerlo, di diventarlo. La scelta dell'etica comporta un mutamento, una trasformazione, un divenire: non è un passaggio dal nulla all'essere e viceversa, ma è piuttosto il passaggio da una determinazione all'altra, l'uomo non crea stesso, parte da una concrezione, da un insieme di proprietà che gli sono già date. Ciò da cui comincia è quel sé nella sua immediatezza, il termine del mutamento è quel sé ideale che deve conquistare, il sé che egli diviene come individuo morale. Al termine dunque, egli non diviene altro che se stesso. Scegliere se stessi eticamente significa trasfigurare se stessi, compiere in se stessi il proprio sé ideale, e in questa scelta l'uomo coopera con Dio. L'uomo etico diviene artefice della propria vita, mediante il pentimento: mano a mano che realizza se stesso diviene anche l'artefice della propria felicità, felicità che consiste nell'aver realizzato se stesso in se stesso.

L'uomo del racconto, benché spinto a compiere una scelta, a esercitare la sua facoltà di discriminare l'oggetto da amare dalla psicoanalista, nel momento in cui sceglie la donna del termos, e sente di amarla, di apprezzarla nel profondo nonostante il segreto che porta sempre con sé, sembra essere riuscito a compiere quel salto, quella scelta di amare l'altro incondizionatamente; una scelta che lo ha cambiato, che ha trasformato il suo essere, il suo rapportarsi al mondo esterno. Tuttavia, ci accorgiamo presto che la sua scelta di riporre lo scopo del proprio vivere in lei, in qualcosa di esterno, non è ancora quella scelta di sé nel proprio eterno valore di cui ci parla Kierkegaard B.

La donna muore. Decide di porre fine alla sua vita, e la disperazione dell'uomo riaffiora: sembra aver accantonato, seppellito per un po' il proprio esser disperato senza averlo assunto su di sé fino in fondo perché questo riemerge, forse ancor più forte di prima, non è riuscito a compiere quel salto, a trovare quell'eterno valore di sé con sé, quel qualcosa che rimane intatto nonostante tutto il resto è scomparso.

Lenore e Rick sono finalmente giunti all'Amherst College, dal fratello di lei, Stonecipher LaVache Beadsman. Quest'ultimo, insieme ai suoi compagni di stanza, è intento a fumare e bere vodka quando lei arriva nella sua stanza; egli è un tipo particolare, ha una gamba artificiale, di legno, dove vi ripone la droga, chiama il suo telefono "l'infonodo" e lì al College viene soprannominato da tutti "l'Anticristo". Il suo strano aspetto nasconde una grande intelligenza: veniamo a sapere che si fa pagare in marijuana e altri tipi di sostanze dai ragazzi che frequentano l'Amherst per fare le tesine dei corsi, di qualsiasi materia siano, al posto loro.

-Stai cosa? Stai dando Hegel? Col professor Huffman? Ero convinto che l'avessero cancellato per scarsa affluenza. L'ha trasformato in un seminario individuale? Solo tu, Huffman e Hegel? Prevedo morte e distruzione, amico mio. Be', mi spiace per te, che vuoi che ti dica. Già. Supremazia dello Spirito sulla Natura? È il titolo del primo tema? Se questo è il primo, stento a immaginare l'ultimo. - L'Anticristo alzò gli occhi su *The Breather*. - *Breather*, mio buon Sancho, mi porteresti il mio *Fenomenologia dello Spirito*? [...]

-Dunque, Supremazia dello S sulla N, - disse LaVache sfogliando il libro. Si fermò. -Tombola. Vediamo un po'... Ok, Nervous, perché non fai un salto qui prima di cena, così parliamo un attimo della *Aufhebung* hegeliana Come Sublimazione/ Preservazione Dei Concetti? Ok? Perfetto<sup>177</sup>.

Nel frattempo Rick vaga per le strade in vena di ricordi dei suoi anni passati nello stesso College quando decide di recarsi in un pub che era solito frequentare anni addietro.

Ordina un whiskey. Inizia a conversare con un uomo, e scopre così che egli ha fatto parte della sua stessa confraternita, nello stesso College, sebbene in anni diversi, Rick nel '69, l'uomo negli anni 80. L'uomo si chiama Andrew Sealander Lang, è sposato, abita a Scarsdale, New York, dove, coincidenza vuole, ha vissuto lo stesso Rick durante gli anni 70.

Andrew Lang, soprannominato Wang-Dang Lang, lo abbiamo già incontrato all'inizio della storia, quando si era intrufolato nella camera del College della sorella di Lenore,

---

<sup>177</sup> *Ivi*, p. 267-8.

