



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Oggettualità e cosalità: teorie dell'oggetto e logiche di potere nella letteratura contemporanea

Facoltà di Lettere e Filosofia
Dipartimento di Lettere e culture moderne
Corso di Dottorato in Italianistica (XXXV ciclo)

Dottorando
Aldo Baratta

Tutor
Prof.ssa Franca Sinopoli

Cotutor
Prof.ssa Francesca Medaglia

A.A. 2021/2022

Al Tevere
À la Seine

Secondo un pregiudizio romantico e spiritualista, uno che scrive non deve avere alcun rapporto con la materia, non deve neppure sapere come si chiude la macchina del caffè, deve essere lontano dalla materia perché la materia è distante dallo spirito. Gli "altri" vivono nel mondo della materia, operano con la materia, hanno a che fare con le cose, con gli oggetti, con le macchine, e di fatto sono loro, con il loro vivere tra gli oggetti e le macchine, che fanno e che formano le storie per chi scrive.

Daniele Del Giudice, *In questa luce*

Tous ces objets... Comment dire? Ils m'incommodaient, j'aurais souhaité qu'il existassent moins fort, d'une façon plus sèche, plus abstraite, avec plus de retenue.

Jean-Paul Sartre, *La Nausée*

Objects are what we aren't, what we can't extend ourselves to be. Do people make things to define the boundaries of the self? Objects are the limits we desperately need. They show us where we end. They dispel our sadness, temporarily.

Don DeLillo, *The Names*

Any object, intensely regarded, may be a gate of access to the incorruptible eon of the gods.

James Joyce, *Ulysses*

Auch der allergewöhnlichste Gegenstand, // In Licht und Gegenlicht, // Ist wert der Betrachtung.

Wilhelm Busch, *Briefe An Karl Emil Franzos. 15. Dec 88.*

Cuántas cosas, // Limas, umbrales, atlas, copas, clavos, // Nos sirven como tácitos esclavos, // Ciegas y extrañamente sigilosas! // Durarán más allá de nuestro olvido; // no sabrán nunca que nos hemos ido

Jorge Luis Borges, *Las Cosas*

Indice

Introduzione.....	7
1. <i>Thing Theory</i>: ragioni e fundamenta di una teoria letteraria.....	12
1.1. A cosa serve una teoria dell'oggetto? (1)	12
1.2. Per una prima definizione.....	16
1.3. Precursori e maggiori esponenti	21
1.4. Situazione italiana.....	33
1.5. A cosa serve una teoria dell'oggetto? (2)	36
2. La materia tra “oggetto”, “cosa” e “merce”: tentativo di un restauro concettuale.....	42
2.1. Un protagonista silenzioso.....	42
2.2. Dalla parte dell'etimologia	42
2.2.1. “Cosa”	43
2.2.2. “Oggetto”	45
2.3. Un primo passo verso una dialettica antinomica: “cosalità” contro “oggettualità”	48
2.4. «Com'è l'acqua nel mare dell'oggettività?»	53
2.5. L'invenzione della merce e il cortocircuito dialettico	57
2.6. Le trasformazioni discorsive della merce	66
2.6.1. Dall'“oggetto” alla “cosa”: il disincanto mitico	66
2.6.2. Dalla “cosa” all'“oggetto”: il perturbante.....	74
2.7. Retorica della cosalità e retorica dell'oggettualità	80
3. La teoria orlandiana alla prova: l'oggetto come bi-logica di potere tra moderno e catamoderno	81
3.1. Un'aporia funzionale: la letteratura tra consenso e dissenso.....	81
3.2. Per una teoria orlandiana della letteratura: il compromesso di una bi-logica	86
3.2.1. Ritorno del represso e Formazione di compromesso	89

3.2.2. Ignacio Matte Blanco: logica forte e logica debole	91
3.2.3. Funzionalità, razionalità, soprannaturale: esempi di bi-logiche storiche R/r.....	94
3.3. Consenso e dissenso, merce e antimerce, funzionalità e antifunzionalità, cosalità e oggettualità	98
3.3.1. La logica capitalistica: Repressione funzionale e represso antifunzionale.....	99
3.3.2. Intermezzo: dal capitalismo al tardocapitalismo.....	100
3.3.2.1. Narrazioni e contronarrazioni: il represso (r) diventa nuova Repressione (R)	105
3.3.2.2. I blue jeans: dal valore politico al valore commerciale.....	107
3.3.2.3. I prodotti Apple: dall'ideologia hacker al Grande Fratello	110
3.3.3. La logica tardocapitalistica: Repressione antifunzionale e represso funzionale...	113
3.3.4. Riepilogo: un quadrato di Greimas sulla frazione R/r della funzionalità	115
3.4. Quadri testuali: un borghese, un padre di famiglia, un fecalista, un uomo autografo.	117
3.4.1. Il ritratto moderno: <i>Robinson Crusoe</i> e la cosalità	119
3.4.2. Il ritratto modernista: <i>Die Sorge des Hausvaters</i> e l'oggettualità.....	123
3.4.3. Il ritratto postmoderno: <i>In the Country of Last Things</i> e l'oggettualità.....	128
3.4.4. Il ritratto catamoderno: <i>The Autograph Man</i> e la cosalità	133
4. Per una storia figurale dell'oggetto contemporaneo: tra elocutio, dispositio e inventio	
.....	138
4.1. L'oggetto come figura: una dichiarazione di metodo.....	138
4.2. Figure dell'elocutio.....	142
4.2.1. Metaplasmi: l'onomatopea in <i>Mafarka il Futurista</i>	143
4.2.2. Metatassi: lo zeugma in <i>The Things They Carried</i>	150
4.2.3. Metasememi: l'ipallage nell'opera di Borges	158
4.2.4. Metalogismi: l'apostrofe in <i>The Mother</i> e in prospettiva ecocritica.....	166
4.3. Figure della dispositio	175
4.3.1. Tempo	177
4.3.1.1. Ordine: l'analessi in <i>Transparent Things</i>	178

4.3.1.2. Durata: la pausa in <i>Il piacere</i>	182
4.3.1.3. Frequenza: il racconto anaforico ne <i>Il Museo dell'innocenza</i>	186
4.3.2. Modo	190
4.3.2.1. Distanza: il racconto di parole in <i>Lolita</i>	191
4.3.2.2. Prospettiva: la focalizzazione interna in <i>La jalousie</i>	194
4.3.3. Voce	199
4.3.3.1. Tempo della narrazione: il racconto simultaneo in <i>Dans le labyrinthe</i>	200
4.3.3.2. Livello: la stratificazione diegetica in <i>L'avventura di un viaggiatore</i>	204
4.3.3.3. Persona: il narratore extradiegetico--autodiegetico in <i>The Breast</i>	208
4.4. Figure dell'inventio	215
4.4.1. L'associazione in <i>Midnight's Children</i>	218
4.4.2. L'intersezione in <i>Les Météores</i>	222
4.4.3. La duplicazione in <i>Gravity's Rainbow</i>	224
4.4.4. L'esteriorizzazione in <i>Les Choses</i>	228
4.4.5. La pluralizzazione ne <i>Il Gattopardo</i>	237
4.4.6. L'eccezzionalizzazione in <i>The Road</i>	239
5. La retorica dell'oggettualità in Don DeLillo e la retorica della cosalità in Daniele Del Giudice: un prospetto binomiale sul rapporto tra parole e cose.....	244
5.1. L'oggetto di DeLillo e la cosa di Del Giudice.....	244
5.2. Immobilismo nominale e dinamismo verbale	246
5.3. Vertigine della lista e catalogo tecnico	250
5.4. Impermeabilità plastica e temporalità quantistica	254
5.5. Antimerce ineffabile e merce informativa.....	268
5.6. Pragmagonia incerta e pragmagonia esplicita	284
5.7. Una conclusione: la nube tossica e i fuochi d'artificio.....	288
Conclusione	292
Bibliografia	295

Primaria:	295
Secondaria:	297
Sitografia:	315
Ringraziamenti	317

Introduzione

Uno spettro si aggira per la letteratura. Si tratta di una presenza costante ma quasi invisibile, tanto influente quanto impercettibile, come un fantasma che infesta sussurrando i testi narrativi di ogni tempo e luogo. Trasparente, fugge qualsiasi definizione, catalogazione, specificazione; diviene subito intangibile davanti alla minaccia di un'interpretazione nascondendosi dietro le pareti del narrato come fosse un tutt'uno con esse. Apparentemente insignificante e indegno di attenzioni, nasconde in realtà un ruolo da protagonista; relegato sullo sfondo come comparsa, immobile e silenziosa, è nientemeno che la pietra angolare di imponenti architetture narrative, la valuta basilare di intricate economie simboliche. La sua mancanza di rilievo e tridimensionalità causa facilmente distrazione, fa in modo che durante la lettura lo sguardo venga distolto senza soffermarvisi; eppure è sempre lì, monolitico, in qualità di sostrato imprescindibile di innumerevoli realtà e microcosmi fittizi. È un'entità talmente abitudinale, consueta, «triviale, ovvia» da evitare qualsivoglia tipo di considerazione; allo stesso tempo, «è una cosa intricatissima, piena di sottigliezza metafisica e di arguzie teologiche»¹. Il linguaggio estetico non può farne a meno, eppure non si è sempre consapevoli di tale dipendenza; è un attrezzo narrativo il cui uso è talmente inflazionato – e inconscio – da non aver destato particolari sospetti all'interno dell'analisi testuale fino a questo momento. Il fenomeno letterario è stato talmente imbevuto della presenza di tale ente che quest'ultimo si è visto privato della propria specificità: il testo l'ha ospitato in maniera tanto massiccia – diventandone un'«immane raccolta»² – da disperderla in una palude di senso indifferenziato.

L'oggetto è questo e molto di più: è una figura onnipresente che non ha mai destato particolare attenzione su di sé, che vaga per la letteratura influenzandone furtivamente i connotati e i meccanismi all'ombra dei testi; è un elemento scenico la cui presenza è poco retribuita ma la cui assenza apparirebbe subito evidente e problematica. Proprio come uno spettro abita due dimensioni opposte, quella del contenuto e quella della forma, quella eterea dei significati e quella concreta del significante; originario del mondo delle immagini, dei simboli, dei temi, non esita a interagire con la consistenza corporea della retorica regolando le proprie modalità di apparizione linguistica. Conoscerlo significa indagare nel profondo l'ingegneria testuale, restituire la voce ad uno dei testimoni più eloquenti dell'esperienza

¹ Karl Marx, *Das Kapital* (1867), trad. it. *Il Capitale*, Newton Compton, Roma, 2017, p. 76.

² Ivi, p. 53.

letteraria. La narrativa è sin dall'alba dei tempi un deposito vertiginoso di oggetti di ogni tipo, accatastati nelle pieghe fra le parole; ciò che Francesco Orlando afferma sugli oggetti desueti definendoli «una costante metastorica e quasi logica»³ andrebbe applicato agli oggetti in generale, a prescindere dalla loro funzionalità. Il loro punto di vista è perciò estremamente importante ed esauriente, e ci permette di rileggere la storia della letteratura dalla prospettiva di chi l'ha sempre vissuta. Catturare questo spettro, riportarlo alla luce dell'indagine ermeneutica offrendogli l'attenzione e la visibilità che merita, è il proposito della *Thing Theory* e di questo lavoro.

La bipartizione adoperata come struttura argomentativa verte sulle modalità di apparizione della materia testuale: oggettualità – un oggetto che ostacola l'intellezione dell'umano – e cosalità – un oggetto che compartecipa all'intellezione dell'umano. Il sottotitolo traccia invece un ulteriore accostamento tra l'operazione teorica e la superficie politica: studiare gli oggetti equivale a indagare le logiche di potere, a disinnescare i discorsi che regolano l'egemonia culturale. La ricerca di questa tesi contempla specificatamente l'episteme capitalistico e la letteratura che ne è conseguita; attraverso la prospettiva d'eccezione garantita dall'espressione narrativa, si vedrà come la materia possa comportarsi ora da *instrumentum regni* ora da voce contrastiva, ora come strumento di consenso ora come strumento di dissenso, nei confronti della ragione storica che ha plasmato le sorti dell'Occidente dal diciannovesimo secolo ad oggi.

Il lavoro è suddiviso in due parti distinte: una prima teorica, contenente tre capitoli, nella quale riporto le principali riflessioni intorno all'entità oggetto al fine di costruire un'impalcatura argomentativa utile al proseguimento del discorso; una seconda analitica, contenente i restanti due capitoli, nella quale esamino più approfonditamente la messa in scena della materia all'interno del territorio narrativo estrapolandone i risvolti storico-politici.

Entro nello specifico. Il primo capitolo è un'introduzione problematica alla teoria dell'oggetto, un agile stato dell'arte e un tentativo di legittimazione della *Thing Theory* all'interno del già vasto panorama teorico di inizio millennio. Il secondo capitolo illustra la dicotomia tra cosalità e oggettualità, presupposto argomentativo su cui è edificata la tesi, sia in termini filosofici che in accezione puramente espressiva. Il terzo capitolo è una soglia essenziale, il crocevia tra le due porzioni del lavoro, in quanto accoglie un ultimo riferimento teorico – il lavoro di Francesco Orlando – declinandolo immediatamente in proposta

³ Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Einaudi, Torino, 2015, p. 14.

metodologica attraverso un abbozzo di indagine testuale. Il quarto capitolo aspira ad essere una sorta di storia letteraria dell'oggetto dal punto di vista formale: recuperando la tripartizione quintiliana tra *elocutio*, *dispositio* e *inventio*, verranno sviscerate le manovre figurali atte al racconto della materia a partire da un corpus testuale di diverse tradizioni letterarie. Il quinto capitolo contiene una comparazione ravvicinata tra l'opera di Don DeLillo e l'opera di Daniele Del Giudice, nella quale saranno utilizzati gli attrezzi analitici acquisiti nel corso dei capitoli precedenti – dalla dicotomia espressiva tra oggetto e cosa ai percorsi della teoria orlandiana, dalla rifrazione della narrativa oggettuale sulla dimensione politica al corredo di figure retoriche atte al racconto della materia.

Come è evidente, si tratta di una ricerca che si inserisce nel recinto disciplinare della teoria e della comparatistica. I testi verranno riletti sempre in lingua originale – italiano, francese, inglese, tedesco, spagnolo –, eccetto in un caso a causa di una mancata conoscenza – il turco. La stessa appartenenza delle opere di questo corpus antologico a tradizioni letterarie differenti dimostra la capacità discorsiva dell'oggetto, vero dispositivo comparatistico in grado di affiancare voci diverse fra loro ma accomunate dal conferire importanza semantica, ideologica e tematica alla materia. Dal canto suo, la teoria – letteraria, politica, sociale, filosofica, economica – servirà da cicerone, da collaboratore attivo all'esperienza di studio, evitando accuratamente sia di scadere in un ricettario meccanico di formule che di soffocare le opere letterarie con le proprie argomentazioni.

Un ultimo proposito di questa tesi concerne gli obiettivi della corrente denominata *object-oriented ontology*, e nella fattispecie la configurazione di una «flat ontology» per come l'ha avanzata, fra i tanti, Bruno Latour⁴: una pacifica cooperazione esistenziale tra l'umano e il materiale, l'organico e l'inorganico, la soggettività e l'oggettività. Ritengo che questo traguardo sia raggiungibile usufruendo della specificità del fenomeno letterario, dando attenzione cioè a come l'oggetto viene ospitato all'interno del discorso di finzione: è dal perimetro incontaminato della narrazione, vero e proprio luogo d'incontro tra la parola – principale emanazione dell'umanità – e la cosa – principale emanazione della materialità –, che occorre partire per decostruire i secoli di supremazia ontologica del soggetto, per correggere l'asimmetria e restituire all'oggetto la dignità che gli spetta.

⁴ Cfr. Bruno Latour, *Reassembling the social. An introduction to Actor-Network Theory*, Oxford University Press, Oxford, 2005.

Parte teorica:

LE MANIFESTAZIONI DELL'OGGETTO

1. *Thing Theory*: ragioni e fundamenta di una teoria letteraria

1.1. A cosa serve una teoria dell'oggetto? (1)

Lo studio della letteratura ha bisogno di una teoria dell'oggetto?

Può sembrare rischioso e poco strategico inaugurare una trattazione saggistica con una domanda, contagiando sin da subito le proprie argomentazioni col seme del dubbio e della problematicità. Anziché dichiarare con forza la solidità di quanto si afferma attraverso un *incipit* deciso e solenne, dalla retorica convincente e impattante, si preferisce avviare questo lavoro in un clima di incertezza, di voluta precarietà. La domanda che occorre porsi in maniera preliminare riguarda, insomma, l'effettiva necessità di questa stessa dissertazione.

A suggerirci tale intuizione e a costituirne l'esempio, d'altra parte, è lo stesso Bill Brown: la *Thing Theory* da lui formulata e istituzionalizzata per la prima volta nasce dilaniata da una profonda diffidenza, contagiata da uno scetticismo che mina la sua consistenza argomentativa e il suo diritto all'esistenza in una sorta di vero e proprio infanticidio disciplinare. Brown sancisce ufficialmente la genesi del suo indirizzo teorico con queste parole:

Is there something perverse, if not archly insistent, about complicating things with theory?
Do we really need anything like thing theory the way we need narrative theory or cultural theory, queer theory or discourse theory?⁵.

Si tratta di un *incipit* ben lontano da quelli rintracciabili all'avvio dei soliti e fin troppo conosciuti testi critici, distante dai toni magniloquenti, ipertrofici e sicuri di sé che hanno inaugurato gli imponenti indirizzi teorici degli ultimi decenni. Invece di attestare con convinzione i presupposti che hanno condotto all'elaborazione della propria teoria, Bill Brown si domanda preliminarmente la validità del suo lavoro, mette in dubbio la necessità di un prospetto critico rivolto allo studio dell'oggetto nella letteratura. Il rischioso quesito che pone a sé stesso e ai propri lettori è drammatico nella sua schiettezza: una "teoria dell'oggetto" potrebbe mai possedere la stessa importanza, lo stesso spessore, la stessa serietà nella ricerca dei *Cultural Studies*, dei *Queer Studies*, della narratologia? Qual è la ragione di una tale titubanza? Quale potrebbe mai essere la strategia retorica che lo induce ad avviare il suo manifesto con una tale insicurezza, se non proprio riserva? Prima di rispondere a queste

⁵ Bill Brown, *Thing Theory*, «Critical Inquiry», vol. 28, n. 1, 2001, p. 1.

domande occorre contestualizzare la nascita della *Thing Theory* all'interno della tendenza teorica di fine millennio.

Negli ultimi anni, la teoria letteraria ha visto una proliferazione quasi tumorale di indirizzi e pratiche metodologiche, di scuole interpretative e di percorsi analitici. Il crollo dello strutturalismo e della conseguente idea di una «scienza forte della letteratura»⁶ ha comportato una sostanziale democrazia critica, in un liberalismo di approcci che ha allargato drasticamente lo studio della letteratura rispetto alla centralità del testo e all'inclinazione linguistica vigenti fino agli anni Ottanta del secolo scorso. Ciò è stato in parte corroborato dall'avvento del postmoderno e dalla relativa fine dei cosiddetti «grands récits», di quei modelli teleologici che avevano accuratamente sorvegliato il procedere storico del Novecento⁷. Va ricordato che la teoria letteraria stessa è nata nella sua veste moderna parassitando quei sistemi discorsivi, aggrappandosi alle argomentazioni che essi veicolavano: da De Saussure, Freud e Marx sono sorte rispettivamente la linea formal-strutturalista, la scuola psicoanalitica e biografistica e l'indirizzo storicistico e socioculturale, le tre istanze teoriche che per prime hanno avanzato l'istituzionalizzazione della disciplina. Di conseguenza, la teoria della letteratura si addentra nel Novecento impegnata in una sorta di continua autogiustificazione epistemica, cercando di legittimare la propria esistenza e la propria validità grazie alle principali metanarrazioni storiografiche di inizio secolo. Non è un caso che la crisi della teoria letteraria – o, per meglio dire, la vera e propria crisi della criticità discussa da numerosi e autorevoli studiosi italiani⁸ – coincida simbolicamente con i moti culturali degli anni '60 e con l'infrangersi dei sopraccitati postulati universali, nell'affermarsi di quella logica post-strutturalista che avrebbe comportato di lì a poco la deriva decostruzionista e relativista. Una crisi, tuttavia, che come afferma Francesco Muzzioli conserva risvolti positivi di una certa importanza:

Ma la crisi ha anche un effetto positivo. La “caduta dei muri”, cioè delle grandi contrapposizioni ideologiche, ha condotto alla fine del dogmatismo. L'adesione indefessa alle scuole di pensiero non paga più, anzi, oggi semmai conviene essere eclettici, flessibili, mescolati. Se è vero che questo dà la stura a un nuovo conformismo [...] è anche vero, però, che la fine delle affiliazioni assolute e fideistiche consente utili interscambi tra i metodi, produttivi confronti e imprevedibili aperture.⁹

⁶ Cfr. Mario Lavagetto, *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso*, Laterza, Roma-Bari, 1996, p. XI.

⁷ Cfr. Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Minuit, Paris, 1979.

⁸ Cfr. Cesare Segre, *Notizie dalla crisi*, Einaudi, Torino, 1993; Mario Lavagetto, *Eutanasia della critica*, Einaudi, Torino, 2005; etc.

⁹ Francesco Muzzioli, *Le teorie della critica letteraria*, Carocci, Roma, 2008, p. 211.

Ecco allora che il dissolvimento delle grandi narrazioni e delle relative visioni forti e categoriche del fenomeno letterario – «la caduta dei muri» – più che danneggiare la teoria la rinforza, la libera da un'asfissia che l'aveva resa fin troppo dogmatica e sterile. Lo studio della letteratura, liberatosi dalle soffocanti impalcature storiografiche della prima metà del Novecento, dalle urgenze e dal controllo delle dittature teleologiche, recupera la vivacità che era stata ostacolata dal «tribunale della ragione» di stampo positivistico di cui parlava Engels¹⁰. Non c'è più la necessità di giustificarsi preliminarmente, di accompagnare le proprie dichiarazioni interpretative con assiomi e principi universalistici, di rinforzare le proprie osservazioni sui testi con riferimenti ai grandi sistemi del pensiero novecentesco. Si comprendono così il liberalismo e il pluralismo interpretativi ai quali ha assistito la teoria letteraria negli ultimi decenni, la fioritura capillare di scuole critiche e indirizzi metodologici tutti diversi gli uni dagli altri e slegati quanto possibile dalla presenza di dettami e pensieri ecumenici, e soprattutto liberi dal giogo della giustificazione epistemica e dall'ansia di legittimazione. L'esuberante tendenza della teoria della letteratura alla parcellizzazione della sua attività nei numerosi *Studies*, vere e proprie ottiche di lavoro testuale autonome e circoscritte, è motivata proprio dallo spirito "democratico" che ha posseduto lo studio del fenomeno letterario. Detto in altri termini, allora, gli *Studies* che oggi dominano incontrastati e onnipresenti non sono altro che una risposta fisiologica alla chiusura dogmatica e fondamentalista alla quale è andata incontro la teoria nella prima metà del secolo scorso, una forma di compensazione alla rigidità critica della quale il testo era la principale vittima. Chiamato a testimoniare di volta in volta e in ambiti diversi dai vari *Postcolonial Studies*, *Visual Studies*, *Cultural Studies*, *Ecocritical Studies*, *Animal Studies*, *Gender Studies*, etc., il testo letterario non ha mai vissuto una tale apertura al mondo, non è mai stato protagonista di una tale elasticità interpretativa; siamo ben lontani dalla solitudine risalente ai tempi dello strutturalismo e della chimera della scienza dura, strappato com'era da qualsivoglia referenza extratestuale e intrappolato nello studio delle sue componenti interne. Sembra quasi che ogni giorno possano nascere con assoluta legittimità e necessità una nuova corrente critica, un inedito approccio all'analisi testuale, un'inesplorata concezione del fenomeno letterario; nella democrazia teorica del nuovo millennio è concesso discutere di qualunque cosa; grazie alla riscoperta duttilità del testo è possibile intraprendere qualsivoglia inclinazione interpretativa. La teoria letteraria, insomma, non è mai stata così forte, feconda, eloquente, efficace.

¹⁰ Cfr. Friedrich Engels, *Anti-Dühring*, Lotta Comunista, Genova, 2003, p. 34.

Date queste premesse e compresa la situazione culturale in cui ci troviamo, ci si chiede perciò il motivo di una tale soggezione e di un tale impaccio – se non di un vero e proprio imbarazzo – da parte di Bill Brown nel presentare il suo manifesto. Come è possibile, nell'era del liberalismo critico, che un indirizzo teorico necessiti ancora di una giustificazione nel procedere, di una legittimazione esistenziale? Perché dovremmo domandarci l'effettiva utilità di una teoria dell'oggetto? È certamente atipico che un percorso teorico inauguri il suo programma mettendo in discussione la necessità di una teoria applicata alla propria materia d'interesse. Ma Brown si spinge oltre il semplice sospetto metodologico, arrivando a diffidare della teoria in generale, a sottolinearne gli – apparenti – difetti:

Why not let things alone? Let them rest somewhere else – in the balmy elsewhere beyond theory. From there, they might offer us dry ground above those swirling accounts of the subjects, some place of origin unmediated by the sign, some stable alternative to the instabilities and uncertainties, the ambiguities and anxieties, forever fetishized by theory. Something warm, then, that relieves us from the chill of dogged ideation, something concrete that relieves us from unnecessary abstraction.¹¹

In poche righe, l'*incipit* della presentazione di una nuova corrente teorica si è tramutato in un attacco alla teoria stessa, in un'accusa sentita verso i suoi limiti e i suoi difetti. La teoria appare come un qualcosa di instabile e vertiginoso, artificiale e freddo, dedito all'ambiguità e all'astrazione superflua e dannosa, alla «dogged ideation». Nel 2001, nel pieno della fioritura delle scuole critiche, della proliferazione degli *Studies*, Brown invoca con toni quasi utopici e bucolici un «balmy elsewhere beyond theory», una sorta di paradiso perduto libero dalla tirannia del segno, dall'interpretazione forzata. Il manifesto teorico che dovrebbe avviare un nuovo studio sugli oggetti prende le mosse domandandosi se non sia preferibile allontanare gli oggetti dalla teoria, quasi condonandoli dalla minaccia di un rapporto di violenza e soprusi.