Clarice; veniamo a sapere che una delle sue compagne di stanza è divenuta la moglie di Lang, Melinda Metalman detta Mindy, nonché vicina di casa dello stesso Rick quando era ragazza e lui abitava a Scarsdale. Lang sta passando un brutto periodo con la moglie, lavora per il padre di lei e sente che la sua vita ormai gli sta stretta, si sente soffocare. Rick allora decide di offrirgli un lavoro, ovvero di aiutarlo in un progetto segreto per la *Stonecipheco*, a cui capo vi è il padre di Lenore, e di cui lei non deve saperne nulla; per questo motivo diranno a Lenore che il lavoro in questione riguarderà la casa editrice. Verremo poi a sapere che Andrew troverà una stanza dove alloggiare proprio nel condominio dove vive Lenore.

Lenore e LaVache si recano su una collina dietro il College, dove si fermano a parlare. Sappiamo che Leonore è lì per sapere se il fratello è a conoscenza di qualche particolare, di qualche informazione, che possa rivelarle il posto nel quale si nasconde la bisnonna scomparsa. LaVache non sembra sapere granché e, anzi, pensa addirittura che *Gramma* possa essere ormai morta.

A un certo punto LaVache tira fuori da una tasca un'etichetta della *Stonecipheco* e la porge a Leonore. Sul retro bianco vi è il disegno di un uomo che, visto di lato, sale su un pendio sabbioso. Guardando il profilo dell'uomo si vede appena abbozzato un sorriso. Scopriamo che LaVache ha trovato l'etichetta con il disegno tra la sua posta, senza mittente, anche se la grafia dell'indirizzo è sicuramente quella di *Gramma*.

- Il concetto rappresentato in e da questo disegno figura nelle *Ricerche*, cosa che sicuramente tu, superlaureata, ricorderesti meglio di me se solo volessi pensarci un paio di secondi. Se non erro è a pagina cinquantaquattro, nota *b*, della traduzione di Geach e Anscombe. Ci viene presentata l'immagine di un uomo che sale su un pendio, di profilo, una gamba davanti all'altra, lo sguardo fisso davanti a sé e volto alla cima, insomma l'atteggiamento tipico di chi stia effettuando una salita. È, dunque, l'immagine di un uomo che sale su un pendio. Ma, sempre nelle *Ricerche*, l'adorato da Nonna Lenore Dr Wittgenstein ci dice fermi un attimo, amici cari, poiché questa stessa immagine potrebbe altrettanto chiaramente ed esattamente e facilmente riferirsi a un uomo che *scivoli* anziché *salga*, cioè che stia andando *giù per* anziché *su per* il pendio: stessa posizione e stesse caratteristiche, però in direzione opposta. A questo punto il buon Wittgenstein ci invita a trarre una serie di totalmente fecali conclusioni

circa ciò che istintivamente siamo portati a presumere guardando l'immagine, e cioè che l'uomo stia salendo verso la cima e non scivolando a fondovalle. [...]

- E dall'altro lato abbiamo l'antinomia. [...] A questo punto dovrei chiederti che significano questi due disegni messi insieme, - disse Lenore.
- Se ti sentisse Nonna ci resterebbe male, è evidente che... *significano* qualsiasi cosa tu voglia fargli significare. A seconda dell'uso che ne vuoi fare. Ms Beadsman... - fingendo di avere in mano un microfono e piazzandolo sotto il naso di Lenore... che funzione vuole attribuire a questi disegni? [...] Mi è venuta un'idea. Facciamo una cosa tipicamente Beadsman. Facciamo un *gioco*. Facciamo finta, giusto per giocare, che Lenore non sia defunta, che Mrs Yingst non l'abbia fatta a pezzi e data in pasto a Vlad l'Impalatore, e che a Lenore fregghi davvero qualcosa del tuo potenziale essere in ansia per lei, e che anzi di questo tuo essere in ansia stia facendo un uso iniquo... allora, in questo contesto ludico, come vorremmo vederli funzionare, i due disegni? [...] In questo contesto il disegno dell'uomo che sale/scivola potrebbe volerci dire: ehi, badate a dove mettete i piedi, cercate di percepire il *come* del vostro percepire la ... «scomparsa» di Lenore; non limitatevi a guardare; pensate a *come* guardare; forse quello che vedete... significa l'opposto di ciò che credete significhi, di ciò che...*sembra*. [...] Magari Lenore non è affatto scomparsa. *Magari sei tu, a conti fatti, a essere scomparsa*. Forse Lenore è più viva che mai. Forse anziché esser lei scivolata via da te sei tu a esser scivolata giù da lei. O arrampicata via da lei. [...] Però in questo gioco non devi mai pensare a te stessa...perché in questo gioco, per come lo stiamo giocando, il disegno del barbiere significa: ehi, state attenti a non pensare a voi stessi nel contesto del gioco, altrimenti la vostra testa esploderà in una bella vampa art déco. Se vuoi giocare devi pensare solo agli altri. [...] Fingiamo, giusto per divertimento, che Lenore sia più scettica che mai, o quantomeno formalmente convinta d'essere nient'altro che l'atto del proprio pensare, l'atto del parlare e del raccontare [...], e che l'unica cosa di cui può essere certa è di essere il proprio pensare. [...] Lei è il suo pensare. E, come sappiamo tutti, il pensare richiede un oggetto, qualcosa da pensare. E le uniche cose che possono essere pensate sono quelle che non siano l'atto del pensare, cioè che siano Altro, no? Non puoi pensare al tuo atto di pensare, così come una lama non può tagliare se stessa, no? Sicché, se siamo solo l'atto del nostro pensare, non possiamo pensare a noi stessi. Quindi siamo come il barbiere. Il barbiere, se ricordo bene, rade tutti e soltanto quelli che non si radono da sé. E Lenore pensa che noi pensiamo tutte e soltanto le cose che non *pensino* se stesse, che non siano atto del nostro pensare, quindi che siano Altro. [...] Ma nel gioco non dobbiamo dimenticare che per Lenore noi non siamo altro che l'atto del nostro pensare, [...] sicché se pensiamo a noi stessi rispetto al gioco, significa che pensiamo al nostro pensare. Però si era stabilito che l'unica cosa cui non potessimo pensare fosse il nostro pensare, poiché l'oggetto del nostro pensare deve essere sempre Altro. Possiamo pensare solo le cose che non possono pensare se stesse. Sicché se pensiamo noi stessi, vedi per esempio pensandoci come pensiero, non possiamo essere

l'oggetto del nostro pensare. *Quod erat demonstrandum*. [...] Ma, se non possiamo pensare noi stessi vuol dire che siamo altresì cose che non possono pensare se stesse, e che quindi siamo oggetto valido da pensare; soddisfiamo la regola del gioco, in quanto siamo Altro. Sicché se possiamo pensare noi stessi, non possiamo; se non possiamo, possiamo. Boom...e le meningi scoppiano<sup>178</sup>.

LaVache sta giocando a un *gioco*, è preso nel mezzo di un *gioco linguistico* che confonde la nostra protagonista, che le sembra sintomo di un'assurdità di fondo: sappiamo che Lenore non ha controllo su se stessa, che avverte come reale la sua presenza nel mondo e il suo rapportarsi all'Altro solo attraverso il gesto del raccontare, l'atto del narrare. Tale convinzione, inflitta dalle credenze filosofiche di *Gramma*, rende la sua esistenza ancorata indissolubilmente al sistema del linguaggio, alle parole che formano il *corpo* di un testo. Nel tentativo di ribaltare e sovvertire questa situazione, che seppur profonda lascia intravedere alcuni sprazzi di lucidità, ella ritiene, obiettando alle parole del fratello, di poter pensare a se stessa, di potersi pensare seduta sul letto di casa, intenda a mangiare, a guardare un film. Tale obiezione suona stridente a LaVache, il quale è a conoscenza delle convinzioni di Lenore intorno a se stessa. Il punto è, che ella non si pensa come reale. E se ella non pensa se stessa come reale allora il gioco non può funzionare.

- Lenore ti ha convinta a credere – correggimi se sbaglio – Lenore ti ha convinta a credere, grazie anche alla tua complicità, date le circostanze, che tu non sia realmente reale, o che tu sia reale solo nella misura in cui sei detta e raccontata, e cioè controllabile, e quindi fuori dal tuo controllo, in pratica personaggio più che persona – e ovviamente qui Lenore direbbe che persona e personaggio sono la stessa cosa, no<sup>179</sup>?

Lenore *persona* vive di e grazie a le parole così come Lenore *personaggio* esiste di e grazie a esse. Qual è la differenza che intercorre tra l'essere persona e l'essere personaggio se il presupposto di partenza sta nella convinzione che il proprio esserci, il proprio essere reale, sia dovuto e ancorato alle parole che formano un testo, che

---

<sup>178</sup> *Ivi*, p. 294-99.

<sup>179</sup> *Ivi*, p. 300.



innervano un racconto? Entrambe le storie, la storia della propria vita che tesse la trama della propria esistenza, e la storia frutto dell'invenzione di un autore, sono a loro volta il prodotto dell'insieme di altre piccole storie, e la conferma, il riconoscimento della loro realtà reale è dovuto a un Altro, all'Altrui presenza.

LaVache ci sta a suo modo suggerendo che *Gramma* non è affatto scomparsa, o meglio, la persona *Gramma* è il personaggio disperso che assume le sembianze di una cosa, di un oggetto, che ha smarrito la sua funzione nel sistema (o che ne è fuoriuscito?): la bisnonna assente è il simbolo della ricerca incessante di sé che investe la nipote. Sembra infatti, che l'unica a cui importi davvero ritrovare quel corpo vecchio, stanco e privo di funzione, e dunque di significato, sia proprio la stessa Lenore Junior, la quale cerca in tutti i modi di riuscire a trovare il *proprio* significato, il significato della propria storia, e dunque di affrancarsi dall'essere solo e solamente un personaggio: la ricerca della misteriosa scomparsa è mutata nella ricerca di autoaffermarsi, di autodeterminarsi come persona, e non solo come e in quanto personaggio che deve la sua vita alle parole dell'autore.