La *Thing Theory* nasce così dilaniata dalla contraddizione, «like an oxymoron»¹²: la materialità dell'argomento entra profondamente in conflitto con l'astrazione tipica dello studio, le due dimensioni non possono in alcun modo entrare in contatto. Una teoria dell'oggetto deve innanzitutto, prima di ogni altro passo, chiedersi la necessità della propria esistenza, mettersi continuamente in discussione e tentare di risolvere il conflitto che la mina sin dalla sua intuizione primigenia. Come si può correlare la pura e cruda concretezza – l'oggetto – con la massima forma di pensiero e astrazione – la teoria? In che modo la teoria letteraria, straziata da

¹¹ Bill Brown, *Thing Theory*, op. cit., p. 1.

¹² Ivi, p. 5.

incertezze e ambiguità, può trattare la materia, l'entità più stabile e solida che ci sia? Rispondere a questi dilemmi è il primo compito di qualsiasi *Thing Theory* che si definisca tale, in maniera del tutto propedeutica e preliminare rispetto all'approccio al testo e alla sua interpretazione. Se non si risolve tale quesito, sembra suggerirci Brown, la teoria dell'oggetto perde automaticamente qualsiasi diritto all'esistenza. Inoltre, senza un'adeguata legittimazione, un riconoscimento della propria validità, la *Thing Theory* non farebbe altro che disperdersi e affogare nel *mare magnum* delle scuole teoriche della Bassa Modernità, sommersa dal rigoglio incontrollato degli *Studies* ormai sempre più pericolosamente inclini a degenerare in mere mode culturali e quote azionarie, più che in fecondi indirizzi di ricerca¹³. E allora sì, ci si chiederebbe davvero perché scomodare gli oggetti, perché pretendere l'ennesima teorizzazione futile e pretenziosa, perché annacquare ulteriormente lo studio della letteratura con un'altra teoria, un altro taglio interpretativo, un'altra parcellizzazione del testo e del messaggio che esprime. È davvero importante, per riprendere il quesito iniziale posto da Brown, analizzare la rappresentazione e l'azione dell'oggetto all'interno della letteratura allo stesso modo di come lo è estrarre e interpretare i moti politici di stampo postcoloniale, o decifrare le narrazioni di genere?

Per tutte le motivazioni espresse fin qui, mi è sembrato doveroso inaugurare questo lavoro tramite una domanda, sottolineando preliminarmente la natura problematica e incerta di quanto si discuterà. Lo scopo di questo capitolo sarà allora quello di esplorare la natura e gli argomenti della *Thing Theory* e di "legittimarne" così l'esistenza, di garantirne la necessità all'interno del variopinto quadro teorico del nuovo millennio. Dopo aver fatto ciò, riflettendo su una possibile definizione di *Thing Theory* e citandone i maggiori precursori ed esponenti, torneremo a chiederci in conclusione del capitolo l'effettiva utilità di una teoria dell'oggetto, e cercheremo di comprendere i motivi che hanno spinto Brown a diffidare – almeno apparentemente – del proprio lavoro.

1.2. Per una prima definizione

Non è affatto semplice stabilire una definizione esauriente di *Thing Theory*, così come non è immediato isolare i suoi compiti specifici e i suoi campi d'azione. Affermare che la *Thing*

¹³ Cfr. Federico Bertoni, *Letteratura. Teorie, metodi, strumenti*, Carocci, Roma, 2018, p. 282; «In moltissimi casi si tratta di progetti intellettuali seri, con una storia ormai decennale alle spalle e ottimi studi realizzati da studiosi e studiosi di prim'ordine. Altre volte invece sono mode effimere, accozzaglie di metodi empirici e gerghi critici guidati soprattutto dal marketing accademico, dal bisogno di brevettare una griffe per quotarsi in quello che ormai viene apertamente chiamato il mercato intellettuale della ricerca».

Theory è una corrente interpretativa che si occupa della catalogazione, del commento e dell'interpretazione degli oggetti all'interno dell'ecosistema letterario e narrativo risulta drasticamente limitato, e rischia di declassare l'intento teorico di Bill Brown al livello di una critica tematica spicciola avverando l'anatema che a lungo l'ha danneggiata. Al di là del mero studio contenutistico, la *Thing Theory* è– o dovrebbe essere – soprattutto un tentativo di analisi formale, un'indagine relativa ai modi della rappresentazione dell'oggetto all'interno della scena narrativa, nonché un'esplorazione della sua stessa capacità di costruzione e strutturazione testuale. In parole povere, una teoria oggettuale dovrebbe innanzitutto evidenziare il duplice ruolo dell'oggetto sia come significato che come significante, sia come entità appartenente all'orbita del contenuto che a quella della forma. L'oggetto possiede una straordinaria capacità di stratificazione semantica, una naturale propensione alla simbolizzazione, risultando essere uno dei temi più proficui ed eloquenti della storia della letteratura, uno dei protagonisti più presenti e influenti delle sue trame. Allo stesso modo, l'oggetto conserva un certo rilievo formale, declina tipiche modalità di apparizione nel testo, in una vera e propria retorica materiale che nel corso dei secoli si è evoluta e ha imparato a coniugare di volta in volta diversi effetti espressivi.

Si potrebbe allora dichiarare con relativa sicurezza che un primo compito della *Thing Theory* sia quello di evidenziare e studiare correttamente questa duplice valenza dell'oggetto come contenuto e come forma. Tuttavia, sarebbe una definizione altrettanto limitante – seppur più coscienziosa –, in quanto circoscriverebbe l'oggetto ad una natura puramente testuale, e condizionerebbe il suo studio secondo un *modus operandi* tipicamente strutturalista, attento cioè unicamente al testo e alle sue componenti interne. Al contrario, l'oggetto e la materia in generale sono molto di più, e negli ultimi secoli si sono rilevati entità ben più sfuggenti, capitali, veicoli e catalizzatori di realtà storico-culturali; appiattirli a meri elementi testuali senza riconoscerne la portata extratestuale sarebbe un grave errore.

Un primo passo, di conseguenza, potrebbe essere quello di riconoscerne l'effettiva natura, di recepire l'autentica identità dell'entità oggetto. Per permettere ciò occorre abbandonare certi pregiudizi, automatismi e schemi mentali predisposti alla visualizzazione e comprensione dell'oggetto, i quali non fanno altro che distorcerne la corretta percezione. Si tratta allora di abbandonare i *bias* che hanno da sempre caratterizzato il rapporto con l'oggetto al fine di avvertirne la reale fisionomia, di cancellare i *patterns* cognitivi rei di aver celata o mal interpretata. In tal senso Bill Brown parla della teoria oggettuale come di una sorta di riconoscimento del «misuse value», una pratica fortemente straniante che interrompa le

abitudini ed estraiga l'oggetto dalla percezione comune con l'uso della forza¹⁴. A ciò è possibile ricollegare l'importanza e il valore narratologico che Michele Cometa, nell'ambito più specifico dei *Visual Studies*, attribuisce ai fenomeni di anamorfosi testuale e alle modalità tramite le quali essi strutturano il testo¹⁵.

Fermo restando che torneremo più approfonditamente su tali argomenti nel momento in cui affronteremo le dinamiche della percezione dell'oggetto, possiamo per ora affermare come la *Thing Theory* sia di conseguenza un processo anamorfico, un inedito strumento ottico capace di restituire all'oggetto la propria identità attraverso uno stravolgimento della percezione e degli schemi comuni di rappresentazione. Si tratta insomma di qualcosa che esula dalla mera dimensione testuale, letteraria e narrativa, e che tocca al contrario le sponde dell'epistemologia e persino dell'ontologia.

Ecco come Bill Brown sintetizza il suo programma teorico e le necessità che lo hanno condotto a formularlo:

When I began to work on what became *A Sense of Things*, I was convinced that cultural theory and literary criticism needed a comparably new idiom, beginning with the effort to think with or through the physical object world, the effort to establish a genuine sense of the things that comprise the stage on which human action, including the action of thought, unfolds. [...] I imagined a kind of cultural and literary history emanating from the typewriter, the fountain pen, the light bulb [...]. Where other critics had faith in “discourse” or in the “social text” as the analytical grid on which to reconfigure our knowledge about the present and the past, I wanted to turn attention to things – the objects that are materialized from and in the physical world that is, or had been, at hand.¹⁶

La *Thing Theory* costituirebbe, dunque, un nuovo linguaggio teorico – «new idiom» – attento all'oggetto e alla pura materialità, in pieno contrasto ad altre teorie – che potremmo serenamente riconoscere come appartenenti ai *Cultural Studies* – più inclini alla rappresentazione della realtà come un «social text» e quindi colpevoli di un'eccessiva e poco utile, a detta dello studioso, astrazione del mondo. Ecco allora che Brown arriva ad immaginarsi una storia letteraria dell'oggetto, un vero e proprio profilo biografico nel quale la materia è

¹⁴ Cfr. Bill Brown, *A Sense of Things. The object matter of american literature*, University of Chicago Press, Londra, 2003, p. 75.

¹⁵ Cfr. Michele Cometa, *Archeologie del dispositivo. Regimi scopici della letteratura*, Pellegrini Editore, Cosenza, 2016, pp. 101-105.

¹⁶ Bill Brown, *A Sense of Things*, op. cit., p. 3.

assoluta protagonista, e non un semplice corollario di temi o un dizionario di strategie formali e retoriche.

Inoltre, Brown prosegue affermando:

I presumed that I would find in them [...] not just the physical determinants of our imaginative life but also the congealed facts and fantasies of a culture, the surface phenomena that disclose the logic or illogic of industrial society.¹⁷

La *Thing Theory* diventa così capace di dischiudere l'effettiva valenza dell'oggetto, di identificarne la portata non tanto letteraria e testuale quanto soprattutto culturale. Solo se coadiuvato da questo nuovo "linguaggio teorico" l'oggetto riesce ad esprimere appieno il suo ruolo strutturante nella logica industriale e contemporanea, riesce ad emanciparsi dal mutismo al quale era costretto dalle precedenti teorie e interpretazioni critiche.

A questo punto, sembrerebbe finalmente lecito formulare una volta per tutte una definizione esauriente della *Thing Theory* come di una scuola critica attenta al riconoscimento dell'identità dell'oggetto, sia nella sua dimensione testuale che soprattutto nella sua portata percettiva, epistemica e culturale. Ciononostante, si otterrebbe una formulazione ancora in qualche modo imperfetta, parziale, in quanto manchevole di un presupposto fondante offerto solo e solamente da un'ulteriore riflessione intorno alle cause che hanno motivato un'attenzione così capillare sull'entità oggetto. La *Thing Theory*, infatti, oltre ad essere un'intenzione teorica è anche un'importante istanza epistemica, una contingenza storica frutto di precisi e specifici moti culturali. La teoria dell'oggetto, ancora una volta, non si esaurisce nel limite di una dimensione letteraria e narrativa, bensì acquisisce lo spessore di un indirizzo di studio che tocca da vicino le sorti dell'intera collettività culturale in ogni sua componente. Come vedremo più approfonditamente più avanti, la *Thing Theory* è l'ultima conseguenza di una delle più importanti rivoluzioni gnoseologiche e ontologiche della storia dell'umanità moderna, a partire da un assunto che nella sua drammatica semplicità dilania e scardina il presupposto principale sul quale l'essere umano – e nella fattispecie l'individuo borghese – ha costruito il suo successo e la sua supremazia: è l'oggetto a creare e influenzare il soggetto, e non il contrario. Le fondamenta stesse della storia culturale – soprattutto dal modernismo in poi – ne sono uscite irrimediabilmente danneggiate, e il compito principale della teoria dell'oggetto diventa allora quello di investigarne sia le cause che le conseguenze, di accompagnare il soggetto in un percorso di consapevolezza della sua rinnovata posizione nonché di restituire all'oggetto il

¹⁷ Ivi, pp. 3-4.

conseguente protagonismo che merita e che, in qualche modo e in maniera silenziosa, ha sempre posseduto. La *Thing Theory* restituirebbe la voce all'oggetto, e lo studio del soggetto non sarebbe altro che un riflesso.

Fermo restando che è comunque erroneo tentare di stabilire una formulazione completamente definitiva di un indirizzo teorico tutto sommato ancora neonato, è comunque possibile, dopo tali riflessioni propedeutiche, sancirne una momentanea designazione: la *Thing Theory* è un percorso di studio che, coadiuvato dall'analisi dei testi letterari, esamina la relazione fra l'umano e l'oggettuale, l'organico e l'inorganico, il vivente e il non-vivente, e – in generale – fra il soggetto e l'oggetto.

Questo esame, pur consentendo ai critici una totale autonomia e un forte liberalismo di approcci, nella maggior parte delle occasioni avviene secondo due metodi specifici. Una prima modalità, che si potrebbe definire “documentaria”, tenta di ripercorrere la storia dei singoli oggetti tramite la loro comparsa nella letteratura, in una vera e propria archeologia oggettuale e indagine delle tracce che essi hanno lasciato nella storia umana¹⁸. Tuttavia, l'approccio più fecondo e significativo della *Thing Theory* prevede lo studio del linguaggio narrativo degli oggetti, delle modalità discorsive tramite le quali gli oggetti si introducono e funzionano nel meccanismo testuale, dei processi che sono all'origine della loro facoltà mitopoietica e formal-strutturale¹⁹. In entrambi i casi, comunque, si tratta di una branca critica che restituisce tridimensionalità e piena visibilità all'oggetto e alla relazione che esso costruisce con il soggetto, in una riscrittura della storia culturale secondo il suo punto di vista. Che sia attraverso la riscoperta dell'importanza che un singolo oggetto ha avuto in un dato momento storico o attraverso la riflessione su una specifica retorica “di apparizione”, la *Thing Theory* diventa capace di spiegare i più importanti moti culturali della modernità e della postmodernità, le modalità tramite le quali la logica capitalistica plasma le proprie narrazioni e impone le proprie argomentazioni, e i turbamenti e gli squilibri ai quali il soggetto va pericolosamente incontro.

Quale che sia la definizione più corretta, quella più esauriente o quella più efficace nell'esposizione, la *Thing Theory* resta comunque uno dei metodi più eloquenti per investigare il presente e il passato prossimo, nonché per immaginare un probabile futuro. A prescindere dal consenso degli “integrati” e dal dissenso degli “apocalittici”, ormai è appurato che il destino

¹⁸ Cfr. Elaine Freedgood, *The Idea in Things. Fugitive Meaning in the Victorian Novel*, University of Chicago Press, Chicago, 2006; John Plotz, *Portable Property. Victorian Culture on the Move*, Princeton University Press, Princeton, 2008; etc.

¹⁹ Cfr. Allan Hepburn, *Enchanted Objects. Visual Art in Contemporary Fiction*, University of Toronto Press, Toronto, 2010; Bill Brown, *A Sense of Things*, op. cit.; etc.

della cultura umana sia strettamente legato alla materia, che la simbiosi fra produttore e prodotto sia ormai del tutto compiuta, e che la dinamica percettiva fra soggetto e oggetto si capovolga continuamente senza soluzione di continuità e senza distinzioni precise dei campi di appartenenza reciproci. Uno sguardo ravvicinato e attento al nuovo protagonista della fase storico-culturale in cui viviamo non può allora che essere incoraggiata, così come è necessaria una teoria, un discorso del fare letterario, che tenga conto anche di questa entità troppo a lungo sottovalutata e nascosta sullo sfondo come una comparsa silenziosa. Siamo circondati dagli oggetti, e abbiamo dunque bisogno di uno studio che possa tradurre e offrirci la loro voce autentica.

Se volessimo poi formulare una definizione meno accademica e più “poetica” della *Thing Theory*, si potrebbe fare riferimento al proverbiale dilemma ontologico nato dalla filosofia di George Berkeley. Se un albero cade in una foresta e nessuno lo sente, fa rumore? Berkeley rispondeva no, in quanto per lui la materia esiste solo quando percepita. La *Thing Theory* si impegna allora a confutare l’idea di Berkeley: l’albero fa rumore anche quando nessuno è lì a percepirlo, in quanto l’oggetto e la materia in senso lato esistono indipendentemente dal soggetto.

1.3. Precursori e maggiori esponenti

Al contrario di quanto sembrerebbe lecito affermare in merito ad alcune delle teorie critiche che oggi popolano l’ecosistema ermeneutico, all’interno della storia del pensiero occidentale c’è sempre stata una forte attenzione all’oggetto e alla sua interpretazione e valutazione; basti pensare al materialismo di origine ionica e all’importante cambiamento che esso ha causato al progredire del dibattito filosofico. Una delle caratteristiche principali dell’oggetto è quella di essere un protagonista estremamente silenzioso, un’entità capace di nascondersi sullo sfondo senza destare attenzione, eppure in qualche modo sempre presente e influente, come se tramasse nell’ombra; nel corso dei secoli tutti i grandi pensatori lo hanno nominato e analizzato almeno una volta, in tutte le grandi narrazioni epistemiche e coordinate assiologiche è sorta almeno una teoria del materiale e dell’oggettuale, una riflessione sul rapporto fra il soggetto e la cosa. Di conseguenza, la *Thing Theory* più che instaurare un nuovo pensiero critico raccoglie e solidifica in un unico grande sistema tutti i contributi autonomi e magmatici che la storia del pensiero umano ha disseminato senza cura e senza un effettivo intreccio. Non sorprende allora che la storia genetica della *Thing Theory* sia complessa e articolata, ricca di padri putativi e affermazioni propedeutiche. Elencarli qui tutti sarebbe

impossibile, e richiederebbe una trattazione a parte del tutto incentrata su questo compito. In questo paragrafo sarà allora mio obiettivo tracciare una veloce ma esauriente rassegna dei maggiori esponenti della teoria dell'oggetto, provenienti da diverse discipline, campi di indagine, contingenze storiche e interessi divulgativi; per un maggiore approfondimento di alcune delle suddette argomentazioni si rimanda invece al capitolo relativo allo statuto dell'oggetto stesso – il prossimo.

È bene innanzitutto segnare una cesura nella storia della teoria dell'oggetto, distinguendo in maniera congetturale una fase “antica” da una “moderna” e facendo corrispondere a quest'ultima le teorie intorno al feticismo elaborate da Karl Marx e Sigmund Freud. Seppur sia possibile – e per certi versi anche utile – trovare numerose riflessioni anche prima di quella data ideale, è con la consapevolezza del fenomeno feticistico che il pensiero occidentale si accorge per la prima volta della reale importanza dell'oggetto e dell'influenza simbiotica che esso esercita sulla vita quotidiana del soggetto.

Furono gli esploratori portoghesi a coniare il termine *feitiço* per indicare gli oggetti fonte di culto religioso da parte degli indigeni dell'Africa occidentale; nell'etimologia si può infatti scorgere una valenza fortemente negativa, tipica del sentimento colonialista, dal momento che il vocabolo proviene dal latino *factitium* – “artificiale”, “falso”. Il feticismo nasce quindi come fenomeno del tutto antropologico, considerabile come una forma di religiosità primitiva che prevede l'adorazione di oggetti sacri e dotati di poteri magici. Per comprendere appieno la portata rivoluzionaria del pensiero feticistico, sia nella storia delle religioni che, nello specifico, nel percorso che ha portato alla piena consapevolezza dell'entità oggetto, occorre riprendere brevemente una riflessione del filosofo e linguista Charles de Brosses, promotore del termine e a tutti gli effetti padre degli studi al riguardo. De Brosses insiste molto sull'importante distinzione tra idolatria e feticismo, entrambi fenomeni facenti parte di uno stadio primitivo della religiosità umana: se però nel primo caso si assisteva al culto di un'immagine o di un oggetto che rappresentasse una divinità, e che quindi diventava tramite di un ulteriore elemento divino, il secondo riguardava il culto diretto della cosa, della materia in quanto tale²⁰. Da ciò traiamo la definizione primaria di feticismo, e comprendiamo l'importanza che tale fenomeno ha rivestito per la storia della teoria dell'oggetto: si intende per feticismo la capacità di rendere animati oggetti altrimenti inerti, di donar loro vita e significazione, non solo in quanto intermediari di sensi ulteriori ma innanzitutto per il fascino che loro stessi per primi e

²⁰ Cfr. Charles de Brosses, *Du culte des Dieux fétiches ou Parallèle de l'ancienne religion de l'Égypte avec la religion actuelle de Nigritie*, trad. it. *Sul culto degli dèi feticci*, Bulzoni, Roma, 2000.

autonomamente esercitano. Prima di allora, per quanto degno di attenzione l'oggetto conservava una posizione subalterna all'interno della logica occidentale, limitandosi ad assumere il compito di mero veicolo di narrazioni, informazioni, affezioni che trascendevano la propria materia e la propria condizione di esistenza senza rapporti effettivi di contiguità.

È nel merito di questo riscoperto protagonismo dell'oggetto che Karl Marx utilizza il termine feticismo all'interno della sua teoria economica. Senza soffermarci nel dettaglio, si può dire che con «feticismo della merce» Marx intendesse le nuove relazioni sociali causate dal lavoro tipico dell'economia e della logica capitalistiche. Se nel mondo feudale i rapporti lavorativi erano trasparenti e personali – ogni lavoratore sapeva di alienare e donare al proprio padrone una quantità determinata di tempo di lavoro –, nella dimensione produttiva di stampo capitalistico i rapporti fra lavoratori e cose nascondono le loro forme essenziali sotto altre apparenze – come ad esempio il prezzo delle merci e il salario. Il capitalismo non presenta delle relazioni fra individui ma fra cose. Gli oggetti – nello specifico, le merci – diventano gli unici e possibili intermediari dei rapporti sociali²¹. Ne consegue la trasformazione della merce in un ente del tutto indipendente, dotato di vita propria: cessano di essere puri e semplici prodotti del lavoro umano e assurgono al ruolo di rapporto sociale, non oggetti fisici e materiali ma veri e propri specchi di situazioni antropologiche; in altre parole, diventano feticci, oggetti animati. La merce diventa oggetto di adorazione irrefrenabile, o meglio oggetto di culto, quindi feticcio nel significato spirituale e religioso coniato in origine. Inoltre, l'autonomia esistenziale acquisita dalla merce oblia il lavoro che lo ha creato, nullificando del tutto il ruolo suo e del lavoratore. Questa rinnovata natura dell'oggetto che, citando Jameson, «nasconde la traccia di produzione»²² è estremamente importante ai fini del percorso evolutivo che conduce alla odierna *Thing Theory*, poiché, cancellandone l'aspetto produttivo, esso acquista un fascino irresistibile in qualità di entità “increata”. Il feticismo della merce formulato da Marx dona insomma all'oggetto un dinamismo semantico senza pari, trasformando la pura materialità, il frutto di una produzione e di una tecnica, in qualcosa di fantasmatico, nel fulcro di meccanismi sociali, tramite di relazioni interpersonali; in una sola parola, ha animato l'oggetto, lo ha reso veramente vivo e indipendente dal controllo del soggetto, il quale perde nei suoi confronti ogni legittimità garantita dal suo essergli creatore. Scrive Calabria, in merito al contributo offerto dalla teorizzazione di Marx alla storia del concetto:

²¹ Cfr. Karl Marx, *Das Kapital*, trad. it. *Il capitale*, Newton Compton, Roma, 2015, p. 77.

²² Fredric Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, trad. it. *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi Editore, Roma, 2007, p. 45.

In questo nuovo sviluppo il concetto di feticcio si purifica maggiormente e diviene sinonimo di abolizione di ogni intermediazione, di autonomizzazione della cosa che così può essere alienabile, cioè diventare qualcos'altro da ciò che è.²³

Ecco che comincia a delinearsi in maniera pronunciata la rivoluzione gerarchica e ontologica di cui si parlava nel paragrafo precedente: il soggetto e l'oggetto, il percipiente e il percepito, e nello specifico il lavoratore e la merce e il produttore e il prodotto si scambiano di posto; l'inorganico e l'inanimato ottengono il dominio sui corrispettivi e ne ereditano il dinamismo vitalistico.

Per comprendere invece l'apporto che Freud ha consegnato alla teoria dell'oggetto in qualità di precursore imprescindibile occorre tornare per un attimo alla riflessione marxiana: nella logica capitalistica, la merce resa feticcio assume anche il ruolo di un sostituto, di un compromesso davanti alla perdita irrisolvibile, o, per meglio dire, diventa la “negazione di un'assenza”. Nel momento in cui il produttore perde il controllo del proprio prodotto e viene alienato dall'oggetto del proprio lavoro, egli è costretto, per rendere conto della sua attività e per utilizzare effettivamente le cose che produce, a scambiare la merce con l'equivalente generale di ogni attività lavorativa, il denaro. In questo modo, il denaro stesso diventa un sostituto di quella merce sulla quale non si ha più il controllo, che si dovrebbe possedere ma di cui si perde ogni diritto di proprietà dopo averla ceduta alla macchina capitalistica. Si rimarca così un'altra delle maggiori caratteristiche del feticcio, ovvero quella di essere un sostituto, il rimpiazzo simbolico di qualcosa che non si possiede e non si può più possedere. È la psicoanalisi la disciplina che più di tutte ha esplorato questa natura del feticcio: nella letteratura specifica il feticismo è considerato una categoria di parafilia in cui la meta sessuale del soggetto è traslata dalla persona viva ad un suo sostituto, che può essere una parte del corpo, un indumento, una qualità o, per l'appunto, un oggetto. Invece di indirizzare il proprio desiderio direttamente nei confronti della persona amata, il feticista, a causa di un qualche ostacolo, ripiega su un oggetto ad essa relativo: qualcosa che l'altro possiede, che lo ricorda, in qualche modo semanticamente presente nella loro relazione. A partire dal concetto di «amore plastico» formulato da Alfred Binet²⁴, sarà Freud a gettare le basi per lo studio del fenomeno²⁵. Il bambino della fase edipica, notando la mancanza del pene nelle bambine e ipotizzando che la causa di ciò sia la punizione della colpa tramite l'evirazione da parte del padre, si crea, per paura di

²³ Raffaele Calabria, *Alle radici dell'oggetto in psicoanalisi*, Alpes Italia, Roma, 2017, p. 16.

²⁴ Cfr. Alfred Binet, *Le Fétichisme dans l'amour*, trad. it. *Il feticismo in amore*, ETS, Pisa, 2011.