Il fratello LaVache inoltre, sembra suggerirci anche qualcos'altro:

- La cosa interessante è che questo tizio sta salendo barra scivolando su una specie di duna di sabbia. Vedi come affondano i piedi? E vedi questa specie di cactus? Ci sento puzza di *Deserto*, Lenore. Il che dovrebbe darci da pensare – senza offesa.
- Ma se i piedi affondano vuol dire che sta salendo, non scivolando, – disse Lenore prendendo il disegno. – Perché se stesse scivolando ci sarebbero le scie dei piedi dalla cima fino a qua. [...]
- Già, solo che, se stesse salendo, sulla sabbia dovrebbero esserci le impronte, dalla base fino a qua, e invece non ci sono. [...] Mi sa che Nonna ha incasinato la faccenda, sempre che il tizio non sia finito in questa esatta posizione piovendo giù da un elicottero; è una possibilità che il Dr Wittgenstein non aveva previsto. Suppongo che ai suoi tempi non esistessero gli elicotteri. Allora è proprio vero che la tecnologia influenza l'interpretazione, eh<sup>180</sup>?

---

<sup>180</sup> *Ivi*, p. 303.

Quando Lenore torna a casa, si trova dinnanzi a uno scenario imprevisto e assurdo. La sua abitazione è ricolma di macchine da presa e di tecnici appartenenti, scopre in seguito, al *Club dei Soci del Signore* del Reverendo Hart Lee Sykes, programma della Rtc, Rete Televisiva Cristiana. Sono stati chiamati dalla padrona di casa di Lenore, la quale mentre stava spolverando ha udito Vlad, il pappagallo di Lenore, gracchiare frasi a sfondo religioso. Il reverendo, a capo della trasmissione, vorrebbe farlo diventare una star del programma.

Lenore si reca dal Dr Jay, e a un certo punto della conversazione egli sembra provare l'istinto irrefrenabile di spingerla verso il *deserto*, verso il *Dio*:

JAY E il deserto?

LENORE Scusi?

JAY Lei ha parlato di deserto, nel contesto del disegno in questione. Intende *il* deserto?

LENORE Be', la sabbia era nera, e LaVache ha detto qualcosa a proposito di orrido.

JAY Quindi ci riferiamo al DIO.

LENORE Può darsi.

JAY Comunque lei è del parere che il Deserto Incommensurabile dell'Ohio abbia a che fare con l'attuale ubicazione degli scomparsi dalla Casa di Riposo.

[...]

LENORE Ho la strana sensazione che vogliate tutti quanti spingermi verso il Deserto. Che tra l'altro per me è fonte di ricordi tutt'altro che piacevoli, con Nonna che mi ci portava a passeggio, e io che dovevo starla a sentire mentre blaterava di Auden e di Wittgenstein, che per lei sono entrambi Dio. [...] Allora, come mai state cercando di spingermi verso il Deserto? Lei, mio fratello, e pure Rick, tutti lì a parlarmi del Deserto, e Vlad che cita Auden, cioè i versi che Nonna mi leggeva nella sabbia... [...] E alla fine sbuca dal nulla questo tizio, da me malauguratamente conosciuto in verde età, e che adesso è sposato con una compagna di college di mia sorella, e si scopre che in pratica suo padre è quello che ha costruito il DIO ed è il proprietario della Progetti Desertici Industriali<sup>181</sup>.

In città arriva Mindy Metalman, la moglie di Andrew. Si reca al centralino della casa editrice per cercare il marito; incontra così Rick e Lenore, e lui improvvisamente si ricorda di quanto fosse cotto di lei durante l'adolescenza che entrambi hanno passato a

---

<sup>181</sup> *Ivi*, p. 391-93.

Scarsdale. Mindy si trova a Cleveland per tentare di riaggiustare il suo matrimonio, e si propone così di sostituire Lenore al centralino, per stare più vicina al marito, nonostante Andrew non ne voglia sapere di lei.

Tutti i personaggi sembrano aver avuto la stessa sensazione: tra Andrew e Lenore c'è di più di una semplice conoscenza, c'è qualcosa nell'aria, c'è il sentore di un legame più profondo.

Andrew e Lenore escono insieme una sera. E la stessa sera Rick e Mindy cenano insieme.

Andy e Lenore sono sdraiati sul letto, il loro rapporto si fa sempre più intimo in così poco tempo... Sono sdraiati e si raccontano a vicenda le storie che intessono il loro vissuto, che percorrono la trama della loro vita.

### **1.10 Deserto, Fede e Silenzio.**

Ai margini della metropoli nella quale si svolge la storia che abbiamo percorso sino a ora, Wallace decide di costruire un espediente narrativo volto a mostrare, metaforicamente, un parallelismo che investe il romanzo da cima a fondo: il deserto artificiale, creato appositamente dall'uomo, e Dio.

Il DIO, il deserto, viene creato intenzionalmente dai personaggi, quasi fosse una necessità per il vivere collettivo; se le cose vanno troppo bene, ci dice Wallace, allora l'individuo è propenso ad accasciarsi su di esse, a rimanersene placido e inerte, ad acquattarsi nella sua bolla di sicurezza, che lo tiene al caldo, che lo tiene stretto a una familiarità piatta, nel suo cantuccio che lo protegge. Il deserto risulta l'opzione più efficace per poter risvegliare la comunità umana dal suo sonno: c'è bisogno di un

qualcosa che scuoti, che sferzi, che scaraventi l'uomo nell'ignoto, nell'inaspettato, un luogo senza contenuto, il cui vuoto rimarchi la sola presenza dell'individuo con sé, tra sé e la propria solitudine, uno spazio che lo faccia sentire solo e abbandonato, il cui unico contatto si instauri con la natura selvaggia, con una sabbia nera che sottolinei il contrasto e l'elemento di isolamento dalla collettività cittadina, a contatto con la ferocia della vita nuda e spoglia.

Scrivono Kierkegaard nella *Postilla conclusiva non scientifica alle Briciole di filosofia*: "l'esistenza religiosa è sofferenza, e non come momento di passaggio, ma come elemento indivisibile<sup>182</sup>"; la sofferenza è insita nella stessa costituzione essenziale dell'individuo, ed è propriamente quel senso di incertezza che lo investe originariamente, quell'essere incerto che lo spaesamento del deserto wallaciano vuole manifestare.

Tutti i personaggi che abbiamo incontrato nel corso del romanzo cercano, a loro modo, di spingere la protagonista Lenore verso questo luogo, il quale rappresenta un che di Altro, un'altrui presenza, un'altrui spazio dove non vi è vita per l'uomo; tuttavia esso, come sottolinea Adriano Ardivino, è ormai assorbito, inglobato nella città come *la natura dalla tecnica e la realtà dal linguaggio*. In fondo esso non è altro che un falso deserto, un'imitazione, un che di artificiale, creato e posizionato appositamente dall'uomo per l'uomo.

Tale desolazione che innerva la storia dal principio sino alla fine, è simbolo della scomparsa della bisnonna, del sentimento di sconforto e di mancanza che Lenore nutre nei confronti di colei che le ha fornito il nome, di colei che le ha fornito il convincimento più forte e profondo: che la sua stessa esistenza sia unicamente frutto delle parole.

Il *sistema* del linguaggio la intrappola, la fa sentire ancorata e presa nel mezzo di un che di illusorio, e tuttavia, contraddizione che incontriamo di continuo nella storia, è proprio grazie ai racconti, grazie all'atto del narrare, che si sente reale: la sua vita ha finalmente un senso compiuto. Il suo animo è scisso tra questi due sentimenti contrapposti: da un lato si sente prigioniera della parole, il linguaggio la soffoca, rende la percezione di sé

---

<sup>182</sup> S. Kierkegaard, *Postilla conclusiva non scientifica alle Briciole di filosofia*, cit., p. 96.

agganciata a uno schema rigido, dipendente da esso, dal quale non può sfuggire; dall'altro lato ella cerca di continuo qualcuno, un Altro, che le racconti delle storie, cerca disperatamente il riconoscimento di sé nelle parole altrui. "La vita è parole e nient'altro" dice *Gramma*, e Lenore ne è convinta.

Tale scissione che permea il suo animo è sintomo della lotta, del conflitto tra l'essere persona e l'essere personaggio, tra l'esistere come mero costrutto fittizio voluto dalla mente dell'autore, e il suo esserci indipendentemente da colui che l'ha generata, costruita attraverso le parole.

Come abbiamo visto durante il nostro cammino, Lenore sente di non avere controllo su di sé, e tale convinzione intorno a se stessa, dal punto di vista della realtà della storia che lei vive, è una convinzione da estirpare: lo spaesamento nel quale ella guazza è il motore che accende la propria ricerca di sé, di un sé smarrito tra le pagine.

È un sé che assume le sembianze di un corpo: *Gramma* è quella corporeità che ella disperatamente cerca, è il suo doppio, la propria alterità, un Altro che ella vuole scovare per trovare conforto e riconoscimento.

È quel Tu che necessita per essere un Io.

Perché Wallace sceglie di nominare così il deserto che circonda la storia? Perché chiamare *Dio* quel luogo vuoto costellato da cima a fondo dallo sconforto, dalla solitudine?

A mio avviso il motivo sta in una e una sola parola: silenzio.

È il silenzio la chiave che ci conduce al di fuori del sistema, che ci libera da un linguaggio stringente, che può giungere fino a un certo punto, che può arrivare a un limite senza poterlo sorpassare, che arriva sino alla soglia, una soglia che non può sperare di varcare.

Lenore non trova il corpo smarrito della bisnonna perché comprende di aver trovato la propria collocazione, il proprio significato in quell'indicibile che il linguaggio non riesce a dire: finalmente coglie il proprio sé più intimo e profondo e scompare così dalla storia, di punto in bianco, senza dire una parola, chiudendo gli occhi.