²⁵ Cfr. Sigmund Freud, *Fetischismus*, trad. it. *Feticismo*, in *La teoria psicoanalitica. Raccolta di scritti 1911-1938*, Bollati Boringhieri, Torino, 2014, pp. 383-393.

essere a sua volta castrato, un sostituto del proprio desiderio sessuale, un feticcio capace sia di preservarlo dal terribile crimine incestuoso che di soddisfarlo in ogni caso. Insomma, il soggetto non riesce a capacitarsi di una mancanza, quella del fallo nei soggetti femminili, e terrorizzato dall'eventualità di subire la stessa sorte ne crea una copia, un rimpiazzo. Scrive Freud nel dettaglio:

Le cose, dunque, sono andate così: il maschietto si è rifiutato di prendere cognizione di un dato della propria percezione, quello attestante che la donna non possiede il pene. No, questa cosa non può essere vera giacché, se la donna è evirata, vuol dire che egli stesso è minacciato nel proprio possesso del pene.²⁶

Nel momento in cui l'oggetto diventa sostituto simbolico della persona, assistiamo ad una specie di sineddoche nella quale "una parte" viene a rappresentare "il tutto", il particolare surroga il generale. I due estremi della sineddoche si ritrovano sullo stesso piano e diventano di conseguenza sostituibili: materia e carne, organico e inorganico, vita e morte, soggetto e oggetto perdono ogni distinzione e lontananza ontologiche. Il processo d'animazione dell'oggetto viene così a compiersi definitivamente: tramite il contributo di Freud e della psicoanalisi esso diventa a tutti gli effetti un essere vivente col quale relazionarsi come se fosse un individuo, un altro soggetto.

I contributi di Marx e Freud traghettano la teoria dell'oggetto in un'accezione pienamente moderna, cosciente della sua autonomia e della sua valenza. Le riflessioni e affermazioni formulate dai due maggiori teorici del fenomeno feticistico andranno a costituire la base argomentativa per l'imponente teoria dell'oggetto di Martin Heidegger, considerato da Brown stesso come il vero padre della *Thing Theory*²⁷. La filosofia heideggeriana è un campo troppo vasto per essere esaminato in questa sede, e argomenti quali la nozione di "cosa" e la sua differenza fenomenica con l'entità "oggetto" verranno trattati e approfonditi nel prossimo capitolo. Di conseguenza, per adesso ci limiteremo ad evidenziare i maggiori contributi sia teorici che metodologici che Heidegger ha offerto nella formulazione di una teoria dell'oggetto.

Innanzitutto, va notato come la riflessione di Heidegger nasca in qualità di una reazione, di una risposta a precedenti enunciazioni filosofiche in merito. Secondo Lucien Goodman, infatti, in *Sein und Zeit* Heidegger mira soprattutto a confutare il pensiero di Lukàcs secondo il quale il processo di reificazione e la conseguente mercificazione dell'oggetto causati

²⁶ Ivi, p. 386.

²⁷ Cfr. Bill Brown, *Things – in Theory*, in *Other Things*, University of Chicago Press, Londra, 2015, p. 24.

dall'insorgere della logica capitalistica hanno disperso il carattere di "cosalità" delle cose²⁸. L'opinione di Lukács deriva fortemente dal feticismo della merce di Marx, e dalla sua teorizzazione della forma merce come di un qualcosa distinto dall'entità oggetto e possessore di qualità tipiche e specifiche. Di conseguenza, l'opera heideggeriana si rivolge direttamente alla riflessione di Marx, affermando che la cosalità non viene affatto annichilita dalla mercificazione e che, soprattutto, la cosa possiede dei caratteri particolari a prescindere dalla sua trasformazione in merce, precedentemente ad essa. Il primo merito di Heidegger consiste allora nell'applicare seppur provvisoriamente una certa distinzione fra le numerose accezioni e forme dell'oggetto – cosa, merce – e nello sviscerare le qualità primarie del suo attributo di cosa – la "cosalità", o, per meglio dirla secondo il suo vocabolario specifico, la sua *Dingheit*²⁹. Il lavoro intorno all'oggetto prosegue tentando ancora una volta di correggere e modificare certi assunti della filosofia trascorsa: l'ontologia fenomenologica di Heidegger è infatti in prima istanza uno strenuo tentativo di superare la fenomenologia di Husserl, colpevole a suo dire di perpetuare una distinzione fra soggetto e oggetto che non farebbe altro che impedire una corretta cognizione del «*Dasein*». L'obiettivo principe di Heidegger è quello di carpire la natura intima del mondo – la sua "mondialità" o «*Weltlichkeit*» –, e per far ciò è indispensabile concentrarsi sulle cose in quanto entità totalmente autonome, libere dalla necessità di un soffocante confronto col soggetto, poiché «Le entità che abitano il mondo sono le Cose»³⁰. È questa la svolta cardinale nell'ambito della fenomenologia della quale Heidegger è artefice, il ribaltamento definito della concezione comune che, a partire dal campo elitario della filosofia della prima metà del Novecento, andrà a diffondersi a macchia d'olio influenzando varie discipline e costrutti gnoseologici fino ad approdare quale presupposto fondativo della *Thing Theory* di Brown. Rigettando definitivamente l'antropocentrismo kantiano, Heidegger afferma che gli oggetti non si esauriscono nel loro rapporto con il soggetto – come era ancora nelle concezioni feticistiche di Freud e Marx, nel primo caso in qualità di sostituti simbolici e nel secondo di agenti relazionali –, bensì assumono un'identità indipendente e richiedono di conseguenza uno studio mirato dei propri caratteri peculiari. Il più grande apporto che Heidegger offre alla teoria dell'oggetto novecentesca resta però la distinzione tra oggetto e cosa, vero motivo ispiratore del sistema formulato da Brown e presupposto imprescindibile per tutte le odierne analisi dello stato materiale all'interno dei testi letterari. Tale dialettica, come

²⁸ Cfr. Lucien Goldmann, *Lukács et Heidegger. Fragments posthumès*, trad. it. *Lukács e Heidegger*, Bertani, Verona, 1976.

²⁹ Cfr. Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, trad. it. *Essere e Tempo*, Mondadori, Milano, 2011.

³⁰ Ivi, p. 91.

vedremo nel corso di questo lavoro, viene veicolata in diversi modi e secondo diversi obiettivi e prospettive, ma resta la migliore intuizione da cui partire per comprendere l'autentica natura di quest'entità così sfuggente. È infatti tramite lo studio della "cosalità" distinta dall'"oggettualità" che Heidegger riesce a rendere a tutti gli effetti la cosa – e l'oggetto in senso lato – un'entità davvero autonoma; citando direttamente dalla sua opera, vuole garantire «un campo libero per mostrare il suo carattere di cosa direttamente»³¹. Infine, è possibile estrarre un ultimo contributo da parte di Heidegger dando attenzione al suo bisogno di storicizzare continuamente il suo lavoro, di mappare il suo studio dell'oggetto in base a determinati processi storico-culturali e contingenze. Il suo *Das Ding*, opera nella quale la sua teoria dell'oggetto trova un'elaborazione definitiva grazie alla piena consapevolezza della cosalità, nasce in seguito a due precisi contesti storici, a due eventi senza i quali il filosofo, parole sue, non sarebbe riuscito a cogliere l'intima essenza di ciò che stava studiando: l'abolizione della distanza causata dal progresso tecnologico e, soprattutto, l'esplosione della bomba atomica in qualità di oggetto capace di annientare altri oggetti³². In tal modo, Heidegger ci suggerisce che una corretta teoria dell'oggetto debba sempre far risaltare il dato storico, il momento contingente, liberandosi dalle astrazioni nelle quali talvolta scadono le sue sorelle.

A partire dalla questa necessità storicistica dettata da Heidegger, era inevitabile che lo studio dell'oggetto andasse a convergere con lo studio del fenomeno consumistico; in questo modo, gli assunti della filosofia si offrono quali sostegno argomentativo ai più recenti *Cultural Studies*. Qui i nomi da citare sono davvero numerosi, da quelli perennemente inflazionati a quelli meno quotati, ma per semplicità d'esposizione mi limito a ricordarne due, data la maggiore affinità con il discorso che abbiamo dipanato fino a qui.

Walter Benjamin contestualizza la nozione di feticismo della merce di Marx nel divenire storico, riflettendo sull'importante ruolo delle esposizioni universali nell'ottica della rappresentazione dell'oggetto. Per il teorico tedesco il feticismo diventa innanzitutto una questione estetica, quasi teatrale, una serie di strategie visive coniugate da un dispositivo scenico tremendamente efficace: la vetrina, come quella dei negozi della Parigi di fine Ottocento. In tal modo il concetto di feticismo viene allontanato dalla dimensione economica e avvicinato alla nozione freudiana, in qualità di una fascinazione per gli oggetti, per il mondo materiale, che Benjamin molto eloquentemente definisce «sex appeal dell'inorganico»³³. È

³¹ Id., *Der Ursprung des Kunstwerkes*, trad. it. *L'origine dell'opera d'arte. Testo tedesco a fronte*, Marinotti, Milano, 2000, p. 58.

³² Cfr. Id., *Das Ding*, trad. it. *La questione della cosa*, Mimesis, Sesto San Giovanni, 2011.

³³ Cfr. Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, trad. it. *I passages di Parigi*, Einaudi, Torino, 2002.

insomma dagli assunti di Benjamin che la *Thing Theory* ha attinto i suoi argomenti intorno alla forma di rappresentazione dell'oggetto, alla sua comparsa nel campo testuale – e non – in una vera e propria retorica che sarà nostro compito approfondire quando dovuto.

Se Benjamin si occupa delle strategie espositive tramite le quali l'oggetto viene presentato, Roland Barthes si concentra maggiormente sulla componente per così dire "attiva", su quello che l'oggetto in prima persona può fare, può veicolare e può trasmettere in qualità di mezzo espressivo dalla portata globale³⁴. Barthes apre la strada alle interconnessioni disciplinari tra lo studio dell'oggetto e la semiotica, svelando la sua natura fortemente comunicativa, narrativa e sociale. Gli oggetti, nella postmodernità caratterizzata dall'eccedenza di senso, si riscoprono segni ben più di quanto avesse affermato Marx nell'ottica di una limitata dimensione economica, lavorativa e relazionale. La materia esula dalla sua componente fisica e acquista una duttilità discorsiva tale da ergersi quale veicolo di narrazioni collettive, sostrati di mitologie contemporanee, grazie ad un processo definito dal teorico francese «fiction ricostruttiva». Attraverso la lezione di Barthes, la *Thing Theory* apprende come trattare l'oggetto non solo in qualità di comparsa testuale ma come dispositivo testuale esso stesso, come motore discorsivo.

Cosa accade però quando l'oggetto comincia a dileguarsi, quando la materia si dissolve a causa della traduzione nel virtuale alla quale è tendente la logica del tardocapitalismo? Come è possibile relazionarsi con oggetti, composti materici, che vengono sovente sostituiti con dati, luci su uno schermo, informazioni digitali? La reazione del soggetto di fronte a questa dissipazione della materia viene sapientemente descritta all'interno dell'opera di Jacques Lacan, il quale si dimostra un altro ottimo candidato al ruolo di precursore della *Thing Theory*. La sua riflessione intorno alla Cosa avviene non a caso proprio nel *Seminario VII*³⁵, durante il quale il pensiero lacaniano muta il suo registro da quello del Simbolico a quello del Reale; un Reale che, a contatto col soggetto, si dimostra subito traumatico, ostile, angosciato perché dilaniato da un'assenza. La Cosa lacaniana rappresenta l'oggetto perduto di un primo soddisfacimento originario, la conseguenza del taglio simbolico operato dal linguaggio. Riprendendo direttamente la formulazione teorica della brocca dal *Das Ding* di Heidegger, Lacan interpreta la Cosa come un'entità al contempo presente e assente, come una pienezza che genera un vuoto; qualcosa di non dissimile al destino a cui va incontro l'oggetto smaterializzato

³⁴ Cfr. Roland Barthes, *Mythologies*, trad. it. *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino, 2016.

³⁵ Cfr. Jacques Lacan, *Le Séminaire. Tome 7. L'éthique de la psychanalyse*, trad. it. *Il Seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi (1959-1960)*, Einaudi, Torino, 2008.

dall'economia del tardo capitalismo, tradotto in dati virtuali che simulano una presenza in realtà fittizia. Tale «estetica del vuoto», come la definisce Lacan, si rivela una nozione incredibilmente utile alla comprensione di molti dei rapporti fra soggetto e oggetto che occorrono nella letteratura contemporanea: gli oggetti, lontani dalla loro pienezza e presenza materica tipiche del modernismo e dell'età delle grandi esposizioni sviscerata da Benjamin, si ritraggono dal tatto e turbano gli individui tramite la loro distanza, lo iato nel Reale che evocano, il loro essere mai stati tanto vicini e allo stesso tempo tanto irraggiungibili. In tal modo, attraverso l'apporto della psicoanalisi lacaniana è possibile spiegare l'insoddisfazione costante del soggetto contemporaneo, la sua incapacità di trovare una tregua dal desiderio, prigioniero com'è delle strategie consumistiche estremamente abili ad allontanare i propri oggetti, le proprie merci.

Un altro suggerimento relativo alla componente sociale dell'oggetto ci viene offerta dal lavoro di Bruno Latour con Michel Callon e dalla loro imponente «teoria *actor-network*»³⁶, probabilmente il vero punto d'arrivo del processo di “soggettivizzazione dell'oggetto”, del lungo percorso ontologico fin qui analizzato il cui obiettivo è il conferimento all'oggetto di uno statuto da protagonista. L'oggetto, per Latour, è un vero e proprio attore sociale – o «attante» –, un ente capace di compiere un'azione in prima persona e non soltanto di riceverla o di esserne la meta. Regolati dal «principio di simmetria generale», per il quale umano e non-umano, vivente e materia, Natura e Cultura sono sullo stesso piano semiotico, gli oggetti diventano delle entità intermedie chiamate «*quasi-objects*» in perenne equilibrio tra lo stato di soggetto e lo stato di oggetto. Il risultato epistemico della teoria «*actor-network*» è perciò quello di restituire una realtà antropica di forma reticolare – Deleuze e Guattari avrebbero detto «rizomatica»³⁷ –, orizzontale nel documentare un livello di interazione che non prevede distinzioni gerarchiche tra il soggettuale e l'oggettuale, nella quale ogni fattore costituente mantiene la propria specificità strutturale. Grazie a Latour, anche negli studi socio-semiotici gli oggetti sono stati assunti a rango di totali protagonisti, posti allo stesso livello della materia organica e capaci a loro volta di mettere in moto processi di significazione in maniera del tutto autonoma.

Ma tale emancipazione dell'oggetto ha ben presto suggestionato soglie del pensiero meno speculative e più orientate al quotidiano e all'esperienza attiva. È questo il caso del sempre più

³⁶ Cfr. Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes: essai d'anthropologie symétrique* (1991), La Découverte, Parigi, 2006.

³⁷ Cfr. Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille Plateaux* (1980), Les Editions de Minuit, Parigi, 1998.

consistente e rilevante *material ecocriticism*³⁸, teso alla rivalutazione dell'inorganico quale coinquilino ontologico da rispettare in vista di una corretta manutenzione della dimensione ambientale. Anche in questa zona teorica ritorna la concezione di una rete di relazione e dell'attribuzione all'oggetto di una paritaria funzione di *agency*: l'*environnement* è costituito dalla convivenza tra l'umano e ciò che esula dall'umano, ed entrambe le parti partecipano alla stessa intensità. La riflessione teorica intorno all'«Antropocene»³⁹ si nutre nel profondo dello scardinamento epistemico del rapporto soggetto-oggetto: considerare l'alterità rispetto all'intellezione soggettiva è la prima manovra di qualsiasi strategia ecologista al fine di limitare il sopruso umano ai danni del circostante – considerato fin troppo a lungo territorio inerme del quale abusare.

Finora abbiamo citato contributi provenienti da discipline non strettamente letterarie, dalla filosofia all'economia, dalla semiotica alla psicoanalisi. Occorrerebbe adesso chiederci di quali intuizioni propedeutiche si sia nutrita la *Thing Theory* nella dimensione narrativa, quali siano state le scuole teoriche che hanno in qualche modo costituito una base argomentativa per la formulazione di Brown. Anche in questo caso, l'attenzione per l'oggetto ripercorre l'intera storia della riflessione letteraria. Ma al di là di un importante accenno da compiere nei confronti dell'orientamento formalista – ovvero il conferimento di uno statuto narratologico all'oggetto perpetuato da Vladimir Propp⁴⁰ –, è nelle atmosfere post-strutturaliste che nasce un'effettiva attenzione teorica all'oggetto, un interesse verso ciò che la sua voce potrebbe offrire alla comprensione del fenomeno letterario, tramite il rifiuto del *cogito* cartesiano e del primato della soggettività. Scrive Severin Fowles a riguardo:

The “turn toward things” in late twentieth and early twenty-first century social theory could be variously interpreted, but most regard it as a critical response to the textual turn of the 1970s and 1980s, which, in its excessive variants, reduced the world to a series of texts authored and read by culturally situated human subjects.⁴¹

³⁸ Cfr. Serenella Iovino, *Material Ecocriticism: Matter, Text, and Posthuman Ethics*, in Timo Muller e Micheal Sauter (a cura di), *Literature, Ecology, Ethics: Recent Trends in European Ecocriticism*, Winter Verlag, Heidelberg, 2012; Serenella Iovino e Serpil Oppermann, *Material ecocriticism*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis, 2014; Timothy Morton, *The Ecological Thought*, Harvard University Press, Cambridge, 2010; Timothy Morton, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2013; Jane Bennett, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Duke University Press, Durham, 2010.

³⁹ Cfr. Paul Crutzen, *Geology of mankind*, «Nature», vol. 415, n. 23, 2002.

⁴⁰ Cfr. Vladimir Propp, *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino, 2000.

⁴¹ Severin Fowles, *People without things*, in Mukkel Bille, Frida Hastrup (a cura di), *The Anthropology of Absence: Materialisations of Transcendence and Loss*, Springer Press, New York, 2010, p. 23.

L'attenzione agli oggetti si rivela allora l'ennesimo bisogno fisiologico dopo le tendenze soffocanti dello strutturalismo, un tentativo di esorcizzare la tirannia della testualità.

Per primo agisce il pensiero decostruzionista, sovvertendo a sua volta la gerarchia tradizionale fra soggetto e oggetto; d'altra parte, Derrida muove il suo pensiero a partire da *Sein und Zeit* di Heidegger, proseguendo così nel suo tentativo di scardinare i pregiudizi dell'ontologia classica. Certi studi – orientati soprattutto verso la letteratura modernista – toccano poi il perimetro del *New Historicism* e della sua volontà di rapportarsi con il reale e con la storia materiale. L'esempio più lampante di questa convergenza disciplinare è rintracciabile nell'interesse del *New Historicism* verso il design, gli oggetti artigianali e il commercio di beni artistici, come sapientemente dimostrato dai lavori di Peter Thornton⁴². Per quanto riguarda l'orbita degli *Studies*, l'oggetto viene ormai considerato uno degli argomenti di studio principali, dai *Cultural Studies* – basti pensare ai lavori sul concetto di simulacro di Jean Baudrillard⁴³, o alla nozione di spettacolo di Guy Debord⁴⁴ – ai *Visual Studies* – dei quali Michele Cometa è un indiscusso esponente⁴⁵. Lo studio dell'oggetto è sbarcato persino in alcune sponde della teoria postcoloniale, specialmente per quanto concerne la riflessione intorno alla «traccia» formulata da Glissant, quale componente materica del legame identitario con la Patria che il migrante deve o abbandonare e distruggere o conservare e venerare⁴⁶. Ma la tendenza teorica che più ospita l'oggetto quale protagonista dei suoi discorsi è certamente la corrente post-umanista: tra biotecnologie, *cyborg* e ibridi fra l'organico e l'inorganico mai la materia e la carne sono state così a contatto e confuse l'una con l'altra, mai l'oggetto è stato tanto considerato un essere vivente a tutti gli effetti⁴⁷.

C'è un ultimo riferimento saggistico che voglio citare in conclusione di questo breve stato dell'arte, dal momento che tutte le linee teoriche precedenti sembrano convergere su un unico punto, sul proposito finale della branca filosofica definita «object-oriented ontology»: la confutazione del privilegio sull'umano ai danni del non-umano⁴⁸. Secondo tale scuola di

⁴² Cfr. Peter Thornton, *Seventeenth-Century Interior Decoration in England, France and Holland*, Paul Mellon Centre, Londra, 1981.

⁴³ Cfr. Jean Baudrillard, *Simulacres et Simulation*, Galilée, Parigi, 1981.

⁴⁴ Cfr. Guy Debord, *La société du Spectacle*, trad. it. *La società dello spettacolo*, Massari editore, Bolsena, 2002.

⁴⁵ Cfr. Michele Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Cortina Raffaello, Milano, 2011.

⁴⁶ Cfr. Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, trad. it. *Poetica del diverso*, Meltemi, Roma, 2004.

⁴⁷ Cfr. Simona Micali, *Towards a Posthuman Imagination in Literature and Media. Monsters, Mutants, Aliens, Artificial Beings*, Peter Lang Pub., New York, 2019.

⁴⁸ Cfr. Graham Harman, *Object-Oriented Ontology. A new Theory of Everything*, Pelican Books, Londra, 2018; Levi R. Bryant, *The Democracy of Objects*, Open Humanities Press, 2011; etc.

pensiero di matrice heideggeriana, gli oggetti esistono indipendentemente dalla percezione umana e la loro attività ontologica non si esaurisce nella loro relazione col vivente: l'antropocentrismo viene così sostituito da una nuova concezione della realtà nella quale l'oggettuale conquista un'inedita posizione sostanziale.

Lo stato dell'arte è ben più variopinto e ricco di come questa trattazione lo ha rappresentato; ciononostante, per agilità di comunicazione ho preferito condensare alcuni nomi e le loro principali emanazioni teoriche in un'ottica propedeutica, dal momento che ciò che si è detto tornerà prepotentemente nel proseguo del lavoro in qualità di sostrato argomentativo.

Sia come sia, abbiamo visto come l'oggetto sia riuscito a interconnettere discipline molto diverse, a coniugare inclinazioni teoriche e tendenze metodologiche che apparentemente non hanno nulla in comune. Tale è la forza magnetica della materia, in un fenomeno che Fowles ha avuto modo di definire «interdisciplinary endeavor»⁴⁹. Anche Arjun Appadurai – a sua volta studioso dell'oggetto degno di nota, grazie alla sua teoria dei «*commodity pathways*» utile a comprendere meglio la dialettica trasformativa fra merce e antimerce⁵⁰ – ha avuto modo di riflettere sulla natura e le motivazioni di una convergenza disciplinare così accentuata: a suo dire, la forza feticistica espressa dall'oggetto è talmente forte da piegare le logiche stesse dello studio accademico, da contagiare chi vi si appropria con le stesse perversioni che in teoria dovrebbe analizzare.

We have to follow the things themselves, for their meanings are inscribed in their forms, their uses, their trajectories. It is only through the analysis of these trajectories that we can interpret the human transactions and calculations that enliven things. Thus, even though from a *theoretical* point of view human actors encode things with significance, from a *methodological* point of view it is the things-in-motion that illuminate their human and social context. No social analysis of things (whether the analysis is an economist, an art historian, or an anthropologist) can avoid a minimum level of what might be called methodological fetishism⁵¹.

A spiegare la nascita della *Thing Theory* quale coagulo teorico è insomma un «methodological fetishism», una nozione molto felice che esplica alla perfezione la resa dell'oggetto in agente, attore e motore persino di pratiche e assetti di studio. Non c'è davvero un termine migliore per chiamare quell'attenzione verso l'oggetto che dalle formule di Marx e

⁴⁹ Severin Fowles, *People without things*, op. cit., p. 29.

⁵⁰ Cfr. Arjun Appadurai, *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986.

⁵¹ Ivi, p. 5.

Freud è giunta alle soglie del nuovo millennio fino a condensarsi in un'istanza teorica interdisciplinare. Tutte le argomentazioni e riflessioni che abbiamo scandagliato fin qui, d'altra parte, altro non sono che derive feticistiche a loro volta, perversioni istituzionalizzate in qualità di "metodo", risultato finale dell'opera di un feticcio che dalla declinazione individuale è riuscito ad ottenere la capacità di creare narrazioni e influenze globali persino in ambito accademico. Questo è il potere dell'oggetto nel tardocapitalismo.

1.4. Situazione italiana

Dire che in Italia si sia sviluppata negli ultimi anni una certa diffidenza nei confronti della teoria non è né una scoperta né un principio di vittimismo. Basti pensare ad un'affermazione quasi trionfale di Claudio Giunta, fermamente deciso a bandire qualsiasi accenno di teoria dal suo manuale di letteratura per le scuole: «la teoria della letteratura sarà proibita»⁵². Il pregiudizio dell'accademia italiana oscilla tra un rifiuto del suo gergo inutilmente tecnico, cervellotico e schematico e una diffidenza nei confronti dell'esplosione incontrollata di nuove scuole critiche e indirizzi di metodo, fenomeno facilmente accostabile ad una vera e propria moda o, come lo ha definito eloquentemente Muzzioli, ad una «corsa alla teoria»⁵³. Tale scetticismo condiviso non può che rallentare pericolosamente il dibattito italiano, soprattutto di fronte alla continua macina teorica rappresentata dai campus d'oltreoceano; la nostra teoria, semplicemente, non riesce a stare al passo. Ciò probabilmente spiega anche il nostro imperterrito ripiegamento sui grandi classici del pensiero teorico, sulla continua rilettura e riattualizzazione della teoria del Novecento; un atteggiamento che, per quanto fecondo e certamente utile, impedisce un corretto "ricambio generazionale" e trancia la possibilità di nuove istanze, di nuovi percorsi. Ma quello che manca maggiormente alla scuola teorica italiana è sicuramente la direttiva di una logica comune, di un sistema centrale, di un pensiero che si faccia carico dell'oceano magmatico degli studi teorici della nostra accademia raggruppandolo sotto un unico ordine. Forse, in altre parole, ciò che serve è proprio una reale istituzionalizzazione disciplinare della teoria, e ciò è facilmente percepibile proprio nei confronti della *Thing Theory* italiana. Anche se, di fatto, di una *Thing Theory* italiana non si può nemmeno parlare con assoluta certezza, in quanto non esiste ancora un'opera sistemica e

⁵² Claudio Giunta, *Fare un manuale di letteratura per le scuole, e sopravvivere per raccontarlo*, «Internazionale», 2 ottobre, <https://www.internazionale.it/opinione/claudio-giunta/2016/10/02/fmanuale-letteratura-scuole-superiori>, (ultimo accesso: 28/10/21).

⁵³ Francesco Muzzioli, *Introduzione*, in Jonathan Culler, *Teoria della letteratura. Una breve introduzione*, Armando Editore, Roma, 2000, p. 7.

congiunturale che si fregi del titolo di “Teoria dell’oggetto”. Giulio Iacoli ha espresso questa considerazione con parole molto chiare ed evocative:

Per riprendere l’incisiva immagine offerta da Michael Jakob a proposito della comparatistica, per una teoria degli oggetti letterari non abbiamo alcun Mosè; siamo sprovvisti di Tavole fondatrici, di una sistematica che permetta di mettere a punto letture dell’oggetto in tutte le sue varietà e implicazioni.⁵⁴

La teoria dell’oggetto italiana necessita insomma di un lavoro sistemico e organico che assimili i contributi finora volatili in un’unica direzione, nel tentativo di rendere anche l’accademia italiana partecipe al dibattito internazionale sulla materia tramite un lavoro consistente e definitivo, tramite delle, per l’appunto, “Tavole della legge” dell’oggettistica italiana.

Gli studi italiani sull’oggetto sono di fatto vari e numerosi, tutti validi e con nulla da invidiare ai grandi sistemi argomentativi dei campus d’oltreoceano. L’autentico problema si rivela nella sostanziale parcellizzazione dello studio complessivo, dal momento che tali lavori si occupano ciascuno di una limitata accezione dell’entità oggetto, senza perciò osare l’istituzione di una teoria complessiva. L’opera da cui partire è sicuramente *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura* di Francesco Orlando⁵⁵, capolavoro indiscusso di critica tematica e comparatistica. Avremo modo di indagare il testo più approfonditamente, ma occorre sottolineare sin da subito come Orlando si occupi nella sua analisi solo dell’accezione antifunzionale dell’oggetto, si limiti unicamente ad una visione “negativa” della materia senza lasciare spazio alla sua valenza consensuale, funzionale. In maniera antinomica, Massimo Fusillo incentra il suo *Feticci*⁵⁶ solo sulla componente irenica e feticistica, sulla natura dell’oggetto quale entità relazionale e simbolica e per certi versi connotato da un «carattere tendenzialmente regressivo»⁵⁷. Ezio Puglia scandaglia nel dettaglio il rapporto oltremodo simbiotico tra la narrativa fantastica e gli oggetti che la abitano⁵⁸. Anselmo e Ruozi coordinano un collettivo di studi sull’oggetto limitandosi alla sola letteratura italiana e soffocando di conseguenza il respiro comparatistico che un’entità globale di questo tipo necessita in vista di sua corretta comprensione⁵⁹. Nell’ambito del dialogo con altri indirizzi critici troviamo

⁵⁴ Giulio Iacoli, *Funzioni tematiche, segni di autenticazione? Un esempio applicativo: certi barattoli*, in Letizia Giugliarelli, Matteo Grassano, Maria Grazia Scrimieri (a cura di), *Indispensabili e marginali. Gli oggetti nella letteratura italiana contemporanea*, «Rivista di studi italiani», XXXVI, n. 3, 2018, pp. 6-7.

⁵⁵ Cfr. Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Einaudi, Torino, 2015.

⁵⁶ Cfr. Massimo Fusillo, *Feticci*, Mulino, Bologna, 2012.

⁵⁷ Ivi, p. 31.

⁵⁸ Cfr. Ezio Puglia, *Il lato oscuro delle cose. Archeologia del fantastico e dei suoi oggetti*, Mucchi Editore, Modena, 2020.

⁵⁹ Cfr. G. M. Anselmi, Gino Ruozi (a cura di), *Gli oggetti della letteratura italiana*, Carocci, Roma, 2010.

numerosi saggi di Cometa riguardanti la prospettiva visuale e le modalità di raffigurazione testuale della materia⁶⁰, o l'ottima riflessione in ambito tematico che ci offre il *Dizionario dei temi letterari* di Ceserani, Domenichelli e Fasano⁶¹. Non mancano nemmeno i lavori più propriamente monografici, impostati sullo studio della realtà oggettiva di un singolo autore, tra i quali non si può non menzionare *Proust e gli oggetti* di Greco, Martina e Piazza⁶². Se guardiamo fuori dalla dimensione puramente letteraria, troviamo ulteriori studi importanti e utili a visualizzare il ruolo dell'oggetto all'interno della società tardocapitalistica: come campione esemplare è bene citare la riflessione di Fulvio Carmagnola intorno al concetto di «ipermerce»⁶³. Oppure, di notevole apporto è la summa filosofica curata da Remo Bodei in *La vita delle cose*⁶⁴. Dedicati all'analisi di una particolarissima accezione della materia, ovvero quella distrutta, spiccano gli eloquenti contributi da parte degli studiosi di letteratura post-apocalittica, quali Francesco Muzzioli⁶⁵ e Mirko Lino⁶⁶; secondo tale inclinazione interpretativa, gli oggetti sono innanzitutto strumenti antitetici della ragione capitalistica, dispositivi tramite i quali dimostrarne la fallacità e le conseguenze nefaste. Infine, un primo approccio nei confronti dell'istituzionalizzazione e fondazione di una teoria dell'oggetto sul suolo italiano è stato offerto da un convegno tenutosi a Nizza dal 5 al 7 aprile 2018 dal titolo *Indispensabili e marginali. Gli oggetti nella letteratura italiana*, durante il quale i partecipanti – tra i quali lo stesso Iacoli – hanno di certo compiuto passi importanti, ma ancora orientati alla sola ottica nazionale.

Come si può evincere, dunque, la situazione degli studi in Italia è estremamente variopinta, in un mosaico di lavori che, una volta raggruppati, potrebbe forse offrire un contributo molto eloquente alla teoria dell'oggetto internazionale. D'altra parte, non è utopico presumere l'eloquenza di un nostro eventuale tentativo di sistematizzazione teorica data anche – se non soprattutto – l'attenzione che la nostra letteratura ha da sempre riservato all'oggetto. Specialmente nella seconda metà del Novecento, gli autori italiani sono riusciti a percepire le trasformazioni alle quali la materia andava incontro e a trascriverle all'interno dei loro testi; da Parise a Pasolini, da Moravia a Tondelli, la letteratura italiana non ha nulla da invidiare per

⁶⁰ Cfr. Michele Cometa, *Archeologie del dispositivo*, op. cit.; Idem, *La scrittura delle immagini*, op. cit.

⁶¹ Cfr. Remo Ceserani, Mario Domenichelli, Pino Fasano (a cura di), *Dizionario dei temi letterari*, 3 Voll., UTET, Torino, 2007.

⁶² Cfr. Giuseppe Girimonti Greco, Sabrina Martina, Marco Piazza (a cura di), *Proust e gli oggetti*, Le Càriti, Firenze, 2012.

⁶³ Cfr. Fulvio Carmagnola, *Merci di culto. Ipermerce e società mediale*, Castelvecchi, Roma, 1999.

⁶⁴ Cfr. Remo Bodei, *La vita delle cose*, Laterza, Roma-Bari, 2011.

⁶⁵ Cfr. Francesco Muzzioli, *Scritture della catastrofe*, Meltemi, Roma, 2007.

⁶⁶ Cfr. Mirko Lino, *L'apocalisse postmoderna tra letteratura e cinema. Catastrofi, oggetti, metropoli, corpi*, Le Lettere, Firenze, 2014.

quanto riguarda la comprensione delle numerose accezioni dell'oggetto. Per non parlare del fatto che molti di questi autori sono stati teorici a loro volta: Calvino⁶⁷ e Del Giudice⁶⁸, ad esempio, hanno accompagnato la scrittura con un'approfondita e sentita riflessione, hanno tentato di svelare i meccanismi propri dell'oggetto prima di trasfigurarli in qualità di elemento testuale.

Per tutti questi motivi, credo sia assolutamente necessario da parte della nostra accademia sviluppare un lavoro sistemico riguardo all'oggetto, una vera e propria *Thing Theory* italiana che possa affiancarsi al lavoro già ampiamente inaugurato dal dibattito internazionale. Questo mio lavoro non possiede assolutamente l'arroganza di definirsi tale, tuttavia spero possa rappresentare un timido tentativo, un primo approccio nei confronti di una riflessione organica sull'oggetto nella letteratura contemporanea.

1.5. A cosa serve una teoria dell'oggetto? (2)

Dopo aver esaminato i caratteri e i maggiori esponenti della *Thing Theory*, è il momento di tornare all'affermazione iniziale, all'*incipit* tramite il quale Bill Brown inaugura il suo percorso teorico. Questo intermezzo ci ha dimostrato come la teoria dell'oggetto sia in realtà una pratica non certo recente, che affonda le sue radici nel profondo del pensiero occidentale e che costituisce le basi della logica moderna: dal feticismo freudiano all'ecocritica di Morton, è ormai chiaro che lo studio della contemporaneità debba porre molta attenzione alla materia e alle sue multiple accezioni. Nel corso degli ultimi secoli l'oggetto è stato protagonista di una rivoluzione ontologica della quale non si può più nascondere l'importanza, di un sovvertimento delle gerarchie impossibile da sottovalutare. Ma allora, data questa necessità del tutto impellente, perché Brown si è mosso con una tale incertezza, timidezza, e ha trovato opportuno giustificare la propria teoria?

Quello che accade con l'*incipit* dell'articolo inaugurale *Thing Theory* è in realtà un fenomeno abbastanza collaudato, o comunque consueto. Paul de Man la chiamava «resistance to theory»⁶⁹: si tratta di un'ammissione di imperfezione, di un'ostentata mancanza, e soprattutto di un tentativo di resistenza della teoria a sé stessa e alla chimera di una solidità scientifica. Brown ci spiega con grande arguzia che la teoria non può e non deve spiegare tutto, che non è

⁶⁷ Cfr. Italo Calvino, *Collezione di sabbia*, Mondadori, Milano, 2017.

⁶⁸ Cfr. Daniele Del Giudice, *Gli oggetti, la letteratura e la memoria*, in (a cura di) Andrea Borsari, *L'esperienza delle cose*, Marietti, Genova, 1992, pp. 91-102.

⁶⁹ Cfr. Paul de Man, *The Resistance to Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986.

in grado di presentare soluzioni univoche, bensì la sua riflessione lascerà sempre uno scarto inspiegabile e “inteorizzabile”. Scrive Bertoni al riguardo:

In questo senso la resistenza è implicita nella teoria: esattamente l'opposto del progetto oppressivo e totalitario che il senso comune vorrebbe cucirgli addosso. È la resistenza a qualunque irrigidimento dogmatico, il dialogo infinito con testi che vivono nell'ambiguità, nella pluralità dei sensi, nella sovradeterminazione semantica, nell'attivazione simultanea di molteplici virtualità connotative che nessuna ragione sistematica può catalogare.⁷⁰

Così si spiega l'apparente autosabotaggio a cui sembrava votarsi Brown: teoria e resistenza sono concetti imprescindibili, l'uno conserva implicitamente l'altro dentro di sé⁷¹, e ammettendo la precarietà della sua proposta teorica lo studioso non ha fatto altro che ribadire la natura di una teoria letteraria che è lecito definire autentica e corretta. L'atto di Bill Brown sembra concretizzare pedissequamente quello che pochi anni prima aveva suggerito Michel Charles: «La dimensione teorica e riflessiva è l'unica in grado di condurci a una giustificazione degli studi letterari, ma a patto che questa riflessione implichi il problema della sua stessa legittimità»⁷². Sin dai suoi primi vagiti la *Thing Theory* mira così ad affiancarsi a quella teoria che vuole definirsi prima di tutto problematica, precaria, lontana sia dalle pretese di scientificità dogmatica dell'epoca strutturalista che dalla vivacità liberale e talvolta permissiva degli *Area Studies* americani. Con un gesto da prestigiatore Brown legittima immediatamente la propria teoria ponendo in dubbio quella stessa legittimazione, e rispecchiando così l'*explicit* lapidario tramite il quale Antoine Compagnon chiude il suo *Le démon de le théorie*: «La perplessità è l'unica morale letteraria»⁷³.

Forse il motivo risiede nella natura stessa dell'argomento che si studia, quell'oggetto che si è rivelato un'entità profondamente interdisciplinare, diacronica, allo stesso tempo presupposto epistemico e sovvertitore ontologico. Una riflessione di Fusillo è particolarmente adatta: chiedendosi il motivo di una tale insistenza sull'oggetto, egli presume sia nata «forse per reazione ai grandi sistemi che hanno dominato nel Novecento, o forse per la ricerca di un nuovo sapere, ibrido e antigerarchico»⁷⁴. «Un sapere ibrido e antigerarchico» è probabilmente

⁷⁰ Federico Bertoni, *Letteratura. Teorie, metodi, strumenti*, op. cit., pp. 285-286.

⁷¹ Cfr. Antoine Compagnon, *Le démon de le théorie. Littérature et sens commun* (1998), trad. it. *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, Einaudi, Torino, 2000; «Teoria e resistenza non si possono pensare separate, come osservava Paul de Man; senza resistenza alla teoria, la teoria non varrebbe più la pena, come per Mallarmé la poesia, se fosse possibile il libro» (p. 279).

⁷² Michel Charles, *Introduzione allo studio dei testi*, La Nuova Italia, Firenze, 2000, p. 16.

⁷³ Antoine Compagnon, *Le démon de le théorie*, op. cit., p. 285.

⁷⁴ Massimo Fusillo, *Feticci*, op. cit., p. 7.

la migliore definizione che la *Thing Theory* possa avere, in quanto ne focalizza senza sforzo sia il carattere interdisciplinare – ma anche trans-storico, interculturale, intermediale – che soprattutto la volontà sovversiva.

Ed è proprio su questa “volontà sovversiva” che bisognerebbe concentrarsi, su questa capacità da parte della *Thing Theory* di ostacolare e boicottare il senso comune, la logica dominante. Come la vera teoria della letteratura che si rispetti, la *Thing Theory* è dissidente, combatte l’ideologia, distorce e dissolve le narrazioni dogmatiche attraverso le quali l’episteme al potere impone il suo dominio. Assumiamo ancora una volta come riferimento alcune parole adoperate da Bertoni per descrivere i compiti della teoria: «La teoria smaschera e decostruisce. Combatte gli automatismi del senso comune»⁷⁵. In tal senso, possiamo allora affermare che la *Thing Theory* scardina le coordinate autentiche che si celano dietro il rapporto fra soggetto e oggetto, decostruisca la tirannia sia ontologica che linguistica del soggetto, e combatta gli automatismi del senso comune che a lungo hanno plasmato la percezione della realtà oggettuale – in una tendenza allo straniamento che ricorda il meccanismo discorsivo delle ostranenie per come lo ha presentato Šklovskij⁷⁶. Più sinteticamente, la *Thing Theory* sovverte la rappresentazione e la cognizione tradizionali dell’oggetto. Per far ciò, la teoria deve innanzitutto smontare nel profondo i processi storico-culturali che hanno causato tale destino dell’oggetto attraverso una lettura attenta della dimensione letteraria, con lo scopo di risvegliare e amplificare la voce della materia soppressa troppo a lungo dai rumori della logica industriale e capitalista. Non è un caso che debba assolutamente essere conservata una certa attenzione al dato puramente linguistico, alle strategie discorsive e comunicative adoperate per raccontare l’oggetto; è lo stesso Fredric Jameson a considerare la teoria «like a language police, an implacable search and destroy mission targeting the inevitable ideological implications of our language practices»⁷⁷. Per questi motivi ho ritenuto necessario sottolineare più volte la componente di ricerca formale della *Thing Theory*, il suo impegno imprescindibile nello studiare la dimensione puramente retorica: la scuola teorica deve indagare innanzitutto la messa in scena dell’oggetto, il codice che gestisce la sua apparizione all’interno di un testo narrativo, ed è solo a partire da questa consapevolezza figurale che sarà possibile in seguito ragionare intorno alle significazioni extratestuali.

⁷⁵ Federico Bertoni, *Letteratura. Teorie, metodi, strumenti*, op. cit., p. 284.

⁷⁶ Cfr. Viktor Šklovskij, *L’arte come procedimento*, in (a cura di) Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature* (1965), trad. it. *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Einaudi, Torino, 2003, pp. 73-95

⁷⁷ Fredric Jameson, *Symptoms of Theory or Symptoms for Theory?*, «Critical Inquiry», XXX, n. 2, 2004, p. 403.

Dati i numerosi collegamenti interdisciplinari che abbiamo evidenziato nel corso di questo capitolo, in una sostanziale onnipresenza e influenza della riflessione sull'oggetto all'interno del pensiero occidentale, risulterebbe oltremodo facile e immediato definire la *Thing Theory* una sorta di "coagulo teorico", un nuovo nucleo organico di studi della postmodernità o catamodernità, una "teoria delle teorie" capace di spiegare senza residui il fenomeno letterario e l'epoca in cui viviamo. Tuttavia, ciò sarebbe un grave errore, e contraddirebbe intimamente le intenzioni di Brown e la fede teorica che presiede alla sua formulazione. La *Thing Theory* non è e non può essere una "teoria del tutto"; questo è un'accortezza che Brown sottolinea energicamente, riferendosi alla possibile omofonia fra *thing theory* e *string theory* – una delle maggiori teorie onnicomprensive della fisica – e scongiurando tale assimilazione⁷⁸. Sono in molti a cadere in un errore del genere, a considerare la teoria dell'oggetto una spiegazione complessiva della realtà e addirittura uno strumento per predirla, come sostengono alcuni esponenti della *object-oriented ontology* – il sottotitolo del lavoro principale di Harman è pur sempre *A New Theory of Everything*. È facile pensarlo, in quanto l'oggetto si presta molto bene a questo ruolo, come una sorta di grimaldello epistemico, di *paspartout* universale capace di aprire tutte le porte della contemporaneità, di comprendere tutti i suoi più reconditi aspetti. Ma ciò non si confarebbe ad una sana teoria della letteratura, in quanto «la teoria non è mai dogmatica e totalitaria, ma è relativista: è sempre pronta a tornare sui suoi passi, a mettere in discussione le tesi e i presupposti su cui si basa»⁷⁹.

Anche per questi motivi, per la fallacità di un'aspirazione onnicomprensiva, non trovo molto feconda l'applicazione della *Thing Theory* relativa alla rilettura di un particolare oggetto attraverso le epoche storiche e i sistemi culturali. Come ci ricorda Heidegger, la portata e il peso di un oggetto su uno specifico campo epistemico possono essere compresi solo associandoli ai suoi relativi eventi storici, spiegandoli tramite un'attenzione alla contingenza situazionale: di conseguenza, non credo sia molto utile applicare le logiche di utilizzo, rappresentazione e relazione delle quali è protagonista un determinato oggetto ad una prospettiva diversa da quella in cui si trova, come si fa soventemente estrapolandolo dal loro contesto originario – ad esempio, la scena vittoriana – e trasferendolo al nostro episteme postmoderno o catamoderno. Considero insomma la *Thing Theory* più uno studio sincronico che diacronico, salvaguardandola dal rischio di un pericoloso livellamento storico; d'altra parte, è ancora una volta Bertoni a ricordarci che «la teoria non è oggettiva e pseudoscientifica ma è situata,

⁷⁸ *String Theory and "Thing Theory"*, Youtube, 24 aprile 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=IiDMU83ISFo> (ultimo accesso: 28/10/21).

⁷⁹ Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie*, op. cit., p. 35.

militante, inevitabilmente politica. Assume la propria storicità contestuale»⁸⁰. Come abbiamo già riferito, Heidegger ammise che la sua rinnovata consapevolezza dell'entità oggetto gli sovvenne soltanto quando collocato di fronte a precise mutazioni epistemiche e situazioni storiche, quali l'utilizzo della bomba atomica e l'annullamento delle distanze.

C'è un ultimo aspetto della *Thing Theory* che vorrei indagare prima di concludere, al fine di dimostrarne definitivamente l'assoluta necessità. Torniamo all'*incipit* tramite il quale Brown inaugura il suo articolo, e nella fattispecie riportiamo nuovamente questa frase particolare: per lo studioso, la teoria dell'oggetto è anche – se non soprattutto – un «something concrete that relieves us from unnecessary abstraction». Come suggerisce anche Nicholas O. Pagan⁸¹, sembra che l'obiettivo principale di Brown sia quello di liberare la teoria dai pericoli dell'astrazione, quasi sperando che l'attenzione alla materia, a qualcosa di concreto, possa correggere tale inclinazione dannosa. Un fenomeno del genere è stato citato anche da Mario Lavagetto: attraverso l'efficace formula di «antropologia spontanea dei critici letterari»⁸², il teorico riferisce quella tendenza dilagante da parte degli studiosi a trasformare il loro discorso sul fenomeno letterario in un discorso su entità generali quali il mondo, l'umanità, la cultura, la società. Si assiste cioè ad una perdita di specificità, ad una resa della letteratura a semplice veicolo per parlare di tutt'altro: il testo, il sostrato materico concreto, si dissolve, e il teorico si disperde nell'astrazione di concetti universali che conservano ben poco con la dimensione di partenza. La “teoria della letteratura” perde insomma il suo genitivo, dimentica l'importanza fondamentale del suo complemento di specificazione; si riduce a “teoria”, astratta e indipendente. La proposta teorica di Brown intende recuperare quel genitivo, formulare una teoria che sia specificatamente *della letteratura*; la diffusione interdisciplinare è ovviamente una pratica favorita ed estremamente utile – per non dire, soprattutto nel caso di un'entità quale l'oggetto, davvero «spontanea» –, ma non deve perdere di vista l'autentica dimensione di appartenenza di questo campo di studi. La *Thing Theory* deve occuparsi principalmente di letteratura, deve risolversi in un ampio discorso orientato secondo diverse prospettive disciplinari ma comunque fermamente focalizzato alla comprensione e visualizzazione della materia all'interno del fenomeno puramente testuale. In questo senso va condiviso e citato quello che è stato da sempre il proposito principe dell'opera di Daniele Del Giudice, sia a livello scritto che a livello teorico: stilare una vera e propria «Letteratura delle cose», un profilo

⁸⁰ Federico Bertoni, *Letteratura. Teorie, metodi, strumenti*, op. cit., p. 284.

⁸¹ Cfr. Nicholas O. Pagan, *Thing Theory and the Appeal of Literature*, «Dacoromania Literature», vol. 2, 2008, p. 28.

⁸² Mario Lavagetto, *Lavorare con piccoli indizi*, Bollati Boringhieri, Torino, 2003, p. 52.

storico-letterario attento alla materia, alla sua declinazione contenutistica e alla sua apparizione formale⁸³. In altre parole: il compito che si prefigge questo lavoro è di coniugare insieme la filosofia dell'oggetto e un'intesa indagine testuale, adoperando le riflessioni dei vari teorici – anche extraletterari – quali strumenti per sviscerare al meglio la specificità del fenomeno narrativo – vale a dire la messa in scena, la retorica di apparizione.

A cosa serve, dunque, una teoria dell'oggetto? Potremmo, in questo primo capitolo introduttivo, rispondere così: fermo restando che la teoria letteraria deve conservarsi problematica e relativista, serve a comprendere meglio l'episteme che viviamo, a decifrare le logiche discorsive e assiologiche che regolano la nostra percezione del mondo, attraverso la comprensione definitiva di quello che è forse il maggiore protagonista dell'epoca attuale – l'oggetto e le sue varie accezioni. Nel dire ciò, la *Thing Theory* assume anche un imprescindibile valore politico: studiare l'oggetto significa apprendere il lessico essenziale dei discorsi di potere, il tassello elementare di intricate narrazioni egemoniche. La letteratura ci serve allora quale sussidio principe, documento esemplare, voce autentica di quest'entità così sfuggente ma capitale. In tal modo, procedendo correttamente, potremmo forse avverare un intento di Robert Duran ingiustamente dimenticato e sottovalutato: la *Thing Theory* non deve limitarsi a comporre l'ennesima teoria della letteratura, ma deve cercare di restituire alla letteratura stessa il ruolo di teoria⁸⁴.

Per rispondere allora alla domanda iniziale: sì, lo studio della letteratura ha bisogno di una teoria dell'oggetto. D'altra parte, come ricorda Moretti, «di una teoria c'è sempre bisogno»⁸⁵.

⁸³ Cfr. Daniele Del Giudice, *Gli oggetti, la letteratura e la memoria*, op. cit.

⁸⁴ Cfr. Robert Doran, *Editor's Introduction: Literature as Theory*, in René Girard, *Mimesis and Theory: Essays on Literature and Criticism* (1953-2005), Stanford University Press, Stanford, 2008, pp. XI-XVII.

⁸⁵ Franco Moretti, *Falso movimento. La svolta quantitativa nello studio della letteratura*, nottetempo, Milano, 2022.

2. La materia tra “oggetto”, “cosa” e “merce”: tentativo di un restauro concettuale

2.1. Un protagonista silenzioso

Il primo passo di una teoria della materia è quello di percepirne la reale fisionomia, di ritagliarne la sagoma e di estrapolarla dal background nel quale a lungo è stata relegata rischiando di perdere la propria identità. Per far questo, occorre prima di tutto distinguere la materia nelle sue due accezioni principali, in modo tale da recuperare quella consapevolezza che presiede alle dinamiche rapportuali tra soggetto e oggetto e che veicola all'interno del testo effetti estetici differenti.

2.2. Dalla parte dell'etimologia

Evidenziamo immediatamente l'imprescindibile presupposto sul quale si fonda l'impalcatura di questo lavoro: “oggetto” e “cosa” sono considerati sinonimi all'interno del linguaggio colloquiale, ma nella loro origine concettuale indicavano due entità diverse. Remo Bodei parla di un vero e proprio «malinteso» linguistico, dipeso da «la mancata distinzione tra “cosa” e “oggetto”, parole che il tempo ha confuso, provocando una serie di fraintendimenti a cascata che intorbidano tanto il pensiero filosofico, quanto il senso comune»⁸⁶. La teoria allora, in qualità di acerrima nemica del senso comune⁸⁷, ha il compito di correggere tramite l'uso dello strumento etimologico tale semplificazione fallace del pensiero quotidiano, restituendo alle due parole – e di conseguenza alle due entità che le parole rivestono – l'identità corretta e originale. A partire da questa distinzione preliminare tra “oggetto” e “cosa” si comprenderà come il soggetto eserciti di volta in volta determinati approcci empirici, processi emotivi e strategie discorsive a seconda dell'entità materica con la quale entra in contatto. Così facendo, alla materia verrà restituita la propria specificità, il proprio rilievo tridimensionale, permettendo che essa emerga dallo sfondo piatto del palcoscenico testuale con dei connotati ridefiniti.

⁸⁶ Remo Bodei, *La vita delle cose*, op. cit., p. 12.