In silenzio.

Il personaggio Lenore si è affrancato dalla sudditanza che l'ha generata: lei esiste e continua a esistere al di fuori del sistema che costringeva la sua esistenza nelle maglie opprimenti della logica. Siamo così entrati con lei in uno spazio che spazio non è, in un luogo mistico, di pura aderenza di sé con sé, di silenzio, di fede. Un luogo dove non chiediamo più perché, dove abbandoniamo la nostra insicurezza materiale e dominata dalla finitezza: dove *crediamo* e ci abbandoniamo all'assoluto.

Quella ricerca che pone in essere l'intera storia, che rende possibile lo svolgersi del romanzo nella sua tessitura narrativa non è allora un che di esterno, un'investigazione che si riflette nella realtà esterna alla protagonista, ma avviene piuttosto nell'interiorità, è un percorso che si muove dentro di lei. È allora un cammino di fede, la cui autenticità, dice Kierkegaard, “appartiene all'interiorità, e non si deve esprimere nell'esteriore<sup>183</sup>”.

È davvero possibile che Lenore sia riuscita a fuoriuscire dal sistema che la rendeva prigioniera, che abbia trovato se stessa nel rapporto a Dio, con Dio, attraverso e grazie al silenzio?

Scrive Cioran: “Non c'è salvezza se non nell'imitazione del silenzio. Ma la nostra loquacità è prenatale. Razza di parolai, di spermatozoi verbosi, noi siamo *chimicamente* legati alla parola”<sup>184</sup>. *Chimicamente* legati. Stretti a essa come a un vincolo biologico impossibile da sciogliere, e tuttavia scrive ancora lo scrittore rumeno: “Penso proprio di non essere fatto per la parola”<sup>185</sup>.

Cosa significa per uno scrittore, che ha fatto delle parole la sua stessa vita, sostenere in fondo di non essere, nella sua essenza, fatto per esse? Tra lo scrittore e le parole che danno forma ai suoi testi si è generato un abisso, uno scarto costituito dal silenzio, da un silenzio che qui è sinonimo di un'incomunicabilità originaria, essenziale. Ciò che ricerca Cioran, e a che a suo modo ha trovato Lenore in quanto personaggio, sono parole impregnate di silenzio, che si propongono di dire ciò che esse alla fine non possono comunicare.

---

<sup>183</sup> *Ivi*, p. 300.

<sup>184</sup> E. Cioran, *Sillogismi dell'amarezza*, Milano, Adelphi, 1952, p. 20. Corsivo dell'autore.

<sup>185</sup> *Ivi*, p. 33.

Comunicare l'incomunicabile attraverso parole colme di silenzio, depotenziate, ridotte all'osso, sulla scia di un'essenzialità primigenia che alleggerisce il peso di quel reale reso da esse così gravoso e opprimente. Siamo allora alle prese con una parola *poetica*, la sola forse in grado di descrivere, di sondare a fondo il percorso interiore tracciato dall'esistenza di Lenore; ci siamo affidati alla parola filosofica per indagare il rapporto che intercorre tra l'atto di produzione creativa di un autore e il corpo che dà forma ai personaggi, per immergerci nelle spire del linguaggio che hanno agganciato la protagonista alla sua convinzione d'essere legittimata solo da esso, attraverso di esso. Ma è alla parola poetica che dobbiamo la nostra fiducia per determinare il silenzio che investe la sua apparente uscita dal racconto, un'uscita che è sinonimo del suo essere riuscita ad autoaffermare se stessa, ad autodeterminarsi come persona, e che il significato della storia che è la sua vita non è suggellato dal nome che porta.

È un silenzio che testimonia un atto di fede, che rappresenta un salto nell'incertezza, del suo essere disposta a credere, non a cercare una spiegazione, una definizione, ma semplicemente a credere.

Abramo, in silenzio, in ogni istante, credette. Percorse il suo cammino verso il monte Moria in silenzio, aggrappato alla fiducia verso Dio, nonostante gli avesse chiesto di sacrificare il proprio figlio in suo nome. La sua fede non vacillò nemmeno per un breve istante, non chiese a Dio il motivo della sua richiesta, e semplicemente dedicò in silenzio se stesso all'amore incondizionato, si abbandonò alla sua fede, assoluta.

Il deserto che circonda la storia di Wallace è quel luogo privo di sicurezza, di stabilità: non vi è alcun punto fermo, è un luogo intrinsecamente arido dove la parola d'ordine è *assenza*. Non vi è svago e intrattenimento, l'uomo è chiamato a porre il suo sguardo dentro di sé, a cercare dentro di sé le risposte alle proprie domande. È il risvolto sul piano esistenziale della percezione del divino, un divino che alberga nel proprio Io più profondo, che ha la sua dimora in quel sé che deve abbandonare la propria finitezza, la propria immediatezza, e tutto ciò che lo tiene ancorato alla materialità del proprio corpo finito, senza tuttavia rinunciarvici, perché con la fede non vi è rinuncia ma conquista.