⁸⁷ Cfr. Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie*, op. cit., p. 13, «Il richiamo alla teoria corrisponde necessariamente a un'intenzione polemica, o di opposizione [...]: contraddice, mette in dubbio la pratica altrui»; cfr. Federico Bertoni, *Cinque domande sulla critica*, «Allegoria», XXIV, n. 65-66, 2012, p. 35, «ogni autentica teoria letteraria [...] è un discorso per sua natura critico, partigiano, diretto contro i nemici di sempre, oggi più vitali e insidiosi che mai: *doxa*, senso comune, presunta naturalizzazione di ciò che invece è ideologico e culturale».

2.2.1. “Cosa”

Sia a livello concettuale che a livello linguistico, il termine “cosa” è di molto antecedente al corrispettivo “oggetto”. L’italiano *cosa* – così come i suoi correlati nelle altre lingue romanze – nasce dalla contrazione della parola latina *causa*, le cui numerose accezioni convergono tutte nell’indicare un’entità fortemente collettiva, l’idea di un qualcosa di deliberare, decidere, presentare in pubblico, di un argomento di cui discutere insieme. La cosa è, etimologicamente parlando, una proprietà comune, un’essenza condivisa da più soggetti. A partire da questa veste originaria, si può tracciare un’equivalenza concettuale tra il latino *causa* e il latino *res*, il greco *πράγμα* e il tedesco *ding*, tutti termini che più che designare la materia bruta rimandano a un possesso comune, ad un’idea relazionale. *Πράγμα* si riferisce sovente all’affare pubblico, a un qualcosa di cui bisogna occuparsi perché inerente al bene collettivo e quotidiano; ne sono un esempio i composti *απραγμοσύνη* e *πολυπραγμοσύνη* – rispettivamente, l’astenersi dalla vita politica e l’eccesso di vita politica. *Res* possiede la stessa radice del verbo greco *εἶπω*, parlare, dibattere, dal quale proviene non a caso anche il termine retore, la figura pubblica per definizione, colui che affronta argomenti di interesse comune. Il tedesco antico *ding* – da cui l’inglese moderno *thing* – traduceva originariamente l’idea del riunirsi, di un’assemblea, di una preoccupazione collettiva.

Come dimostrato, insomma, “cosa” più che indicare la realtà materiale in senso stretto suggeriva una realtà condivisa, relazionale, una proprietà mai individuale ma collegiale; non si tratta del possesso del singolo, ma di un “oggetto” che appartiene alla comunità intera. In questo modo, l’entità che viene designata risulta semanticamente mobile, “malleabile”, proprio in quanto possesso comune: nell’approcciarsi con la “cosa” si riscontra una certa pluralità di approcci, tutti possibili e consentiti, poiché ogni individuo è capace di intenderla e trattarla come preferisce. La cosa è plastica, priva di una propria autonomia e fondata al contrario sull’eteronomia nei confronti di colui con il quale si interfaccia di volta in volta; la sua natura dipende dal percipiente, i suoi connotati sono definiti dal pensiero che la investe e senza il quale non esisterebbe. Il termine cosa, in definitiva, segnala una materia vincolata al soggetto in qualità di contenuto istituzionalizzato, di destinatario delle sue affezioni, informazioni, narrazioni.

Non è un caso allora che il lessico filosofico si ritrovò ben presto obbligato a coniare una nuova espressione per denotare l’accezione contraria di una materia stabile, indipendente, dotata di caratteri propri e immutabili. Prima della Scolastica e dell’invenzione del termine

“oggetto”, fu Aristotele il primo ad occuparsi del problema risolvendo la lacuna lessicale tramite l’uso della perifrasi «αυτό το πράγμα», traducibile come “la cosa stessa”. Dove il termine originario “cosa” indica un elemento della realtà inevitabilmente modellato dalla coscienza del soggetto, “la cosa stessa” concerne un oggetto percepito per come è effettivamente, nella propria natura originaria, alieno e autosufficiente. Inoltre, l’espressione rimanda anche ad un processo alternativo nella comprensione della realtà, tramite il quale è l’essenza stessa delle cose a guidare il pensiero dell’individuo, a direzionarlo al suo piacimento: «Quando gli uomini furono giunti fino a quel punto, le cose stesse aprirono loro la strada, e li costrinsero a proseguire la ricerca»⁸⁸. Le dinamiche percettive si ribaltano: la cosa non è più il fine di una cognizione bensì il motore stesso, «è l’oggetto a vederci, è l’oggetto a sognarci»⁸⁹. Di conseguenza, le “cose stesse” non sono il frutto di una preoccupazione collettiva, di una deliberazione interpretativa, ma al contrario pre-esistono di per sé, salde e statiche. Scrive Bodei: «In maniera apparentemente passiva, il pensiero non ha che da assistere. Questi termini rinviano, infatti, allo svolgersi automatico dei contenuti, cui viene concessa la facoltà di articolarsi e dispiegarsi per conto proprio»⁹⁰. Data questa loro emancipazione ontologica, risalire alle cose stesse conduce come diretta conseguenza ad una relativa comprensione della realtà in toto, percepita nei suoi strati più reconditi. Il concetto di *αυτό το πράγμα* viene così declinato in un’eloquente evoluzione nel corso della storia della filosofia: l’espressione kantiana «Ding an sich»⁹¹ e la formula hegeliana «die Sache selbst»⁹² sono una traduzione letterale del concetto aristotelico, a cui si rifà a sua volta il «Zu den Sachen selbst!»⁹³, motto di Husserl che invita a «tornare alle cose stesse», a liberarci dalle incrostature ideologiche accumulate nel tempo sulla realtà in modo tale da pervenire all’essenza pura dei fatti.

Il vocabolario filosofico ha perciò usufruito in abbondanza di questa perifrasi per distanziare due concetti drasticamente antinomici. Ma al di là di questa diramazione secondaria, il concetto primordiale di “cosa” denota prima di tutto un’entità associativa, nata dall’intervento di agenti esterni, talmente gemellare da essere spesso considerata come un tutt’uno con il percipiente, con la ragione con la quale entra in contatto. Hegel fra tutti affermava che «il

⁸⁸ Aristotele, *Metafisica*, trad. it. di Giovanni Reale, Bompiani, Milano, 2000, p. 124.

⁸⁹ Jean Baudrillard, *Car l’illusion ne s’oppose pas à la réalité* (1997), trad. it. *È l’oggetto che vi pensa*, Pagine d’Arte, Capriasca, 2003, p. 4.

⁹⁰ Remo Bodei, *La vita delle cose*, op. cit., p. 15.

⁹¹ Cfr. Immanuel Kant, *Prolegomena* (1783), trad. it. *Prolegomeni ad ogni metafisica futura che vorrà presentarsi come scienza*, Mondadori, Milano, 1997.

⁹² Cfr. G. W. F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes* (1807), trad. it. *La fenomenologia dello Spirito*, Bompiani, Milano, 2005.

⁹³ Cfr. Edmund Husserl, *Logische Untersuchungen* (1900), trad. it. *Ricerche logiche*, Il Saggiatore, Milano, 1982.

pensiero e le determinazioni del pensiero non sono un che di estraneo agli oggetti, anzi sono la loro essenza, ossia che le cose e il pensare le cose coincidessero in sé e per sé, che il pensiero nelle sue determinazioni immanenti, e la natura delle cose, fossero un solo e medesimo contenuto»⁹⁴. Per Hegel insomma oggettività e soggettività, essere e pensiero, realtà e razionalità corrispondono simbioticamente, tanto che emerge una sorta di difetto terminologico di fronte alla necessità di definire dei concetti distinti nel piano linguistico ma non in quello effettivo:

Le espressioni: unità di soggetto e oggetto, di finito e di infinito, di essere e di pensare ecc., hanno l'inconveniente che i termini soggetto, oggetto ecc., significano ciò che essi sono al di fuori della loro unità; nell'unità, quindi, non sono da intendersi così, come suona la loro espressione⁹⁵.

La famosa formula hegeliana «Tutto ciò che è reale è razionale, e tutto ciò che è razionale è reale»⁹⁶ può allora essere interpretata come una completa coincidenza tra la cosa – la realtà, ciò che è reale – e l'intelletto con il quale si interfaccia – la ragione, ciò che è razionale; non c'è nulla di completamente cognitivo e soggettivo così come non c'è nulla di completamente concreto e oggettivo, poiché tutto è frutto di un'intima collaborazione.

Ai fini del nostro discorso, è perciò fondamentale sottolineare come la “cosa” sia un'entità fortemente relazionale, una vera e propria protesi della soggettività, un suo perfetto veicolo, un supporto del pensiero incline alla proiezione di contenuti intellettivi estranei rispetto alla materia in sé.

2.2.2. “Oggetto”

Il termine “oggetto” è ben più recente, dal momento che compare per la prima volta all'interno del dibattito filosofico durante la Scolastica. Si tratta a sua volta del calco concettuale di una parola greca, *πρόβλημα* – problema. Dove *πρόβλημα* deriva dall'unione della preposizione *προ* – avanti – e del verbo *βάλλω* – mettere, gettare –, *obiectum* nasce allo stesso modo dall'accostamento di *ob* e *iacere*, aventi il medesimo significato. Il compito di entrambe le parole è allora quello di designare un qualcosa posto di fronte al parlante, che si frappone nello spazio, che ostruisce il cammino; come diretta conseguenza, il senso rimanda ad un

⁹⁴ G. W. F. Hegel, *Phanomenologie des Geistes*, op. cit., p. 39.

⁹⁵ Ivi, pp. 31-32.

⁹⁶ Id., *Grundlinien der Philosophie des Rechts* (1821), trad. it. *Lineamenti di filosofia del diritto. Diritto naturale e scienza dello Stato in compendio*, Laterza, Roma-Bari, 1991, p. 14.

elemento contrastivo, ad un impedimento, ad un ostacolo. Non è un caso che il termine “obiezione” condivida la stessa etimologia. Nello specifico, *obiectum* veniva adoperato nel lessico specialistico per tradurre il termine aristotelico *ἀντικείμενον*, la cui natura oppositiva è garantita dalla particella *αντι*, “contro”; nel corso della storia della filosofia, *obiectum* sostituisce così la perifrasi “le cose stesse” nell’indicare un’entità che ostacola la percezione dell’intelletto, che gli si staglia contro, in quanto dotata di una propria autonomia, di una propria autosufficienza ontologica.

Scoppia così una delle più grandi guerre della specie umana in qualità di essere senziente e cognitivo, quella fra soggetto e oggetto. A tal proposito, è interessante notare come l’idea di “soggetto” nasca proprio a partire da questa atmosfera conflittuale, dalla necessità di un elemento discordante: l’esistenza di un “oggetto” inteso come “qualcosa posto di fronte” non può che presupporre la compresenza di qualcosa al quale opporsi. Inoltre, come nota ancora una volta Bodei⁹⁷, all’origine del vocabolario filosofico i due termini “soggetto” e “oggetto” avevano scambiato i propri significati rispetto alla concezione attuale, e la parola che designava uno ha nel corso del tempo designato l’altro. È molto importante ripercorrere velocemente questo chiasmo etimologico in quanto traspare in maniera evidente il progressivo indebolimento ontologico del concetto di oggetto, il quale è stato lentamente sottomesso e fagocitato dal soggetto e dalla supremazia del suo intelletto razionale.

Aristotele adoperava il termine *ἀντικείμενον* come concetto opposto a *ὑποκείμενον*, quest’ultimo avente il significato letterale di “ciò che è posto sotto” – e da qui la traduzione fedele *subiectum*, da *sub* e *iacere*, che darà poi vita al romanzo “soggetto”. L’*ὑποκείμενον* indicava così ciò che possiamo intendere come “sostrato”, il fondamento sulle quali poggiano e vengono applicate le qualità accidentali, i vari attributi della realtà. Vista secondo l’ottica di una logica metafisica contemporanea, questa designazione apparirebbe più idonea al concetto di “oggetto” – percepito appunto come realtà materiale – piuttosto che a quella di soggetto: è il soggetto, l’attività intellettiva, a rivestire la materia – ciò su cui si basa la dimensione fenomenica, che “sta sotto” – con i predicati. Per Aristotele e per la filosofia scolastica, invece, era l’esatto contrario: il soggetto – *ὑποκείμενον* – era l’essenza della realtà, il sostrato materico, ciò che noi oggi definiremmo “la realtà oggettiva”, mentre l’oggetto – *ἀντικείμενον* – era semplicemente ciò che si opponeva, e quindi il contenuto del pensiero, i concetti della ragione, le entità puramente intellettive e spirituali. Il ribaltamento di questo binomio, il quale si

⁹⁷ Cfr. Remo Bodei, *La vita delle cose*, op. cit., pp. 20-21.

istituzionalizzerà come senso comune cristallizzando la prospettiva che conserviamo fino ad oggi, avviene con Cartesio e con la sua dialettica fra *res cogitans* e *res extensa*: il soggetto ottiene il ruolo di coscienza estranea al mondo fisico, e l'oggetto viene ridimensionato a pura e cruda realtà materiale, destinatario delle determinazioni offerte dal soggetto. Sarà poi Kant a sancire la vittoria della soggettività, incoronandola come tiranno della realtà senziente e cognitiva attraverso quel processo che è stato argutamente definito alla stregua di una seconda rivoluzione copernicana. Scrive nella *Critica della ragion pura*: «Sinora si è ammesso che ogni nostra conoscenza dovesse regolarsi sugli oggetti... Si faccia finalmente la prova di vedere se saremo più fortunati nei problemi della metafisica, facendo l'ipotesi che gli oggetti debbono regolarsi sulla nostra conoscenza»⁹⁸. L'intelletto non deve più adeguarsi – e quindi, in un certo senso, sottomettersi – agli oggetti da conoscere, bensì gioca in prima persona un ruolo fondante e attivo nel meccanismo conoscitivo e nella formazione del mondo percepibile; come Copernico aveva posizionato il Sole al centro dell'universo, Kant colloca allo stesso modo il soggetto al centro della realtà cognitiva. Si formula così il concetto di «oggetto fenomenico» (*Gegenstand*), prodotto cioè di precise intuizioni sensibili da parte del singolo ente razionale o, addirittura di una vera e propria «soggettività trascendentale», ovvero le strutture conoscitive valide per tutti – e in quest'impostazione collettiva non si può non ricordare l'etimologia della parola *cosa*.

Nel corso della storia filosofica questa supremazia verrà incrinata e ostentata da alcuni pensatori più vicini alla realtà materiale, i quali, come detto precedentemente, recupereranno la nozione di “cosa stessa” per concedere all'oggetto quell'indipendenza, quella forza ontologica in grado di sfidare nuovamente il soggetto. Lo stesso Kant, ad esempio, presuppone come concetto limite l'esistenza di una «cosa in sé», di un noumeno, di una realtà materiale inconoscibile, di un *Objekt* – rispettando quindi l'etimologia originale – inaccessibile dal percorso cognitivo. È questo, secondo il filosofo, il paradosso limitante della metafisica tradizionale: se l'oggetto viene percepito in qualità di fenomeno, sottostante quindi a precise condizioni e dinamiche conoscitive, allora il soggetto può comprendere unicamente il suo apparire; se si tenta al contrario di rapportarsi con l'oggetto “in sé”, l'intelletto non può in alcun modo avanzare ipotesi su questa realtà al di fuori della propria esperienza. Un attacco esplicito nei confronti della rivoluzione copernicana kantiana proviene, come accennato, dall'*object-oriented ontology*: lo statuto ontologico degli oggetti non si esaurirebbe nelle loro relazioni con

⁹⁸ Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft* (1781), trad. it. *Critica della ragion pura*, Laterza, Bari, 1949, p. 20.

l'organico: gli oggetti esisterebbero non solo indipendentemente dal soggetto ma anche da qualsivoglia forma di attribuzione sensibile, persino di quella spaziotemporale, secondo un processo che Graham Harman ha definito «withdrawal»⁹⁹ – “ritirata”.

In definitiva, l'oggetto è un'entità conflittuale che nasce come esplicita divergenza rispetto al soggetto che la percepisce. Giunti qui, è possibile tracciare una prima e provvisoria gerarchia temporale tra “oggetto” e “cosa”. Prima viene l'oggetto, la materia che si oppone al soggetto e che tenta di mantenere la propria autonomia; in seguito, l'oggetto perde – nella maggior parte dei casi – questa sfida e diventa cosa, in quanto preda dell'investimento intellettuale del soggetto che se ne appropria e la rende sua subalterna.

2.3. Un primo passo verso una dialettica antinomica: “cosalità” contro “oggettualità”

Abbiamo presentato, attraverso il supporto dell'etimologia, due entità estremamente diverse, opposte sotto tutti i punti di vista. Da una parte la “cosa”, un elemento della realtà di cui dibattere, mobile e di pubblica proprietà, cui la democrazia interpretativa permette un'oscillazione semantica senza pari al prezzo di una parziale riduzione della libertà ontologica; dall'altra un “oggetto” immobile, la cui essenza è monolitica e indiscutibile, verso il quale il pensiero non possiede il minimo controllo. Possiamo dunque formulare un principio di “cosalità”, inerente a tutte quelle entità collaborative alle quali è possibile applicare qualsivoglia stratificazione e investimento semantici, idea, informazione, emozione, percezione, e un principio di “oggettualità”, relativo a quegli abitanti della realtà fenomenica che al contrario si stagliano alieni, elusivi e inaccessibili.

Abbiamo appena tracciato una possibile cronologia della materia sancendo una successione che prevede l'antecedenza dello stato di “oggetto” rispetto a quello di “cosa”. Questa trasformazione può però avvenire anche al contrario a seconda del principio della funzionalità, come esplica Brown sin dal vagito della sua proposta teorica:

We begin to confront the thingness of objects when they stop working for us: when the drill breaks, when the car stalls, when the windows gets filthy, when their flow within the circuits of production and distribution, consumption and exhibition, has been arrested, however momentarily¹⁰⁰.

⁹⁹ Cfr. Graham Harman, *Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects*. Open Court, Peru, 2002.

¹⁰⁰ Bill Brown, *Things*, The University of Chicago Press, London, 2004, p. 4.

In altre parole, l'oggettualità della materia nasce in seguito alla mancata funzionalità: la cosa diventa oggetto nel momento in cui, rompendosi, cessa di essere utilizzabile dal soggetto. Finché un oggetto viene adoperato come strumento dall'essere umano, la sua componente materica non viene particolarmente soppesata, poiché svuotata della propria essenza al fine di ridursi a semplice contenitore e destinatario dell'intellezione del soggetto; non è importante conoscere la forma, le dimensioni, il materiale di fabbricazione, il peso, l'odore di un martello, ma solo applicarne la funzionalità, padroneggiarne le modalità d'uso. Se però il martello dovesse rompersi, o in generale dovesse interrompere la propria utilità e di conseguenza il proprio asservimento al soggetto, ecco che l'oggetto appare in tutta la propria alterità, in tutta la propria distanza ontologica, come un'entità congrua e dotata di particolari caratteri che prima venivano ignorati ma che ora si affermano con prepotenza. Brown enuncia un ulteriore esempio prendendo in prestito un passo da un testo di Antonia Susan Byatt, *The Biographer's Tale*, durante il quale il protagonista, colto da un'improvvisa epifania, smette di osservare il paesaggio attraverso una finestra per concentrarsi direttamente sulla finestra stessa¹⁰¹. Possiamo allora impostare una dicotomia tra il *vedere attraverso la cosa* – «looking through» – e il *vedere direttamente l'oggetto* – «looking at»: le cose sono entità trasparenti, attraversabili, veicoli del nostro senso che adoperiamo come strumenti per rapportarci al resto del reale; gli oggetti sono entità opache, che non ammettono di essere scavalcate sul piano percettivo e che ostruiscono la visione divenendo meta dell'attenzione in prima persona. Scrive Brown:

As they circulate through our lives, we look through objects (to see what they disclose about history, society, nature, or culture – above all, what they disclose about us), but we only catch a glimpse of things. We look through objects because there are codes by which our interpretive attention makes them meaningful, because there is a discourse of objectivity that allows us to use them as facts. [...] The story of objects asserting themselves as things, then, is a story of a changed relation to the human subject and thus the story of how the thing really names less an object than a particular subject-object relation¹⁰².

Come sottolineato energicamente nell'ultima frase, la dimensione relazionale della materia è preponderante per determinare lo statuto dell'entità che il soggetto si ritrova di fronte, il principio che la regola: se il rapporto fra l'umano e il materiale è scorrevole e permissivo, si tratta di una *cosa* e si può parlare di cosalità; se al contrario il rapporto è in qualche modo ostacolato, allora ciò che appare è un *oggetto* caratterizzato da una propria oggettualità. Il

¹⁰¹ Ibidem.

¹⁰² Ibidem.

principio della funzionalità si lega così a ciò che Brown definisce «misuse value», un abuso che sarebbe capace di restituire alla materia la propria essenza, la propria oggettualità, proprio nel momento in cui si genera un cortocircuito della sua utilità nei confronti del soggetto. Il teorico si spiega così:

The difference between the apperceptive constitution of the thing, in what we might call its thinghood, emerges in the moment (and no doubt only as a moment) of re-objectification that results from a kind of misuse – turning the picture bottom up, standing on one’s head. We might materialize the world around us through habit, but only the interruption of habit will call our attention to brute physicality¹⁰³.

Il valore dell’abuso inteso come un’interruzione dell’abitudine si traduce in una rottura di quella codificazione percettiva e semantica con la quale investiamo la materia riconfigurandola come nostro strumento e protesi del nostro intelletto: solo così l’oggetto riesce ad apparire per come è, ad affermare la propria essenza materica indipendente dall’uso che gli viene imposto. Utilizzando le cose in maniera diversa rispetto alla consuetudine, o non utilizzandole affatto perché difettose o rotte, ci si accorge dell’autentica fisionomia dell’oggetto che si ha di fronte e ci si interfaccia ad esso come entità a sé stante. Ancora Brown:

These scenes of misuse and dislocation all result in the magnification of physical properties. [...] “Unnatural” use, uncustomary use, is what, in contrast, discloses the composition of objects. Forced to use a knife as a screwdriver, you achieve a new recognition of its thinness, its hardness, the shape and size of the handle¹⁰⁴.

L’“abuso” si realizza così non nei confronti dell’oggetto, che anzi ne può trarre un vantaggio, ma nei confronti del soggetto e nello specifico nei confronti di quell’automatismo percettivo attraverso il quale è abituato a rapportarsi al reale: è la sua significazione che viene violentata, la sua tendenza a codificare e – soprattutto – disciplinare il mondo fisico sulla base di schemi mentali, proiezioni intellettive, abitudini empiriche, e di tutti quegli altri strumenti della coscienza che troppo a lungo hanno sancito la sua supremazia ontologica.

Alla luce di quanto detto sulla funzionalità e sul valore dell’abuso, possiamo ora tracciare una cronologia degli stati della materia più esauriente rispetto a quella antecedente. Abbiamo affermato che l’oggettualità sia precedente alla cosalità, in quanto l’oggetto, nell’affrontare la percezione del soggetto, perde e ne viene asservito in qualità di cosa. Adesso possiamo

¹⁰³ Id., *A Sense of Things*, op. cit., p. 76.

¹⁰⁴ Ivi, p. 78.

aggiungere che la cosa conserva un'ulteriore possibilità di tornare ad essere un oggetto, di riottenere la propria autonomia, proprio in virtù di una funzionalità interrotta. L'oggettualità è insomma sia la preistoria che un possibile futuro di qualsiasi entità materica, secondo uno schema oggetto-cosa-oggetto.

A onor del vero, Brown nel corso della sua affermazione teorica scambia sovente le due espressioni, assegnando ad uno il significato dell'altro; in questa trattazione si è deciso però, al prezzo di una momentanea confusione terminologica nel momento della citazione, di attenersi alla fedeltà etimologica e di seguire l'indicazione offertaci dal pensiero di Bodei.

In ogni caso, Brown eredita la distinzione fra oggetto e cosa sulla base della funzionalità dalla fortunata dialettica heideggeriana tra *Zuhandenheit* e *Vorhandenheit*, che è bene riprendere velocemente per rimarcare ancora una volta le differenze concettuali tra le due entità. Nell'intricato vocabolario del filosofo e nel sistema fisico e metafisico che ne consegue, *Zuhandenheit* e *Vorhandenheit* sono due modalità d'essere dell'ente che l'uomo incontra nel suo «essere-nel-mondo»¹⁰⁵. Il primo termine – che nel linguaggio filosofico comune viene tradotto con l'inglese «readiness-to-hand», e reso in italiano con «utilizzabilità» – designa tutti quegli oggetti che si prestano all'attività intellettuale, che sono vicini al soggetto in qualità di strumenti sempre disponibili, “pronti alla mano”. La seconda espressione – tradotta comunemente con l'inglese «present-at-hand» e con l'italiano «semplice presenza» – viene adoperata per riferirsi agli oggetti che resistono alla percezione del soggetto, che mantengono le proprie caratteristiche fisiche indipendentemente dall'intellezione dell'umano, come fatti sussistenti, “presenti di fronte alla mano”.

Ritorna insomma il binomio tra una materia che si relaziona al soggetto e una materia che lo sfida. La dialettica fra *Zuhandenheit* e *Vorhandenheit* è perciò perfettamente applicabile alla dicotomia tra cosa e oggetto che abbiamo finora dipanato, come testimonia anche Annalisa Caputo:

E allora, cosa sono *Zuhandenheit* e *Vorhandenheit*? Al di là delle oscillazioni e ambiguità heideggeriane, ci sembra di poter dire che *Zuhandenheit* indica il modo d'essere delle *cose*, in quanto siamo legati ad esse da un rapporto concreto, di familiarità. Mentre *Vorhandenheit* indica il modo d'essere degli *oggetti*, in quanto mere presenze, indifferenti.

¹⁰⁵ Cfr. Martin Heidegger, *Sein und Zeit* (1927), op. cit., 2017.

Ciò che è *alla mano* (*zu hand*) e ciò che è lontano dalle mani, solo *di fronte* ad esse (*vor hand*)¹⁰⁶.

Riassumiamo allora un'ultima volta. Il primo compito di una teoria della materia dev'essere quello di riesumare la differenza ontologica fra oggetto e cosa andata perduta a causa della semplificazione del lessico, e di riproporre di conseguenza un vocabolario terminologico adatto alla necessità di tale «restauro concettuale». Esiste una “cosa” su cui è possibile depositare valori esterni, proiettare significati trascendenti, ed esiste un “oggetto” che sussiste in virtù della propria fisicità, della propria corporalità. Esiste una materia intesa unicamente come strumento, come supporto dell'attività intellettuale, ed esiste una materia che sfida il soggetto come fatto eversivo, che non si presta ad un rapporto percettivo tradizionale. Esiste un oggetto funzionale, utile, ed esiste un oggetto antifunzionale, rotto, inutile. Da un punto di vista figurale, esistono degli oggetti trasparenti, che è possibile riconfigurare come veicoli simbolici, ed esistono degli oggetti opachi, che rimandano solo a loro stessi; secondo tale principio, esistono degli oggetti più orientati verso una componente virtuale, resi eterei dalla trascendenza comunicativa, caratterizzati in prima istanza dall'essere luci, suoni, immagini, idee, dati, numeri¹⁰⁷, ed oggetti che insistono con prepotenza sulla propria componente materica, concreta e tangibile, affermandosi come vetro, pietra, ferro, carne. Esiste una materia il cui significato è condiviso, frutto di una relazione con uno o più intelletti all'interno di un sistema, ed esiste una materia il cui significato è oppositivo, nato in quanto divergente dall'attività razionale. Possiamo dunque inserire una prima tabella schematica:

COSA	OGGETTO
Funzionalità	Antifunzionalità
Strumento	Ostacolo
<i>Zuhandenheit</i>	<i>Vorhandenheit</i>
Trasparenza	Opacità
Eteronomia	Autonomia
Virtualità	Fisicità
Valore proiettivo	Valore corporale
Significato condiviso	Significato oppositivo

¹⁰⁶ Annalisa Caputo, *Pensiero e Affettività. Heidegger e le Stimmungen (1889-1928)*, Franco Angeli, Milano, 2001, p. 263.

¹⁰⁷ Cfr. Timothy Morton, *Iperoggetti*, op. cit.

Va precisato che nel corso di questa trattazione, per semplicità e immediatezza espositive, verrà comunque adoperato il termine “oggetto” in maniera generica, quando l’argomentazione non richiederà la specificazione dello statuto tra “oggettualità” e “cosalità”. Si preferirà dunque utilizzare questi due termini per distinguere e designare le due entità corrispettive.

2.4. «Com’è l’acqua nel mare dell’oggettività?»

Il fenomeno letterario è talmente impregnato della presenza della materia da aver perso di vista i caratteri propri e la specificità di quest’ultima: la presenza degli oggetti – e delle cose, come abbiamo imparato adesso a distinguere – è talmente elevata da essere considerata ormai abituale, scontata, indegna di attenzione e di indagine ermeneutica. Tale ubiquità – e la conseguente noncuranza concettuale – non è però esclusiva alla dimensione letteraria: la materia – intesa sia nell’accezione di oggetto che nell’accezione di cosa – abita in maniera copiosa soprattutto la realtà fenomenica, il mondo quotidiano; siamo circondati da oggetti di ogni tipo, l’inorganico si meschia all’organico senza soluzione di continuità, senza che ci sia una reale distinzione tra vivente e non-vivente. Come sostengono efficacemente gli antropologi contemporanei, gli oggetti sono divenuti ormai un quarto regno, ben più preponderante dei paralleli regni vegetale, minerale e animale. La logica capitalistica si serve copiosamente dell’oggetto come dispositivo discorsivo atto a veicolare i propri assiomi, incentivando la proliferazione tumorale della materia grazie all’utilizzo di *media* diversi – fotografia, moda, cinema, Web – e al relativo potenziamento della cultura visuale.

Sembra, insomma, che la materia abbia ottenuto la sua rivincita contro la soggettività, che abbia infine rubato lo scettro del primato ontologico. Questo è evidente, secondo Calvino, proprio osservando in maniera lucida l’esperienza letteraria della seconda metà del secolo scorso. Infatti, già nel 1959, agli albori di quegli anni che avrebbero accompagnato l’Italia verso il boom economico e il conseguente affermarsi della ragione capitalista, l’autore scriveva:

Non mi pare che ci siamo ancora resi conto della svolta che si è operata, negli ultimi sette o otto anni, nella letteratura, nell’arte, nelle attività conoscitive più varie e nel nostro stesso atteggiamento verso il mondo. Da una cultura basata sul rapporto e contrasto tra due termini, da una parte la coscienza la volontà il giudizio individuali e dall’altra il mondo oggettivo, stiamo passando o siamo passati a una cultura in cui quel primo termine è sommerso dal mare dell’oggettività, dal flusso ininterrotto di ciò che esiste. Diciamo subito che un mutamento di questo genere non entrava nei nostri piani, nelle nostre profezie, nelle

nostre aspirazioni; ma ormai non si tratta più di accettarlo o di rifiutarlo; già ci siamo dentro; la geografia del nostro continente culturale è profondamente cambiata sotto quest'alluvione impreveduta e che pure ha preso forma lentamente e ben visibilmente sotto i nostri occhi¹⁰⁸.

Il «mare dell'oggettività» è quindi il campo esistenziale – e narrativo – entro il quale ci muoviamo oggi, in una dialettica fra materia e carne, oggettivo e soggettivo che sembra tendere verso i primi. L'atteggiamento di Calvino è di stampo apocalittico: il riferimento metaforico è nei confronti di una vera e propria «alluvione», e l'autore ci avverte di non «lasciarci annegare»¹⁰⁹, dato che «è l'oggettività che annega l'io»¹¹⁰. Per Calvino, nella società industriale e ipertecnologica che andava a profilarsi a partire da quel decennio l'essere umano stava subendo un pericoloso processo di meccanizzazione e di alienazione rispetto agli oggetti, i quali, come aveva già profetizzato Marx, diventavano i veri fulcri dei rapporti sociali. L'io, la coscienza, l'attività intellettuale, non resistevano alle onde impetuose di questa marea oggettuale, finendo inevitabilmente per affogare sommerse.

Non sono del tutto d'accordo con questa visione apocalittica avanzata da Calvino. Non è questa la sede adatta ad affrontare una riflessione di stampo etico-ontologico sul rapporto tra soggetto e oggetto, ma è sufficiente sottolineare come la letteratura – e l'esperienza narrativa *in toto*, indipendentemente dal *medium* che la veicola – abbia sin dagli albori ospitato la materia in modo massivo, affidandole quel ruolo di “protagonista silenzioso” del quale discutevamo precedentemente. Quando Marx apriva *Das Kapital* [*Il Capitale*] enunciando con fare solenne che il mondo «appare come un'immensa raccolta di merci»¹¹¹, come nota fra i tanti anche Fusillo¹¹², l'aggettivo originale «ungeheuer» – tradotto nella maggior parte dei testi italiani come «immane», «immenso», e altri aggettivi inerenti alla sfera semantica della dimensione – comunica in realtà una decisiva ambivalenza tra positivo e negativo, senza tendere a nessuna delle due sponde. L'onnipresenza della merce in prima istanza affascina, non spaventa; sarebbe meglio definirla come «mostruosa», recuperandone dall'origine etimologica il significato di prodigio, e restaurando la designazione di un qualcosa di eccezionale, diverso dalla logica comune e perciò al contempo mirabile e lontano da qualsivoglia accezione etica. Marx non critica – né esalta – il dominio della merce, si limita a descriverlo accentuando la sua natura

¹⁰⁸ Italo Calvino, *Il mare dell'oggettività* (1959), in Id., *Una pietra sopra*, Mondadori, Milano, 2018, pp. 48-49.

¹⁰⁹ Ivi, p. 49.

¹¹⁰ Ivi, p. 50.

¹¹¹ Karl Marx, *Das Kapital*, op. cit., p. 53.

¹¹² Cfr. Massimo Fusillo, *Feticci*, op. cit., p. 20.

anormale, divina perché soprannaturale. Non a caso, «ungeheuer» è lo stesso aggettivo che Kafka adopera per presentare l'insetto in cui si trasforma Gregor Samsa all'inizio de *Die Verwandlung*: una creatura che semplicemente è fuori dall'umana comprensione, distante dall'ordinario, che incute riverenza mista al disgusto proprio perché aliena.

Il mare dell'oggettività è perciò sicuramente titanico, capace di incutere un timore sacrale, ma non va sottoposto al tribunale del giudizio morale. Non c'è ragione di combatterlo, di annunciare l'apocalisse della società, la morte della coscienza soggettiva. Non possiamo affogare come temeva Calvino, poiché siamo ormai diventati anfibi, ci siamo adattati all'onnipresenza della materia, dal momento che noi stessi siamo un ibrido fra organico e inorganico: usufruiamo in maniera così inconscia e simbiotica degli oggetti da considerarli parte della nostra stessa corporalità, come fossero vere e proprie protesi. Insomma, il quesito che andrebbe posto non sembra riguardare tanto la nostra possibilità di sopravvivenza all'interno del mare dell'oggettività, quanto la nostra possibilità di sopravvivenza nel caso in cui quel mare dovesse un giorno prosciugarsi, nella speranza di imitare «quei pesci» citati da Parise «che, con enorme spreco di energie e lasciando dietro di sé un numero incalcolabile di vittime, riuscirono a respirare anche quando i mari si erano ritirati»¹¹³.

Non dobbiamo né paventare né idolatrare il mare dell'oggettività, ma semplicemente tenerne conto, risultare consapevoli dello stato epistemico in cui viviamo. Si potrebbe ricordare a tal proposito una breve storiella offertaci da David Foster Wallace: un pesce anziano ferma due pesci giovani e spensierati e chiede loro «Salve ragazzi, com'è l'acqua?»; i pesci giovani ignorano la domanda e continuano a nuotare un altro po', quando all'improvviso uno dei due si ferma in preda ad uno sgomento epifanico ed esclama «Cosa diamine è l'acqua?»¹¹⁴. Ecco, allo stesso modo dobbiamo vivere nel mare dell'oggettività domandandoci però la specificità dell'acqua in cui nuotiamo, rimanendo sempre consci di ciò che abbiamo intorno: se non vogliamo affogare fra gli oggetti, realizzando l'infausta profezia di Calvino, dobbiamo persistere a interrogarli, a percepirne l'identità cogliendone i caratteri essenziali.

Come vedremo più approfonditamente a breve, l'ammasso gargantuesco della materia – intesa innanzitutto come merce – si rivela un'oculata strategia di potere della ragione capitalistica: il suo obiettivo primario è quello di causare un fenomeno di vertigine di massa –

¹¹³ Goffredo Parise, *New York*, Rizzoli, Milano, 2001, pp. 4-5.

¹¹⁴ Cfr. David Foster Wallace, *This is Water* (2009), trad. it. di Giovanna Granato, *Questa è l'acqua*, Einaudi, Torino, 2017, p. 140.

una vertigine che Eco ha definito «della lista»¹¹⁵ – al fine di ovattare e anestetizzare la percezione comune, incapace in tal modo di orientarsi fra gli oggetti che ci circondano e fra le micronarrazioni che essi veicolano. La logica culturalmente dominante – che, come vedremo nel prossimo capitolo, non è più definibile capitalistica quanto tardocapitalistica – ci allontana dagli oggetti, ci impedisce di visualizzarli in maniera adeguata, ci costringe ad una sorta di cecità a causa della quale siamo preda di una realtà che non possiamo comprendere. Ma forse invece che di cecità dovremmo parlare di miopia, come fa Valerio Magrelli in *L'arte della miopia*; forse la soggettività che abita la società postindustriale evocata da Calvino soffre solo di un difetto visivo che inibisce la visualizzazione degli oggetti lontani, ma che conserva una nitida focalizzazione degli oggetti vicini. «Gli oggetti si nascondono»¹¹⁶ dietro le cataste dei saloni da pranzo, delle Grandi Esposizioni, delle pubblicità, dei centri commerciali, dei cataloghi sul Web; si celano, paradossalmente, mettendosi in bella vista, ma allontanandosi protetti e filtrati dalle vetrine. Se la luce non converge correttamente sulla retina, se gli infiniti significati che gli oggetti capitalistici continuano ad emettere ci abbagliano e ci privano di una corretta percezione di questi ultimi, allora l'unica soluzione è quella di socchiudere gli occhi, concentrare lo sguardo e avvicinarsi il più possibile agli oggetti stessi per scoprirne la specificità.

La letteratura è in grado di svolgere egregiamente questo compito, in qualità di strumento ottico atto a percepire e decifrare le configurazioni che applichiamo al reale. Abbiamo concluso lo scorso capitolo auspicando di affidare alla letteratura il ruolo di teoria, e forse non è un caso che il termine “teoria” derivi dal greco *θεάομαι*, “guardare”. La narrazione può eseguire il «restauro concettuale» di cui la materia ha bisogno, rimarcando le differenze che abbiamo catalogato fra oggetto e cosa e permettendo di conseguenza al soggetto di sopravvivere incolume nel mare dell'oggettività. Il fatto letterario, infatti, presenta la materia – declinata sia come contenuto tematico che come strategia retorica – in maniera diversa a seconda se si tratta di un'entità relazionale e trasparente o di un'entità oppositiva e opaca. Calvino aveva pienamente ragione quando sosteneva la simbiosi tra la dimensione narrativa e la dimensione storica in relazione alla proliferazione materiale: se il mondo reale si riempie di oggetti, lo stesso destino viene riservato al mondo testuale. Nel tardocapitalismo delineato da Fredric Jameson, il mercato è diventato un tutt'uno con i *media*¹¹⁷; un approccio analitico quale aspira ad essere la *Thing Theory* è allora fondamentale per studiare «la connessione fra produzione di oggetti e

¹¹⁵ Cfr. Umberto Eco, *La vertigine della lista*, Bompiani, Milano, 2012.

¹¹⁶ Valerio Magrelli, *L'arte della miopia*, in *Poesie (1980-2018)*, Einaudi, Torino, 2018, p. 37.

¹¹⁷ Cfr. Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (1989), op. cit.

processi di simbolizzazione»¹¹⁸. Indagare i caratteri narrativi di un oggetto significa studiare le proprietà dell'acqua in cui nuotiamo, avvicinarsi alle merci con uno sguardo finalmente nitido, portando così alla luce quell'entità così eccentrica, spettrale ed essenziale che si aggira sia per i microcosmi fittizi che per i macrocosmi reali. Come scrive Magrelli: «La miopia si fa quindi poesia, / dovendosi avvicinare al mondo / per separarlo dalla luce»¹¹⁹.

2.5. L'invenzione della merce e il cortocircuito dialettico

Il «mare dell'oggettività», in ogni caso, non è nato all'improvviso né in circostanze fortuite: perché si arrivasse ad una situazione nella quale l'oggetto riuscisse a moltiplicarsi in maniera incontrollabile e a spese del soggetto, condizionandone intimamente la vita e in un certo senso minacciandone la stabilità ontologica, si sono dovuti azionare precisi meccanismi socioeconomici, strategie storiche, intenzioni epistemiche. La logica del capitalismo si è affermata quale *Zeitgeist* degli ultimi secoli edificando i propri presupposti a partire dalla materia, dagli oggetti, e nello specifico da una particolarissima connotazione dell'oggetto che viene definita "merce". La merce è la materia indigena della realtà che viviamo, l'acqua specifica del mare temuto da Calvino, la «forma elementare» della «ricchezza della società»¹²⁰ capitalistica. A partire dal lavoro di Marx e, soprattutto, dalla ripresa che ne fa Engels, la merce viene assunta a vero e proprio protagonista dello sviluppo storico, secondo la concezione storiografica definita *Historischer Materialismus*: la dimensione economica, nei confronti della quale il bene produttivo ne risulta l'unità minima, rappresenta la «struttura» [*Struktur*] della società umana, il fondamento determinante della realtà, mentre fenomeni quali l'arte, la religione, la morale, la politica – in un solo concetto, l'«ideologia» – costituiscono delle «sovrastutture» [*Überbau*] che si limitano a scaturire dal mercato rispecchiandolo in posizione dipendente¹²¹.

¹¹⁸ S. Brugnolo, D. Colussi, S. Zatti, E. Zinato, *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Carocci, Roma, 2016, p. 399.

¹¹⁹ Valerio Magrelli, *L'arte della miopia*, op. cit., p. 37.

¹²⁰ Karl Marx, *Das Kapital*, op. cit., p. 53.

¹²¹ Cfr. Karl Marx, *Zur Kritik der politischen Ökonomie* (1859), trad. it. *Per la critica dell'economia politica*, Clinamen, Firenze, 2011, p. 32, «Nella produzione sociale delle loro esistenze, gli uomini inevitabilmente entrano in relazioni definite, che sono indipendenti dalle loro volontà, in particolare relazioni produttive appropriate ad un dato stadio nello sviluppo delle loro forze materiali di produzione. La totalità di queste relazioni di produzione costituisce la struttura della società, il vero fondamento, su cui sorge una sovrastruttura politica e sociale ed a cui corrispondono forme definite di coscienza sociale. Il modo di produzione della vita materiale condiziona il processo generale di vita sociale, politica ed intellettuale. Non è la coscienza degli uomini che determina il loro essere, ma è, al contrario, il loro essere sociale che determina la loro coscienza».

Di conseguenza, un'analisi testuale che vuole valorizzare la presenza della materia all'interno del fenomeno letterario dall'Ottocento in avanti dovrà vedersela con questa peculiare inclinazione dell'oggetto in qualità di entità prettamente economica, di tassello imprescindibile del nostro vissuto e della trasfigurazione narrativa che ne consegue. Sulle conseguenze della merce e sul suo ruolo nell'economia capitalistica è stato scritto in abbondanza, e questa non è la sede adatta né a ripercorrere la storia del concetto né a studiarlo nel dettaglio; il nostro compito invece è quello di inserire tale accezione della materia all'interno della dialettica tra oggetto e cosa, tra oggettualità e cosalità, che abbiamo tracciato finora.

Nel caso in cui adoperassimo come prima definizione essenziale di “merce” ciò che Marx offre all'apertura de *Das Kapital*, noteremmo come i connotati che la contraddistinguono ci risultino particolarmente familiari:

La merce è prima di tutto un oggetto esterno, una cosa che per mezzo delle sue proprietà soddisfa bisogni umani di qualunque specie. La natura di tali bisogni, per esempio che derivino dallo stomaco o dalla fantasia, non fa alcuna differenza. Qui non si tratta neanche di come la cosa soddisfi il bisogno umano, se immediatamente, come mezzo di sussistenza, cioè come oggetto di piacere, oppure indirettamente, come mezzo di produzione¹²².

I caratteri sostanziali della merce sembrano ricondurre tale entità entro il dominio di quella che abbiamo fino ad ora catalogato come “cosalità”: la merce «soddisfa bisogni umani», dunque è uno strumento, è un qualcosa che esiste per svolgere un ruolo utile alla soggettività. D'altra parte, ancora una volta, l'etimo stesso del termine ci viene in aiuto in vista di una maggiore comprensione: “merce” potrebbe derivare dal verbo latino *merere* – meritare, guadagnare – e dal verbo greco *μείρομαι* – partecipare, fare assegnare in parte, rendere una cosa divisibile; l'idea che traspare è nuovamente quella di un'entità deliberativa, frutto di una negoziazione collettiva, meritevole poiché utile e funzionale. In prima istanza, dunque, potremmo affermare nel rispetto della dialettica dicotomica che abbiamo architettato che la merce è una “cosa”, è l'accezione in chiave economica e produttiva di una materia che si vota alla completa disponibilità nei confronti del soggetto umano.

Prima di proseguire e dimostrare l'errore insito in quanto abbiamo appena dichiarato, occorre soffermarci su una seconda definizione di merce, evidenziare un carattere ulteriore di questa stravagante entità. Riprendiamo ancora una volta Marx, che su questa proprietà della merce insiste energicamente e copiosamente: «A prima vista la merce ci è apparsa come

¹²² Id., *Das Kapital*, op. cit., p. 53.

qualcosa di duplice, valore d'uso e valore di scambio»¹²³; «Esse sono merci solo in quanto sono qualcosa di duplice, oggetti d'uso e depositari di valore. Quindi si presentano come merci oppure hanno la forma di merci solo perché posseggono una duplice forma: la forma naturale e la forma di valore»¹²⁴. L'essere duplice, intrinsecamente bifronte, è allora un'altra delle caratteristiche basilari – forse la principale – della merce; si tratta di un attributo, è immediato notarlo, che in qualche modo la avvicina all'impostazione dialettica del nostro lavoro, che riprende concettualmente la bipartizione della materia fra oggetto e cosa.

La duplicità della “merce” si realizza perciò nel tendere verso due valori diversi, due profili ontologici che Marx ha definito nella citazione «valore d'uso» e «valore di scambio». Tale prospetto bipartitico è stato ereditato in maniera pedissequa dalla teoria economica di Adam Smith, che per primo aveva distinto e denominato le due accezioni di valore attraverso le quali era possibile classificare un bene¹²⁵.

Il valore d'uso si fonda sull'utilità di un prodotto, sulla capacità di soddisfare nell'immediato i bisogni umani in base alle proprie caratteristiche fisiche:

L'utilità di una cosa fa che essa abbia un valore d'uso. Ma questa utilità non è campata in aria, è una determinazione delle qualità del corpo di una merce e non esiste senza di esso. Questo stesso corpo della merce, come il ferro, il grano, il diamante, ecc., è quindi un valore d'uso, cioè un bene. [...] Il valore d'uso si realizza solo nell'uso, cioè nel consumo. I valori d'uso formano il contenuto materiale della ricchezza, qualunque sia la sua forma sociale¹²⁶.

Il valore di scambio, invece, concerne la proprietà della merce di essere scambiata con altre merci, si fonda sulla quantità di lavoro necessaria alla propria produzione, e costituisce perciò una qualità che trascende la mera funzionalità dell'oggetto orientandosi piuttosto intorno al sistema valutativo dell'intero mercato:

Il valore di scambio si mostra dapprima come il rapporto quantitativo, come la proporzione nella quale valori d'uso di un tipo si scambiano con valori d'uso d'altro tipo, e tale rapporto muta in continuazione coi tempi e coi luoghi. Per questo il valore di scambio sembra qualcosa di casuale e semplicemente relativo [...]. Una data merce, per esempio un quarter di grano, si scambia con X lucido da stivali o con Y seta, o con Z oro ecc., in breve si scambia con altre merci nelle proporzioni più diverse. Quindi il grano ha, invece che uno

¹²³ Ivi, p. 57.

¹²⁴ Ivi, p. 61.

¹²⁵ Cfr. Adam Smith, *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations* (1776), trad. it. *La ricchezza delle nazioni*, Newton Compton, Roma, 1995.

¹²⁶ Karl Marx, *Das Kapital*, op. cit., pp. 53-54.

solo, molteplici valori di scambio. Ma giacché X lucido da stivali, e così Y seta, e Z oro ecc. è il valore di scambio di un quarter di grano, X lucido da stivali, Y seta, Z oro ecc. debbono essere valori di scambio che si possano sostituire l'un l'altro o di grandezza identica tra loro¹²⁷.

La logica di produzione capitalistica erge le sue fondamenta su questa «duplicità» della merce, sul suo essere contemporaneamente uno strumento atto ad uno scopo immediato e una valuta universale da adoperare per uno scambio a venire.

Innanzitutto, bisogna sottolineare come – in questo caso così come nella dialettica fra cosalità e oggettualità – la bipolarità fra queste due applicazioni della merce si riveli estremamente antinomica, in quanto un valore sembra cancellare e soppiantare l'altro. Ha scritto Smith: «Le cose che hanno il maggior valore d'uso hanno spesso poco o nessun valore di scambio; e, al contrario, quelle che hanno maggior valore di scambio hanno spesso poco o nessun valore d'uso»¹²⁸. Tale è il presupposto del celebre “paradosso dell'acqua e del diamante”, un *exemplum* che nel corso della storia economica ha partorito importanti teorie quali il marginalismo e la conseguente “teoria soggettiva del valore”:

Nulla è più utile dell'acqua, ma difficilmente con essa si comprerà qualcosa, difficilmente se ne può avere qualcosa in cambio. Un diamante, al contrario, ha difficilmente qualche valore d'uso, ma in cambio di esso si può ottenere una grandissima quantità di altri beni¹²⁹.

Inoltre, si nota con facilità come a primo acchito i tratti propri del valore d'uso e del valore di scambio si avvicinino alle proprietà tipiche, rispettivamente, dell'oggettualità e della cosalità. Riprendendo le definizioni offerte da Marx, ci accorgiamo infatti che il valore d'uso evidenzia le caratteristiche fisiche, la componente puramente materica della merce, essendo una «determinazione delle qualità del corpo di una merce», e trasmette l'idea di un'immanenza fisica dato che forma il «contenuto materiale della ricchezza». Allo stesso modo, il valore di scambio viene presentato subito come un attributo «relativo», relazionale, dinamico poiché «muta in continuazione coi tempi e coi luoghi», ed è frutto di una proiezione semantica – in questo caso specifico, di un valore commerciale – stabilita da un'intelligenza collettiva e inerente ad una qualità trascendentale tarata sulla base del lavoro produttivo necessario, un elemento dunque estraneo rispetto alla concretezza materiale. Il parallelismo tra le due

¹²⁷ Ivi, p. 54.

¹²⁸ Adam Smith, *La ricchezza delle nazioni*, op. cit., pp. 81-82.

¹²⁹ Ivi, p. 82.

dialettiche è stato notato anche da Brown stesso, il quale lo ha subito eletto in qualità di uno dei presupposti argomentativi della sua proposta teorica:

Indeed, the doubleness of the commodity (its use value and exchange value) might be said to conceal a more fundamental difference, between the object and itself, or the object and the thing, on which the success of the commodity, the success of capitalism, depends¹³⁰.

Brown giunge molto vicino alla corretta configurazione del problema, soprattutto nell'affermare che il predominio della logica capitalistica poggia su questa duplice dialettica in qualche modo sovrapponibile – valore di scambio e valore d'uso da una parte, cosa e oggetto dall'altra; tuttavia, a mio giudizio, evita di sviscerare la questione nel suo nocciolo concettuale, si interrompe proprio a pochi passi dal fondo. Avrebbe altrimenti notato che questa coincidenza dialettica è in realtà contraddittoria, che ciò che ha di fronte è un parallelismo che si incartoccia su sé stesso vittima di un dilaniante paradosso. Vediamo perché.