Lenore è riuscita a compiere quel doppio movimento della fede che caratterizza la fiducia assoluta di Abramo in *Timore e tremore*: ha abbandonato quelle convinzioni che

la tenevano stretta al *sistema*, le ha trascese, e con un salto a occhi chiusi si è lasciata trascinare in un che di incerto ma profondamente reale. E così, si è riappropriata di quella finitezza, questa volta più consapevole, intrisa di una consapevolezza nuova: ha conquistato il proprio sé nel rapporto a Dio, con Dio, in quell'indicibile che il linguaggio non può dire. Il suo allora, è stato un cammino spirituale, di rigenerazione, di rinuncia e conquista: ella è divenuta consapevole solo alla fine di ciò che essa era già in partenza, sin dal principio.

Il corpo smarrito diviene il simbolo della ricerca di sé, della propria identità personale, di ciò che la rende, a tutti gli effetti, Lenore. Quella corporeità dispersa è il motore che ha reso possibile il suo percorso spirituale di introspezione, che ha dato il via alla sua volontà di affrancarsi dal sistema, da un sistema che la rendeva schiava: esso animava la convinzione per la quale il significato profondo del suo esistere fosse ancorato al linguaggio, suggellato dal proprio nome.

Lenore ha *scelto* di sparire dalla storia: ella continua a esserci nonostante non vi siano più parole che possano raccontarla.

Ogni parte che compone un *sistema* è collegata all'altra, ogni elemento che lo compone assume il proprio valore in virtù del suo rapportarsi all'altro: il contenuto perde la sua importanza, e assumono invece rilevanza i nessi che intercorrono fra le varie parti.

Se una sola componente assume un aspetto diverso, cambia, si sposta, tutto il sistema ne risente, il sistema in quanto tale non è più lo stesso.

Lenore sceglie la propria libertà. Sceglie di essere se stessa. Riconosce la propria unicità, nel silenzio.

La prova di fede di Abramo risiede nel suo silenzio: egli crede, senza dire una parola, senza chiedere perché, è il silenzio dell'amore incondizionato, della cieca fiducia.

Significato e significante, dice Wallace a proposito del finale della storia, si ritrovano finalmente riuniti nell'*assenza*. È un'assenza che trova il suo posto in un deserto di parole, esse perdono il loro senso per lasciare posto a qualcosa di più grande, a qualcosa che lascia sulla sabbia un'*impronta di eternità*.



Wallace ci rivela l'insediarsi di quest'assenza proprio nella frase finale, lasciando appositamente un vuoto che ogni lettore saprà colmare da sé: Rick guarda Mindy e le dice: "Puoi fidarti di me, [...] sono un uomo di ..."186.

---

<sup>186</sup> D. F. Wallace, *La scopa del sistema*, cit., p. 553.

## Bibliografia

### Bibliografia primaria:

KIERKEGAARD, SØREN

- *Enten-eller*, (I-V), Milano, Adelphi, 1989.
- *La ripetizione*, Milano, BUR Rizzoli, 2012.
- *Postilla conclusiva non scientifica alle Briciole di filosofia*, vol. II, Bologna, Zanichelli, 1962.
- *La dialettica della comunicazione etica ed etico-religiosa*, in C. Fabro (a cura di), *Scritti sulla comunicazione*, 2 voll., Roma, Logos, 1979-82.
- *La malattia mortale*, in C. Fabro (a cura di) Milano, SE, 2017.
- *Esercizio di cristianesimo*, in C. Fabro (a cura di), S. Kierkegaard, *Opere*, Firenze, Sansoni, 1972.

FOSTER WALLACE, DAVID

- *La scopa del sistema*, Einaudi, Torino, 2008.
- *Infinite Jest*, Einaudi, Torino, 2006.
- *Brevi interviste con uomini schifosi*, Torino, Einaudi, 2010.
- *Questa è l'acqua*, Torino, Einaudi, 2009.
- *Tennis, Tv, Trigonometria, Tornado (e altre cose divertenti che non farò mai più)*, minimum fax, Roma 2018.

- *Considera l'aragosta. E altri saggi*, Torino, Einaudi, 2013.
- *Un antidoto contro la solitudine. Interviste e conversazioni*, Minimum fax, Roma, 2012.
- *Il re pallido. Un romanzo incompiuto*, Torino, Einaudi, 2011.

#### Bibliografia Secondaria:

##### ADINOLFI, ISABELLA

- *Le ragioni della virtù. Il carattere etico-religioso nella letteratura e nella filosofia*, Genova, Il Melangolo, 2008.
- *Le malattie dell'anima. Kierkegaard e la psicologia*, in "NotaBene. Quaderni di studi kierkegaardiani", 5/2006, Il Melangolo, Genova, 2006.