Per prima cosa, bisogna dire che nell'interpretazione marxista la merce si impernia soprattutto sul valore di scambio, e meno sul valore d'uso. L'esempio che Marx offre è divenuto celebre grazie alla raffinata retorica che lo impregna, in un iniziale tono comico che nasconde in realtà una profondità speculativa notevole:

Fintantoché è valore d'uso, in essa [nella merce] non c'è niente di misterioso, sia che la consideriamo dal punto di vista che essa soddisfa con le sue proprietà bisogni umani, sia che possieda tali proprietà solo come prodotto di valore umano. È assolutamente evidente che l'uomo, con il suo operare, cambia le forme dei materiali naturali in maniera utile a se stesso. Per esempio, quando ne forma un tavolo viene trasformata la forma del legno, eppure il tavolo rimane legno, oggetto sensibile e comune. Ma quando appare come merce si trasforma in un oggetto sensibilmente soprasensibile. Non solo poggia coi piedi in terra, ma di fronte a tutte le altre merci si mette con la testa in giù, e tira fuori dalla sua testa di legno dei grilli molto più meravigliosi che se iniziasse a ballare da solo. Il carattere mistico della merce non deriva dunque dal suo valore d'uso. [...] Quando gli uomini lavorano in una qualunque maniera l'uno per l'altro, il loro lavoro ottiene anche una forma sociale. Donde proviene dunque il carattere enigmatico del prodotto di lavoro quando assume forma di merce? È evidente che da questa forma stessa. L'uguaglianza dei lavori umani prende la forma reale dell'uguale oggettività di valore dei prodotti del lavoro, la misura del dispendio di forza lavorativa umana prende tramite la sua durata nel tempo la forma della grandezza di valore dei prodotti del lavoro [...]. Il segreto della forma di una merce sta dunque solo

¹³⁰ Bill Brown, *A Sense of Things*, op. cit., pp. 13-14.

nel fatto che tale forma ridà agli uomini come uno specchio l'immagine delle caratteristiche sociali del proprio lavoro [...]. La forma di merce e il rapporto di valore dei prodotti di lavoro in cui essa è rappresentata non ha proprio niente a che fare con la loro natura fisica¹³¹.

Sintetizzando e applicando la terminologia adottata nel merito della nostra dialettica, diciamo allora che la merce propriamente detta è un'entità che veicola e proietta significati attribuiti da un soggetto – è «sensibilmente sovrasensibile» –, virtuale nel suo orientarsi intorno ad una dimensione ulteriore rispetto alla pura forma materiale – «la forma di merce e il rapporto di valore dei prodotti di lavoro in cui essa è rappresentata non ha proprio niente a che fare con la loro natura fisica» –, e che fa trasparire con nitidezza l'azione lavorativa dietro la sua produzione – «tale forma ridà agli uomini come uno specchio l'immagine delle caratteristiche sociali del proprio lavoro». Valore proiettivo, virtualità e trasparenza: sono tre caratteri che abbiamo assegnato alla cosalità, come è possibile ricordare dando una rapida occhiata alla tabella precedentemente erogata. In base a ciò, allora, potremmo persistere nell'affermare – con una maggiore sicurezza rispetto a quanto fatto all'inizio di questo paragrafo – che la merce è davvero più una “cosa” che un “oggetto” e, soprattutto, potremmo stabilire una volta per tutte che il valore d'uso riguarda l'oggettualità mentre il valore di scambio concerne la cosalità. Anzi, si potrebbe dire che la merce è proprio l'ultima evoluzione di quel concetto primordiale dal quale è nato il termine “cosa”, la versione definitiva e moderna – tradotta in chiave economica – di quell'affare pubblico, di quell'atto di negoziazione, di quella preoccupazione collettiva che i vari *πράγμα*, *res*, *ding* designavano. Ma non è esattamente così, e il prospetto si complica notevolmente: la merce è un'entità ben più enigmatica di quanto appare, infida e subdola, che non si lascia categorizzare in modo così immediato, semplicistico e rifinito.

La contraddizione nasce dal fatto che è il valore di scambio, proprio quel tratto della merce che, come abbiamo visto, attiva con maggiore intensità le condizioni della cosalità, a provocare in maniera discordante il più importante principio dell'oggettualità, ovvero l'autonomia esistenziale rispetto al soggetto. Si tratta di quel fenomeno definito da Marx «feticismo della merce», a cui abbiamo accennato nello scorso capitolo, che Lukács riprende fedelmente nel formulare la sua teoria della «reificazione»:

All'uomo viene contrapposta la propria attività, il proprio lavoro, come qualcosa di oggettivo e di indipendente, che lo domina mediante leggi autonome che gli sono estranee. E ciò accade sia soggettivamente che oggettivamente. Dal punto di vista oggettivo, sorge un mondo di cose già fatte e di rapporti tra cose (il mondo delle merci e il doloroso movimento

¹³¹ Karl Marx, *Das Kapital*, op. cit., pp. 76-77.

sul mercato), regolato da leggi le quali, pur potendo a poco a poco essere conosciute dagli uomini, si contrappongono ugualmente ad essi come forze che non si lasciano imbrigliare e che esercitano in modo autonomo la propria azione. [...] L'aspetto soggettivo consiste invece nel fatto che, in una economia compiutamente mercificata, l'attività umana si oggettiva di fronte all'uomo stesso trasformandosi in merce, ed essendo sottoposta all'oggettività estranea all'uomo delle leggi naturali della società, deve compiere i propri movimenti in modo indipendente dall'uomo, così come accade per ogni bene destinato a soddisfare i bisogni non appena si è trasformato in cosa-merce¹³².

Il valore di scambio trasforma l'oggetto della realtà capitalistica in quello spettro che citavamo nell'introduzione di questo lavoro, lo dissolve in uno spirito vagante tra due dimensioni diverse, che si rende ora tangibile ora intangibile a piacimento. Non è un caso che Marx, Benjamin e Lukács utilizzino a più riprese il termine «fantasmagoria», o altre parole inerenti a tale sfera semantica, per denotare il valore di scambio e gli effetti che esso concatena all'interno dell'economia e del vissuto empirico e quotidiano:

Quello che qui prende per gli uomini la forma fantasmagorica di un rapporto tra cose è solamente il determinato rapporto sociale che esiste tra gli stessi uomini.¹³³

Le esposizioni mondiali trasfigurano il valore di scambio delle merci; creano un ambito in cui il loro valore d'uso passa in secondo piano; inaugurano una fantasmagoria in cui l'uomo entra per lasciarsi distrarre¹³⁴.

Il destino della cultura nel XIX secolo altro non era che proprio il suo carattere di merce, che si rappresentava per Benjamin come fantasmagoria nei «beni culturali». Fantasmagoria – chimera e miraggio – è già la merce stessa, nella quale il valore di scambio o la forma di valore nascondono alla vista il valore d'uso¹³⁵.

L'essenza della struttura di merce è già stata spesso messa in rilievo. Essa consiste nel fatto che un rapporto, una relazione tra persone riceve il carattere della cosalità e quindi un'"oggettività spettrale" che occulta nella sua legalità autonoma, rigorosa, apparentemente conclusa e razionale, ogni traccia della propria essenza fondamentale: il rapporto tra uomini¹³⁶.

¹³² György Lukács, *Geschichte und Klassenbewußtsein: Studien über marxistische Dialektik* (1923), trad. it. *Storia e coscienza di classe*, SugarCo Edizioni, Milano, 1991, p. 112.

¹³³ Karl Marx, *Das Kapital*, op. cit., p. 77.

¹³⁴ Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk* (1982), op. cit., p. 345.

¹³⁵ Rolf Tiedemann, *Introduzione*, in Walter Benjamin, *Opere complete, vol. IX. I passages di Parigi*, op. cit., pp. XXII-XXIII.

¹³⁶ György Lukács, *Geschichte und Klassenbewußtsein*, op. cit., p. 108.

Grazie al valore di scambio e all'effrenato utilizzo che ne fa la logica capitalistica, la merce diventa un'entità autonoma, che vive indipendente nella propria dimensione ultraterrena alimentata dai sovrasensi sociali e lavorativi, ma che occasionalmente visita il mondo concreto materializzandosi in oggetti utili e sfruttabili; diventa uno spettro dispettoso che si diverte ad interagire con i viventi per poi celarsi subito dopo. Come brillantemente evidenziato da Derrida, per Marx la realtà – in quanto deposito di merci – possiede un intimo carattere spettrale: gli oggetti – i morti – governano i consumatori – i vivi –, i prodotti sono allo stesso tempo concreti ed evanescenti¹³⁷.

Ciò che riscontriamo allora è uno straziante cortocircuito, una falla nella dialettica bipolare che abbiamo finora dipanato. Come abbiamo visto, la storia del pensiero occidentale ci ha abituati a distinguere nettamente l'oggetto dalla cosa, ma la merce, tale mostruosa – «*ungeheuer*» – accezione della materia inventata e diffusa dalla ragione capitalistica, sembra accogliere in sé le caratteristiche di entrambe le entità; un fondamento ontologico di portata millenaria è stato scardinato dalle esigenze e dalle strategie del mercato. La merce è contemporaneamente sia una cosa che un oggetto, o, per meglio dire, è una cosa che aziona un inderogabile esito dell'oggettualità e un oggetto che deriva da un'intrinseca peculiarità della cosalità. Il valore di scambio consiste nella proiezione di una proprietà che prescinde dalla concretezza materica e che trasforma la merce in un veicolo di significati ulteriori, proprio come accade nella dimensione della cosalità; ma la conseguenza è l'autosufficienza della merce stessa, la sua indipendenza dal produttore, la sua resistenza nei confronti del lavoratore – in una sola espressione, il «feticismo della merce» –, tutti caratteri catalogabili nell'orbita di quell'autonomia conflittuale e divergente propria dell'oggettualità¹³⁸. Allo stesso tempo, il valore d'uso, pur evidenziando le caratteristiche fisico-chimiche e strutturali della materia – tratto distintivo dell'oggettualità –, determina comunque un utilizzo della merce, ne risalta la funzionalità, lo trasforma in un mero strumento della coscienza – connotazione tipica della cosalità. Marx faceva bene ad insistere sulla duplicità insita nell'entità “merce”.

Cos'è allora, in definitiva, la merce? In cosa consiste questa terza accezione della materia capace di demolire una dialettica fossilizzata per secoli, di miscelare i caratteri esclusivi di due entità prima nitidamente antinomiche? Si tratta per certo della più geniale creazione del

¹³⁷ Cfr. Jacques Derrida, *Spectres de Marx: l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale* (1993), trad. it. *Spettri di Marx*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1994.

¹³⁸ Cfr. Karl Marx, *Das Kapital*, op. cit., p. 77, «Per trovare un'analogia, dobbiamo immetterci nelle nebulose regioni del mondo religioso. Qui i prodotti della testa umana sembrano essere dotati di una propria vita, figure indipendenti che sono in rapporto tra di loro e con gli uomini. Così accade per i prodotti della mano umana nel mondo delle merci».

capitalismo, di un'aberrazione bicefala addomesticata dalle logiche del mercato al fine di imprimere la propria egemonia. Il soggetto che vive nella realtà capitalistica – principalmente, il borghese – è prigioniero di un fascino e di una riverenza ineluttabili nei riguardi di questa entità anomala e contraddittoria, di questo “feticcio scostante”: feticcio perché mezzo di una proiezione, dispositivo che ospita sovrasensi; scostante perché resiste, non si fa possedere, sfida l'intelletto tramite la propria alterità. L'alchimia mefistofelica fra oggetto e cosa intrappola il desiderio del borghese, lo costringe ad alimentare incessantemente il mercato accumulando sempre più merci. La merce, insomma, rappresenta la sintassi essenziale di quello che Lacan definiva «le discours du capitaliste»¹³⁹; ciò che viene ingegnosamente indotto è un desiderio senza un autentico godimento, un piacere che non potrà mai essere soddisfatto, in una relazione monca nella quale la materia si avvicina come una cosa e si allontana come un oggetto – come in una «fantasmagoria» nella quale gli spettri appaiono e scompaiono. Per riprendere un brillante termine coniato da Derrida, la merce è stata capace di trasformare una realtà fondata su una solida ontologia – esistono il soggetto da una parte e una dialettica tra cosa e oggetto dall'altra – in una *hauntology*¹⁴⁰ – esiste uno spettro, la merce, che è contemporaneamente vicino e lontano e che perseguita il soggetto impedendogli un controllo ottimale del mondo empirico.

La letteratura, da parte sua, può documentare questo rapporto perverso. Un'indagine da parte della *Thing Theory* ha perciò come obiettivo più la merce che la cosa o l'oggetto: chi decide di esplorare la presenza della materia all'interno della narrazione deve allora tener conto della scivolosità di un tale elemento testuale, della possibilità di mutamenti improvvisi; deve contemplare che la cosa può diventare un oggetto e viceversa, che l'entità sulla quale sta lavorando può assumere ora i connotati dell'oggettualità ora della cosalità declinando a seconda di ciò diverse categorie tematiche e strategie retoriche. Se uno spettro del genere – spettro ora inteso anche come cortocircuito logico, come un qualcosa che non dovrebbe esistere ma che esiste comunque – si aggira davvero per la letteratura, la *Thing Theory* deve svolgere il ruolo di *ghostbusting* – lo stesso ruolo, secondo Derrida, che caratterizzava l'intera attività teorica di Marx¹⁴¹.

¹³⁹ Cfr. Jacques Lacan, *Du discours psychanalytique* (1972), trad. it. *Lacan in Italia*, La Salamandra, Milano, 1978, pp. 47-48.

¹⁴⁰ Cfr. Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, op. cit.

¹⁴¹ Cfr. Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, op. cit.

2.6. Le trasformazioni discorsive della merce

Alla luce di quanto detto, diciamo allora che la merce è un'entità estremamente malleabile, proteiforme; a seconda dell'esigenza può convertirsi in una declinazione materiale diversa, senza mai contraddire le proprie logiche interne. Esaminiamo allora le dinamiche di questi mutamenti bipolari – dall'oggetto alla cosa e dalla cosa all'oggetto. Per far ciò, usufruiremo di due stampi concettuali comodi per la loro esemplarità argomentativa, svuotati dalle referenze con gli ambiti disciplinari di provenienza – rispettivamente, la sociologia e la psicologia – ed espressi da due testi – *Wissenschaft als Beruf* e *Das Unheimliche* – che per puro caso fortuito sono stati pubblicati lo stesso anno – 1919 – ma che in qualche modo veicolano due impostazioni discorsive antinomiche. Sono trasformazioni che riguardano da vicino il piano discorsivo, del linguaggio: nel primo caso si assiste ad una vittoria della parola sulla cosa, mentre nel secondo è la cosa a sfuggire al dominio della parola.

2.6.1. Dall'“oggetto” alla “cosa”: il disincanto mitico

L'avvento della logica capitalistica porta a compimento quel lungo processo di razionalizzazione del mondo che la storia del pensiero occidentale ha vigilato sin dal *cogito* cartesiano, attraverso l'affermazione del soggetto borghese quale individuo fabbricatore di realtà¹⁴². La dimensione fenomenica diventa interamente conoscibile perché calcolabile, indagabile attraverso strumenti e approcci scientifici e lucidi. Scrive Lukács, formulando un vero e proprio «principio della razionalizzazione fondata sul calcolo»¹⁴³:

Il cammino che conduce dalla scepsi metodica, dal *cogito ergo sum* di Descartes, sino a Hobbes, Spinoza e Leibniz, rappresenta uno sviluppo rettilineo, il cui motivo determinante, che si presenta in varie forme, è la concezione secondo la quale l'oggetto della conoscenza può essere da noi conosciuto per il fatto che è nella misura in cui esso è stato prodotto da noi stessi¹⁴⁴.

La *conditio sine qua non* che ha permesso il controllo della realtà da parte del soggetto capitalistico è l'aver riempito la realtà stessa di proprie creazioni: imitando il proprio antenato, quel Robinson Crusoe che aveva addomesticato un'intera isola tramite la fabbricazione di

¹⁴² Cfr. Francesco De Cristofaro, Marco Viscardi (a cura di), *Il borghese fa il mondo. Quindici accoppiamenti giudiziari*, Donzelli Editore, Roma, 2017.

¹⁴³ György Lukács, *Geschichte und Klassenbewußtsein*, op. cit., p. 114.

¹⁴⁴ Ivi, p. 145.

strumenti utili, il borghese si afferma quale intelletto dominante e incontrastato grazie alla produzione e alla circolazione delle proprie merci.

Gli approcci conoscitivi che il capitalismo propugna sono insomma inerenti ad una matematizzazione degli elementi fenomenici, ad una computazione accurata dei dati, proprio come se il mondo si fosse trasformato in un immenso mercato:

L'identificazione ingenua e dogmatica [...] della conoscenza razionale, matematico-formale, con la conoscenza in generale da un lato e, dall'altro, con la "nostra" conoscenza, si presenta allora come l'elemento distintivo più caratteristico di quest'epoca nella sua interezza¹⁴⁵.

Tale processo di razionalizzazione matematica, che Lukács eredita direttamente dal lavoro di Max Weber, risulta importante nel nostro discorso in quanto attiva determinati meccanismi il cui fine è trasformare l'oggetto in una cosa, di convertire la materia dai principi dell'oggettualità a quelli della cosalità. Ancora Lukács:

Non è affatto casuale che fin dall'inizio del moderno sviluppo filosofico la "matematica universale" si presenti come ideale della conoscenza: come tentativo di creare un sistema relazionale capace di abbracciare le possibilità formali, tutte le proporzioni e le relazioni di un'esistenza razionalizzata, con il cui aiuto ogni manifestazione possa essere oggetto di calcolo esatto, indipendentemente dalle differenze di natura concretamente materiale¹⁴⁶.

La messa in calcolo della realtà è colpevole di ignorare le qualità puramente formali della materia, di schiacciarne la concretezza materica in nome di una visione complessivamente chiara e sottomessa del mondo; tradotto nel nostro vocabolario, uno dei tratti peculiari dell'oggettualità – il valore corporale – viene ostracizzato di fronte all'esigenza di una piena strumentalità della materia in quanto cosa. Ciò che vuole il capitalismo, ciò che trova necessario attuare per imporre il proprio dominio e la circolazione delle proprie merci attraverso il feticismo, è una violazione dell'alterità della materia, la quale causa necessariamente una trasformazione della merce da oggetto a cosa – entità ben più malleabile, sfruttabile:

Quest'oggettivazione razionale occulta anzitutto il carattere cosale immediato – qualitativo e materiale – di tutte le cose. In quanto i valori d'uso appaiono senza eccezione come merci, ricevono una nuova oggettività, una nuova cosalità, che essi non avevano al tempo dello

¹⁴⁵ Ivi, pp. 146-147.

¹⁴⁶ Ivi, p. 169.

scambio meramente occasionale e nella quale si annienta e si dissolve il loro originario ed autentico carattere di cosa¹⁴⁷.

I termini sono scambiati rispetto alla nostra dialettica, ma il riferimento ai caratteri antinomici che abbiamo tracciato è chiaro: la razionalizzazione «occulta il carattere [...] qualitativo e materiale», «originario ed autentico», ovvero la componente puramente materica e corporale. La suddetta situazione percettiva è stata eloquentemente rappresentata anche da Ernst Bloch. Quando scrive che «La vita si è insediata tra e sulle cose, come su oggetti che non hanno bisogno né di respirare né di nutrirsi, che sono “morti” senza decomporsi, sono sempre presenti senza essere immortali; la cultura si è insediata sul dorso delle cose, come se fossero il suo scenario più familiare»¹⁴⁸, l'idea che trasmette è esattamente quella di uno stupro ontologico, di una sorta di parassitismo da parte della cultura borghese ai danni della materia. O ancora: «Il davanti è chiaro o rischiarato, ma nessun uomo sa ancora di che cosa è fatto il dorso delle cose, che noi ci limitiamo a vedere, né sa di cosa è fatto il sotto delle cose, in cui tutto fluttua. Si conosce solo il davanti e il lato superiore della loro compiacenza tecnica, della loro amichevole incorporazione nel nostro mondo»¹⁴⁹; la merce ci riguarda solo in virtù della sua strumentalità, del suo possibile utilizzo – «compiacenza tecnica» –, e in qualità di dispositivo semiotico, docile veicolo della nostra cultura – «amichevole incorporazione».

Se, come dice Fusillo, rapportarsi con gli oggetti è una lezione di alterità¹⁵⁰, la logica capitalistica pretende che il consumatore si relazioni con la merce attraverso un atto di sopruso, di violenza, di totale sottomissione – le merci sono soltanto degli strumenti da consumare per soddisfare i propri bisogni. Il capitalismo vuole cose, perché degli oggetti – quantomeno in un primo momento del suo sviluppo storico, come vedremo nel prossimo capitolo – non se ne fa nulla. Anche Brown arriva alla stessa conclusione – seppur capovolgendo come al solito i termini “cosa” e “oggetto”:

The history of modernity, propelled both by capital and by instrumental reason, is the history of proscribing objects from attaining the status of things, proscribing any value but

¹⁴⁷ Ivi, p. 120.

¹⁴⁸ Ernst Bloch, *Spuren* (1930), trad. it. *Tracce*, Garzanti, Milano, 2019, p. 184.

¹⁴⁹ Ibidem.

¹⁵⁰ Cfr. Massimo Fusillo, *Feticci*, op. cit., p. 18, «L'investimento emotivo e simbolico sugli oggetti ci fornisce lo snodo ottimale per passare all'altro tema di cui ci occuperemo, il feticcio, dietro cui c'è una riflessione teorica ancor più densa e stratificata, nata e sviluppatasi in vari momenti forti del razionalismo occidentale, in coincidenza di quei tentativi di leggere l'alterità e il mondo come l'Illuminismo, il marxismo, il positivismo, la psicanalisi».

that of use or exchange, secularizing the object's animation by restricting it to commodity fetishism alone¹⁵¹.

È importante sottolineare soprattutto una delle ultime espressioni che Brown adopera per descrivere tale fenomeno, «*secularizing*». Il processo di secolarizzazione a cui va incontro la società capitalistica dialoga intimamente con il principio di razionalizzazione discusso finora, ed entrambi si condensano in quello che Weber ha definito – con una formula efficace che ha esulato ben presto dal campo limitato dalla sociologia – «disincanto del mondo» [*Entzauberung der Welt*]. Il testo che lo ospita, *Wissenschaft als Beruf* – trascrizione di un intervento che Weber ha tenuto nel 1917 –, riporta il concetto con questi termini:

Rendiamoci conto, in primo luogo, di ciò che propriamente significa, dal punto di vista pratico, questa razionalizzazione intellettualistica a opera della scienza e della tecnica orientata scientificamente. Vuole forse significare che oggi noi altri, per esempio ogni persona presente in questa sala, abbiamo una conoscenza delle condizioni di vita nelle quali esistiamo maggiore di quella di un Indiano o di un Ottentotto? Ben difficilmente. Chiunque di noi viaggi in tram non ha la minima idea – a meno che non sia un fisico di professione – di come esso fa a mettersi in movimento; e neppure ha bisogno di saperlo. Gli basta di poter “fare assegnamento” sul modo di comportarsi della vettura tranviaria, ed egli orienta il suo comportamento in base ad esso; ma non sa nulla di come si faccia per costruire un tram capace di mettersi in moto. [...] La crescente intellettualizzazione e razionalizzazione non significa dunque una crescente conoscenza generale delle condizioni di vita alle quali si sottostà. Essa significa qualcosa di diverso: la coscienza o la fede che, se soltanto si volesse, si potrebbe in ogni momento venirne a conoscenza, cioè che non sono in gioco, in linea di principio, delle forze misteriose e imprevedibili, ma che si può invece – in linea di principio – dominare tutte le cose mediante un calcolo razionale. Ma ciò significa il disincantamento del mondo. Non occorre più ricorrere a mezzi magici per dominare gli spiriti o per ingraziarseli, come fa il selvaggio per il quale esistono potenze del genere. A ciò sopperiscono i mezzi tecnici e il calcolo razionale. Soprattutto questo è il significato dell'intellettualizzazione in quanto tale¹⁵².

Quando Brown afferma che il feticismo delle merci ha secolarizzato l'animazione dell'oggetto, ciò che intende concerne esattamente lo stesso processo di demistificazione, di dissacrazione, descritto da Weber. L'animismo, la magia, il ricorso all'irrazionale in vista di una spiegazione del reale, sono tutti fenomeni che il capitalismo ha bandito dal proprio

¹⁵¹ Bill Brown, *A Sense of Things*, op. cit., p. 185.

¹⁵² Max Weber, *Wissenschaft als Beruf* (1919), trad. it. *La scienza come professione*, Einaudi, Torino, 2004, pp. 19-20.

territorio: gli oggetti – in questo caso, le merci – non posseggono alcunché di misterioso, non provengono da un mondo “altro”, non c’è nulla della loro essenza che non può essere compresa razionalmente, posseduta tramite il calcolo. Il “disincanto” è di conseguenza una formula perfetta per catalogare il processo che stiamo indagando: possiamo usare qualsiasi merce senza capirne il reale funzionamento – pur potendolo apprendere, a livello potenziale, proprio perché nulla ci è razionalmente precluso –, sfruttando di fatto la funzionalità della materia senza curarci della sua fisionomia.

In che modo il capitalismo attua il disincanto del mondo? Qual è nella fattispecie il meccanismo discorsivo che induce la trasformazione della merce dallo stato di oggetto allo stato di cosa? Per rispondere alla domanda dobbiamo consultare uno dei maggiori studiosi del linguaggio dell’epoca capitalistica, colui che ha dedicato buona parte della sua attività teorica alla formalizzazione di una semiotica borghese. Per Roland Barthes, le merci sono innanzitutto dei miti, i protagonisti di una nuova mitologia moderna confezionata *ad hoc* dalla narrazione capitalistica. *Mythologies* – che è possibile intendere anche come un lungo catalogo delle principali merci della società francese di quegli anni, dalla Citroën DS ai detersivi – ha avuto il compito di epurare il mito dalle sue concezioni misticheggianti, fantasiose e irrazionali, calandolo a forza nella fattualità della quotidianità comunicativa, in qualità di costrutto discorsivo: «Come studio di una parola, infatti, la mitologia non è che un frammento di quella vasta scienza dei segni che Saussure ha postulato una quarantina d’anni fa sotto il nome di semiologia»¹⁵³. In Barthes, insomma, il mito non è tanto un’opera di finzione, una forma di creazione poetica, quanto un linguaggio vero e proprio denso di significazione. Ma il mito è, soprattutto, uno strumento utile alla razionalizzazione del reale, un fondatore di epistemi: il mito è un racconto logico nel senso proprio del termine, una narrazione che istituisce i cardini gnoseologici dei fenomeni circostanti, che tenta di spiegare il funzionamento autentico di quanto ci circonda. In tal senso, come nota Fulvio Carmagnola, il mito è anche una «ripresa laicizzata del sacro»¹⁵⁴, una forma di secolarizzazione al pari della «matematica universale» descritta da Lukács. Nella fattispecie, la mitologia moderna delineata da Barthes è il tentativo di una nuova cosmogonia di stampo borghese: se gli umani primitivi adoperavano i miti per spiegare e razionalizzare i fenomeni che non riuscivano a comprendere, allo stesso modo la logica capitalistica “mitizza” le merci conferendo loro un passato e stabilendo la loro origine al fine di renderli accessibili, consueti, accondiscendenti nei confronti dei consumatori, secondo

¹⁵³ Roland Barthes, *Mythologies* (1957), op. cit., p. 193.