##### AMOROSO, LEONARDO

- *Maschere Kierkegaardiane*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1990.

##### ARDOVINO, ADRIANO

- *Dio linguaggio deserto. Margini della metropoli in The Broom of the System di David Foster Wallace* in A. Del Gatto, U. di Toro (a cura di), *Metropoli. Estetica, arte, letteratura. Saggi in memoria di Francesco Iengo*, Verona, Ombre corte, 2016.

##### BACHTIN, MICHAÏL

- *Dostoevskij, poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968.

##### BARBERO, CAROLA

- *Filosofia della letteratura*, Roma, Carocci editore, 2013.

##### BARTHES, ROLAND

- *Il brusio della lingua (saggi critici IV)*, Torino, Einaudi, 1988.
- *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1975.

BARTEZZAGHI, STEFANO

- *Scrittori giocatori*, Torino, Einaudi, 2010.

BERARDINI, SERGIO FABIO

- *La malattia per la morte di Kierkegaard. Introduzione e commento*, Roma, MMX Aracne, 2010.

BOSWELL, MARSHALL

- *Understanding David Foster Wallace*, in S. J. Burn (a cura di), *A Companion to David Foster Wallace Studies*, New York, Palgrave Macmillan, 2013.

CARAPEZZA, MARCO

- *La lingua traveste il pensiero. Immagine, logica e giochi linguistici in Wittgenstein*, Milano, Mimesis, 2013.

CAVARERO, ADRIANA

- *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli, 1997.

CIORAN, EMIL

- *Il funesto demiurgo*, Milano, Adelphi, 2011.
- *Al culmine della disperazione*, Milano, Adelphi, 2013.
- *L'inconveniente di essere nati*, Milano, Adelphi, 2010.
- *Sommario di decomposizione*, Milano, Adelphi, 2009.
- *La caduta nel tempo*, Milano, Adelphi, 2006.
- *Sillogismi dell'amarezza*, Milano, Adelphi, 2015.
- *Un apolide metafisico*, Milano, Adelphi, 2004.

DAVINI, SIMONELLA

- *Il corpo dello scrittore. Kierkegaard e il problema dell'autore*, Genova, il melangolo, 2014.

DOSTOEVSKIJ, FĚDOR MICHAJLOVIČ

- *Memorie dal sottosuolo*, Milano, Feltrinelli, 2014.

ERCOLINO, STEFANO

- *Il romanzo massimalista*, Milano, Bompiani, 2015.

FOUCAULT, MICHEL

- *Che cos'è un autore?*, in *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 2021.

GIRARD, RENÉ

- *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Milano, Bompiani, 2021.

- *Dostoevskij dal doppio all'unità*, Milano, SE, 2005.

LIVA, LAURA

- *Il demoniaco nella scrittura: Kierkegaard e lo specchio della pseudonimia*, Genova, Il Melangolo, 2015.

MAX, D.T

- *Ogni storia d'amore è una storia di fantasmi. Vita di David Foster Wallace*, Torino, Einaudi, 2013.

MAZZEO, MARCO

- *Le onde del linguaggio. Una guida alle Ricerche filosofiche di Wittgenstein*, Roma, Carocci, 2014.

NIETZSCHE, FRIEDRICH

- *Così parlò Zarathustra*, Milano, Adelphi, 1976.

PASCAL, BLAISE

- *Pensieri* [Nuova edizione a cura di Philippe Sellier secondo l'“ordine” pascaliano]  
Roma, Città Nuova, 2016.

PERISSINOTTO, LUIGI

- *Introduzione a Wittgenstein*, Bologna, il Mulino, 2018.  
- *Wittgenstein, una guida*, Milano, Feltrinelli, 2008.

PESSOA, FERNANDO

- *Una sola moltitudine*, a cura di A. Tabucchi e M. J. Lancastre, Milano, Adelphi, 2012.  
- *Fantasie di interludio*, Bagno a Ripoli (Fi), Passigli Editori, 2002.  
- *Il guardiano di greggi*, Milano, Adelphi, 2007.

PROUST, MARCEL

- *Contro Sainte-Beuve*, Torino, Einaudi, 1991.

RILKE, RAINER MARIA e ANDREAS-SALOMÉ, LOU

- *Da qualche parte nel profondo (lettere 1897-1926)*, Firenze, Passigli Editori, 2009.

SCARLATO, CHIARA

- *Attraverso il corpo, filosofia e letteratura in David Foster Wallace*, Milano, Mimesis, 2020.

SUSCA, CARLOTTA

- *Gli schermi, l'ironia e l'ipnosi dello spettatore. Infinite jest e l'intrattenimento infinito in cui nuotiamo*, in Zest, Letteratura sostenibile, [www. zestletteraturasostenibile.com](http://www.zestletteraturasostenibile.com).

VENTURA, EMILIANO

-*David Foster Wallace, la cometa che passa rasoterra*, Roma, Elemento 115, 2019.

WITTGENSTEIN, LUDWIG

-*Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi, 2014.