¹⁵⁴ Fulvio Carmagnola, *Merci di culto. Ipermerce e società mediale*, op. cit., p. 104.

un processo discorsivo che Carmagnola ha brillantemente definito «*fiction* ricostruttiva» e «simulazione di vita presunta»¹⁵⁵. Questa narrativa fondativa può ovviamente essere applicata a qualsiasi inquilino del reale. Ogni merce può essere decifrata e ammansita diventando un mito:

Basta riflettere un momento su un caso estremo: ho davanti a me una raccolta così disordinata di oggetti che non so trovarle un senso; si direbbe in questo caso che la forma, priva di senso preliminare, non possa trovare dove innestare la sua analogia e che il mito sia impossibile. Ma ciò che la forma può sempre dare a leggere è il disordine in sé: essa può dare una significazione all'assurdo, fare dell'assurdo un mito¹⁵⁶.

Quello che Barthes considera un «caso estremo» è per la nostra ricerca una situazione comune ed eloquente. Una catasta amorfa di merci – come è possibile trovarne comunemente in qualsiasi supermercato – possiede la stessa accezione di ciò che in una mitologia antica era un mostro alieno, un fenomeno della natura impossibile da spiegare, un elemento, insomma, di assoluta alterità e perciò «assurdo» che si staglia con violenza contro il soggetto incapace di renderlo intellegibile. Ciononostante, la potenza semiotica del mito riesce a razionalizzare persino tale entità in un primo momento irrazionale, a domarla attraverso le leggi del calcolo; un ammasso di merci, ad esempio, viene sostituito grazie al «discours du capitaliste» da una piacevole, confortevole, docile “esposizione”, non più creatura pericolosa ma, al contrario, indice più che positivo di una ricchezza del mercato. Insomma, come Barthes insiste nell'affermare in posizione preliminare, tutto può essere un mito, perché la mitologia è anzitutto un sistema discorsivo, una pratica di significazione, un linguaggio universale, e non un concetto in sé:

Va stabilito energicamente sub da principio che il mito è un sistema di comunicazione, è un messaggio. Dal che si vede che il mito non può essere un oggetto, un concetto, o un'idea; bensì un modo di significare, una forma. [...] Dato che il mito è una parola, può essere mito tutto ciò che subisce le leggi in un discorso. Il mito non si definisce dall'oggetto del suo messaggio, ma dal modo in cui lo proferisce: ci sono limiti formali al mito, non ce ne sono di sostanziali. Tutto dunque può essere un mito? Sì, a mio avviso, perché l'universo è infinitamente suggestivo. Ogni oggetto del mondo può passare da un'esistenza chiusa, muta, a uno stato orale, aperto all'approvazione della società, perché non c'è alcuna legge, naturale o no, a impedire che si parli delle cose. Un albero è un albero. Sì, certo. Ma un albero detto da Minou Drouet non è già più propriamente un albero, è un albero abbellito,

¹⁵⁵ Ivi, p. 105.

¹⁵⁶ Roland Barthes, *Mythologies*, op. cit., pp. 207-208.

adattato a una certa consumazione, investito di compiacimento letterario, di rivolte, d'immagini, insomma di un uso sociale che si aggiunge alla pura materia¹⁵⁷.

In questo elogio del linguaggio mitico come una sorta di democrazia semantica in cui tutto ha senso, è importante sottolineare il riferimento che Barthes attua nei confronti della componente puramente materica, concreta, a quelli che definisce i «limiti sostanziali» dell'oggetto. La riflessione di Barthes sembra attenersi pedissequamente alla dialettica tra cosalità e oggettualità che abbiamo tracciato: il carattere mitico dell'oggetto prescinde dall'oggetto in sé, dalla sua impronta fenomenica; al contrario, esso si basa sulla proiezione di un significato virtuale e collettivo, di un «uso sociale investito di compiacimento letterario, di rivolte, d'immagini», capace di trasformare qualsiasi entità autonoma e distante – «esistenza chiusa, muta» – in un atto di negoziazione – «stato orale, aperto all'approvazione della società» –, o, diremmo noi, capace di trasformare qualsiasi oggetto in una cosa. Tale tendenza del mito ad ignorare il valore corporale per concentrarsi su quello proiettivo è stata sottolineata ottimamente anche da Carmagnola:

Il prezzo da pagare [...] è quello di una trasfigurazione che inevitabilmente trascura i particolari concreti, i valori d'uso, aggiungiamo noi. La Citroën DS è “anche” un oggetto tecnologicamente definito, come lo Swatch è “anche” un orologio funzionale e la Nike è “anche” una scarpa che serve a camminare o a fare sport. Al mitologo non interessa questo aspetto, interessa la dinamica di produzione della “de-essità”, o della “swatchità”, come suonerebbero alla maniera barthesiana questi orribili neologismi concettuali – interessa la possibilità di saltare alle spalle del valore d'uso, e di questa stessa concrezione di immaginario naturalizzata nell'apparenza della merce, per estrarne la logica mitopoietica, in tutta la sua efficacia e in tutta la sua miseria¹⁵⁸.

Infine, è importante notare come il meccanismo mitizzante non sia assolutamente un processo silenzioso, qualcosa che il capitalismo occulta o censura: «Per quanto paradossale possa sembrare, *il mito non nasconde nulla*: la sua funzione è di deformare, non di far sparire»¹⁵⁹. La mitologia dev'essere al contrario una pratica alla portata di tutti, un'operazione che ogni individuo consumatore e borghese riesce ad effettuare con facilità al fine di conquistare la materia circostante rendendola cognitivamente docile. «Il mito non nega le cose, anzi, la sua funzione è di parlarne; semplicemente le purifica, le fa innocenti, le istituisce come natura e

¹⁵⁷ Ivi, pp. 191-192.

¹⁵⁸ Fulvio Carmagnola, *Merci di culto*, op. cit., p. 100.

¹⁵⁹ Roland Barthes, *Mythologies*, op. cit., p. 203.

come eternità»¹⁶⁰; in altre parole, le familiarizza, le rende esperienza quotidiana e consueta, confortevole e quindi ravvicinabile. La funzione del mito, come in antichità, è quella di spiegare l'apparentemente inspiegabile: dove l'uomo greco disincantava l'eruzione vulcanica attribuendola al lavoro d'officina di Efesto, l'uomo consumatore disincanta l'alterità materica della merce che utilizza ripensandole come entità naturale e non costruite artificialmente. E si tratta, per l'appunto, di una violenza che il capitalismo attua alla luce del sole, anzi, reclamando numerosi riflettori su di sé, proprio per renderlo un processo del tutto naturale, logico come logico deve essere il racconto mitico: «Ecco perché il mito è vissuto come una parola innocente: non perché le sue intenzioni siano nascoste – se fossero nascoste non potrebbero avere efficacia – ma perché sono naturalizzate»¹⁶¹. È questa l'arguzia infida del capitalismo, che non cela le sue strategie retoriche bensì fa credere che siano del tutto spontanee, genuine: la trasformazione della merce da oggetto a cosa attraverso la resa mitica non è una procedura artificiale, ed è per questo che i consumatori borghesi ne sono prigionieri senza possibilità di fuga.

Insomma, il merito maggiore di Barthes è stato quello di tradurre un fenomeno epistemico – la razionalizzazione causata dal disincanto del mondo – in forma discorsiva: la trasformazione della merce da oggetto a cosa avviene principalmente sotto un punto di vista semiotico, attraverso il ricorso al linguaggio. Con il processo mitico riscontriamo una parola – ma una parola “rubata” dal capitalismo e perciò tendenziosa, poiché, come ci ricorda Barthes, «il mito è sempre un furto di linguaggio»¹⁶² – che si congiunge alle cose, che le riveste fino a renderle inermi dispositivi della narrazione borghese. In questo, il mito di Barthes si traduce sul piano espressivo in quello che in linguistica viene definito tecnicismo inteso come una piena verbalizzazione della cosa, la cui alterità materica viene così “addomesticata” dall'uso di quella principale emanazione della soggettività che è la parola. E “addomesticare” è un verbo davvero eloquente nell'economia del nostro lavoro, perché ciò che la logica capitalistica attua è esattamente la conversione della merce in qualcosa di familiare, confortevole perché domestico, perfettamente conoscibile perché “di casa”; teniamo allora in mente tale termine, poiché ci sarà utile a breve.

Come conclusione sintetica possiamo allora affermare che il capitalismo innesca il carattere di cosalità insito nella merce tramite un processo di disincanto, di estrema razionalizzazione della realtà, supportato dalla trasfigurazione discorsiva della materia in

¹⁶⁰ Ibidem.

¹⁶¹ Ivi, p. 212.

¹⁶² Ibidem.

chiave mitologica. La merce viene sfruttata quale veicolo esemplare di qualsivoglia proiezione semantica, viene eletta quale strumento allocutivo fondamentale.

2.6.2. Dalla “cosa” all’“oggetto”: il perturbante

Nel primo capitolo abbiamo affermato che uno dei compiti della *Thing Theory* consiste nel confutare il pensiero di Berkeley, secondo il quale un albero che cade in una foresta disabitata non fa rumore: al contrario, la materia intesa come “oggetto” può esistere indipendentemente dal soggetto, non riducendosi a mero destinatario della percezione umana. Bloch condivide questa confutazione, chiedendosi in modo eloquentemente ossessivo cosa siano gli oggetti lontani dagli umani, come funzioni la loro vita al di fuori dell’esperienza sensibile e intellettuale:

Cosa “fanno” le cose senza di noi? Che aspetto ha la stanza che si è abbandonata? [...] Il fuoco nella stufa scalda anche se noi non ci siamo. Quindi nel frattempo avrà ben continuato a bruciare, nella stanza riscaldata. Ma non è tanto sicuro, è oscuro ciò che il fuoco ha fatto prima, ciò che i mobili hanno fatto durante la nostra assenza. [...] Ebbene: i topi ballano intorno al tavolo, ma cos’ha fatto o cos’è stato nel frattempo il tavolo? Il fatto più perturbante potrebbe proprio essere che tutto al nostro ritorno sia lì “come se nulla fosse stato”¹⁶³.

Tradotto nel nostro vocabolario concettuale: come si comporta la materia quando passa dallo stato di cosa a quello di oggetto? In che modo ci si rapporta con le merci divenute per qualche ragione autonome e contrastive? Per descrivere la sensazione scaturita da questo scontro con l’alterità degli oggetti, Bloch utilizza un termine per nulla casuale: «perturbante». Il perturbante – *unheimlich* in lingua originale – è una nozione proveniente dalla teoria psicoanalitica di Freud, adoperato per esprimere l’incontro con «quanto ci è noto da lungo tempo, con ciò che ci è familiare»¹⁶⁴ ma che in qualche modo si dimostra distante, estraneo e consueto allo stesso tempo, e, in generale, con «un qualcosa di rimosso che ritorna»¹⁶⁵. Va precisato che lo stesso Freud è sin da subito attento a sottolineare come il perturbante riguardi più il campo dell’estetica che quello della psicoanalisi, ed è infatti come modello vuoto che lo adoperiamo in questo discorso; non ci interessano né le premesse né i risvolti psicologici, ma solo lo stampo concettuale e l’applicazione che si può attuare nei confronti della trasformazione

¹⁶³ Ernst Bloch, *Spuren*, op. cit., p. 182.

¹⁶⁴ Sigmund Freud, *Das Unheimliche* (1919), trad. it. *Il perturbante*, in Id., *Saggi sull’arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino, 2018, p. 170.

¹⁶⁵ Ivi, p. 293.

della merce in oggetto. Così come il disincanto, anche il perturbante possiede una notevole valenza discorsiva. Infatti, seguendo l'esempio di Orlando che sarà meglio esplicitato nel prossimo capitolo, l'eredità di Freud che si sceglie di adottare è quella retorica, in qualità di architetto di schemi comunicativi. Il perturbante come lo intenderemo noi è anzitutto il risvolto dato dalla discrasia fra due linguaggi diversi, quello razionale e quello irrazionale, quello logico propugnato e diffuso dal capitalismo che abbiamo imparato a conoscere nello scorso sottoparagrafo e quello antilogico che gli resiste. Viene suscitata una sensazione perturbante quando la lingua – la lingua “matematica” di Lukács, Weber e Barthes, che traduce ogni cosa in calcolo e in mito – non riesce a star dietro alle cose, a rappresentare il reale, ad ammansirlo. Se il disincanto mitico sanciva una vittoria della parola sulla cosa, il perturbante qui indagato è piuttosto una vittoria – o meglio, come vedremo, una rivincita – della cosa sulla parola.

All'interno del saggio, Freud elenca varie situazioni “perturbanti”, prendendo a piene mani da testimonianze letterarie – segno di quanto sia davvero più un lavoro di critica letteraria che di psicologia: l'incontro con un doppio, la visione di arti staccati ma animati, il contatto ravvicinato con una bambola o una statua di cera o in generale un'entità simile all'umano, la presenza di numerose ricorrenze, l'improvviso realizzarsi di desideri, e così via. Ciò che ci interessa è un caso specifico, ovvero il rapporto che si viene ad instaurare con un'entità materiale che si rivela – o sembra essere – improvvisamente indipendente, dotata di vita propria; detto in altri termini, ci interessa il perturbante che scaturisce quando un soggetto psichico si ritrova di fronte ad un oggetto, ad una merce che assume i tratti dell'oggettualità. Nell'ottica della nostra ricerca, infatti, il «rimosso» di cui parla Freud è proprio l'oggetto, la materia che riaffiora autonoma e contrastiva dopo essere stata sottomessa dalla logica capitalistica e ridotta a cosa. Il perturbante non si attiva limitatamente all'incontro con un automa, un essere a metà tra l'organico e l'inorganico, vivo e morto, come supposeva Jentsch¹⁶⁶ – da cui Freud parte per la sua personale elaborazione; perturbante è l'intera materia che si ribella al soggetto – l'individuo borghese –, che riacquista la propria autosufficienza ontologica e che per questo provoca all'intelletto emozioni contrastanti. Si viene colpiti da un sentimento perturbante quando ci si interfaccia con il ricordo e il residuo di un'epoca nella quale il mondo ci sfidava ancora con la propria alterità, in cui il mercato non aveva ancora sovrascritto la realtà fenomenica circondandoci di merci sottomesse, in cui Robinson Crusoe non aveva ancora trasformato la materia dell'isola in utensili. Il termine tradotto come «superato»,

¹⁶⁶ Cfr. Ivi, p. 277, «Jentsch ha rilevato come caso particolarmente adatto il “dubbio che un essere apparentemente animato sia vivo davvero e, viceversa, il dubbio che un oggetto privo di vita non sia per caso animato”, e si è richiamato all'impressione provocata da figure di cera, da bambole ingegnose e da automi».

«überwunden», può essere reso anche come «vinto»; ci si ritrova in una situazione perturbante quando riemerge prepotentemente qualcosa che pensavamo di aver vinto, sconfitto, proprio come nel caso di una merce che improvvisamente esplose di senso autonomo. Il sentimento perturbante oggi è così tanto incisivo e capillare proprio perché coadiuvato dalla presenza a dir poco massiva di cose familiari, consuete e confortevoli; le entità materiali che innescano tale fenomeno non sono elementi soprannaturali, fuori dall'ordinario, ma si rivelano al contrario oggetti che un tempo sarebbero stati considerati quotidiani, abitudinali – per citare Freud, «ci è noto da lungo tempo». Non a caso, l'espressione narrativa che più di tutte veicola il perturbante è il realismo magico, fondato proprio sulla commistione tra fantastico e realistico. In tal senso, dunque, si potrebbe dire che il feticismo della merce è un fenomeno perturbante, che l'alienazione subita dal lavoratore provoca emozioni simili. D'altra parte, Freud reputa perturbante la situazione narrativa nella quale pezzi separati dal corpo prendono vita e si muovono per conto loro¹⁶⁷; e cosa sono le merci nell'epoca capitalista, se non proprio delle protesi, delle membra inorganiche aggiuntive?

Sintetizzando, perturbante è la merce che dallo stato di cosa ritorna a quello di oggetto, che dalla totale sottomissione si impadronisce di autonomia, che dissolve la propria familiarità sfidandoci con una rinnovata e spietata alterità. A tal proposito, conviene ora aprire una breve parentesi etimologica, la quale può svelarci più chiaramente i connotati specifici del fenomeno che stiamo analizzando. Del resto, è lo stesso Freud a insistere sull'etimo della parola *unheimlich* – che, è cardinale notarlo, è il contrario di *heimlich* –, sulle sue varie ricorrenze e accezioni all'interno della lingua tedesca e persino sulle sue traduzioni, offrendoci un'inaspettatamente accurata indagine filologica¹⁶⁸. È tramite tale scavo terminologico che Freud riesce a cogliere il concetto essenziale di ciò che reputa «*unheimlich*», intendendo il «rimosso» non solo come qualcosa di “familiare” e “superato”, ma innanzitutto come qualcosa di “segreto”, “celato”, che tuttavia è risalito in superficie:

In genere, siamo messi in guardia contro il fatto che questo termine *heimlich* non è univoco, ma appartiene a due cerchie di rappresentazioni che, senza essere antitetiche, sono tuttavia parecchio estranee l'una all'altra: quella della familiarità, dell'agio, e quella del nascondere, del tenere celato. Nell'uso corrente, *unheimlich* è il contrario del primo

¹⁶⁷ Cfr. Ivi, pp. 296-297, «Membra staccate dal corpo, una testa mozzata, una mano recisa dal braccio come in una fiaba di Hauff, piedi che danzano da soli come nel libro citato da Schäffer, sono tutte cose che hanno in sé un qualcosa di straordinariamente perturbante, specie se si attribuisce loro, come in quest'ultimo esempio, anche un'attività autonoma».

¹⁶⁸ Cfr. Ivi, pp. 272-277.

significato, ma non del secondo. [...] *Unheimlich*, dice Schelling, è tutto ciò che avrebbe dovuto rimanere segreto, nascosto, e che è invece affiorato¹⁶⁹.

Come dice Freud, le due accezioni del termine *heimlich* – “familiare, domestico” e “segreto” – non sono antinomiche, in quanto una presuppone l’altra: ciò che si conserva in casa è per definizione qualcosa di privato, celato alla vista e al contatto altrui, e tale dovrebbe rimanere. È fondamentale notare infatti che *heimlich* significhi letteralmente più “domestico” che “familiare, consueto, abitudinale”, dal momento che si tratta di un’aggettivazione data dalla parola *heim*, casa. Purtroppo, il riferimento concettuale allo spazio domestico viene perso in ogni traduzione delle principali lingue europee: il francese e il portoghese adoperano le perifrasi *l’inquiétante étrangeté* e *o estranho-familiar*, lo spagnolo utilizza alternativamente *lo siniestro* e *l’ominoso*, l’inglese preferisce *uncanny* – da *un* e *canny*, traducibile letteralmente come “inconoscibile” –, mentre l’italiano *perturbante* punta limitatamente sul sentimento sconvolgente che viene provocato – e anche una resa alternativa proposta da Orlando¹⁷⁰, *sinistro*, non mi sembra del tutto convincente per lo stesso motivo.

L’allusione alla casa mi sembra però assolutamente capitale, imprescindibile per una comprensione esauriente del significato del termine e del concetto che esso veicola: non c’è nulla di più familiare di ciò che troviamo in casa nostra, e di conseguenza non c’è nulla che possa causarci un sentimento più “perturbante”, angosciante, straniante di ritrovare un elemento domestico al di fuori del suo statuto ordinario. A maggior ragione se consideriamo che, come nota Freud, *unheimlich* potrebbe essere reso anche come “spettrale”, e difatti nel tedesco l’espressione “casa infestata, abitata da fantasmi” viene resa proprio tramite questo termine¹⁷¹; ritorna insomma, ormai per più di un gioco di coincidenze, il rimando alla merce come spettro, ora inteso anche come oggetto oltre che come cosa. Traslato nel nostro discorso, inoltre, il riferimento alla dimensione casalinga traccia una perfetta antinomia rispetto a quanto indagato nel sottoparagrafo precedente: se il capitalismo, attraverso il disincanto mitico, “addomestica” la materia, la rende “di casa”, il perturbante mira a “de-addomesticarla”, a disperderne la familiarità liberandola dalle mura domestiche. D’altronde, la casa, intesa come spazio privato, come porzione della realtà ritagliata per uso personale e alienata dal resto del mondo, è stata forse la prima vera invenzione della ragione borghese; il borghese “si apparta” nel suo

¹⁶⁹ Ivi, p. 275.

¹⁷⁰ Cfr. Francesco Orlando, *Illuminismo, Barocco e retorica freudiana*, Einaudi, Torino, 1997.

¹⁷¹ Cfr. Sigmund Freud, *Das Unheimliche*, op. cit., p. 294, «A molti uomini appare perturbante in sommo grado ciò che ha rapporto con la morte, con i cadaveri e con il ritorno dei morti, con spiriti e spettri. Abbiamo visto [...] che parecchie lingue moderne non possono rendere l’espressione tedesca “una casa *unheimlich*” che con la circonlocuzione: “una casa abitata dagli spettri”».

“appartamento”, un vero e proprio microcosmo sul quale ha il pieno controllo. Robinson Crusoe ha lasciato un modello fecondo da ereditare, avendo di fatto trasformato l’intera isola in casa sua. Non sorprende dunque che il perturbante, in qualità di fenomeno antagonista alla logica capitalistica, attacchi e invada proprio tale dimensione concettuale.

Va evidenziato per concludere che anche il perturbante, come il disincanto mitico, è un fenomeno prettamente storico, una contingenza epistemica. Per Freud il «rimosso» va inteso anche come l’insieme di quelle credenze superstiziose, dell’animismo primitivo, del pensiero magico che una volta caratterizzava la cultura umana – e che caratterizza ancora l’isteria o la nevrosi:

Gli esempi di perturbante che ho citati per ultimi dipendono da un principio che, accogliendo un suggerimento di un paziente, ho chiamato la “onnipotenza dei pensieri”. [...] L’analisi dei casi in cui compare l’elemento perturbante ci ha ricondotti all’antica concezione del mondo propria dell’animismo, che era caratterizzata dal popolare il mondo di spiriti umani, dalla sopravvalutazione narcisistica dei propri processi psichici, dall’onnipotenza dei pensieri e dalla tecnica della magia che su questa onnipotenza era costruita, dall’assegnazione di poteri magici accuratamente graduati a persone e cose esterne (mana), e da tutte le creazioni con le quali il narcisismo illimitato di quella fase dell’evoluzione opponeva resistenza contro le esigenze irrecusabili della realtà. Sembra che noi tutti, nella nostra evoluzione individuale, abbiamo attraverso una fase corrispondente a questo animismo dei primitivi, che questa fase non sia stata superata da nessuno di noi senza lasciarsi dietro residui e tracce ancora suscettibili di manifestazione, e che tutto ciò che oggi ci appare “perturbante” risponda a questa condizione: di toccare tali residui di attività psichica animistica e di spingerli a manifestarsi¹⁷².

Considerando che tale inclinazione mentale è stata ampiamente sovrascritta dalla logica scientifica, dalla «matematica universale» discussa da Lukács, il ritorno del “rimosso” o “superato” si può tradurre anche come un riemergere di quelle istanze irrazionali, di quell’animismo che il disincanto di Weber aveva bandito, di quelle interpretazioni della realtà alla stregua di un cosmo disordinato di elementi soprannaturali e inspiegabili. Se quindi il fantastico per Todorov¹⁷³ e il Barocco per Orlando¹⁷⁴ – entrambi fenomeni concettuali che hanno molti elementi in comune con il perturbante – sono una risposta all’Illuminismo e al

¹⁷² Ivi, pp. 292-293.

¹⁷³ Cfr. Cvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (1970), trad. it. *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano, 1977.

¹⁷⁴ Cfr. Francesco Orlando, *Illuminismo, Barocco e retorica freudiana*, op. cit.

processo di razionalizzazione che l'Illuminismo provoca, il linguaggio perturbante nasce allo stesso modo come antilogica rispetto alla logica capitalistica e all'analoga intenzione razionalizzante. Jentsch aveva intuito subito la natura di "difetto conoscitivo" propria del perturbante, anche se Freud ha preferito non darle troppo peso:

Jentsch tutto sommato si è fermato a questa relazione tra il perturbante e il nuovo, l'inconsueto. La condizione essenziale perché abbia luogo il sentimento perturbante egli l'individua nella incertezza intellettuale. Il perturbante sarebbe propriamente sempre qualcosa in cui per così dire non ci si raccapezza. Quanto più un uomo è orientato nel mondo circostante, tanto meno facilmente riceverà un'impressione di perturbamento da cose o da eventi¹⁷⁵.

Sembra davvero di capovolgere quanto abbiamo detto lo scorso sottoparagrafo nei confronti del disincanto mitico, soprattutto nel considerare il perturbante come un'antinomia perfettamente simmetrica della conoscenza – «Quanto più un uomo è orientato nel mondo circostante, tanto meno facilmente riceverà un'impressione di perturbamento da cose o da eventi». Del resto, come argomenta Jameson a proposito del postmoderno, le scarpe da ballerina di Warhol, a differenza delle scarpe del contadino raffigurate da Van Gogh, non si lasciano interpretare, sono opache, manchevoli di profondità, misteriose e inconfondibili¹⁷⁶; non possono diventare miti, bensì ci turbano tramite la loro alterità altezzosa, in qualità di oggetti assolutamente domestici che fuggono dalla consuetudine che dovrebbe spettar loro. E anche in questo caso, il tutto assume una configurazione prettamente espressiva: perturbante è un oggetto che non può essere tradotto in parola, che sfugge alle maglie matematiche e razionali del linguaggio.

Concludendo: è il perturbante il modello discorsivo che trasforma la merce in oggetto, o, meglio, che restituisce ad una cosa i caratteri propri dell'oggettualità, quali l'autonomia, l'inconfondibilità, la natura contrastiva e l'antifunzionalità; ciò che era stato forzatamente nascosto e soppresso nella quotidianità casalinga ritorna e sfida il borghese che aveva avuto la presunzione di possederlo, quest'ultimo incapace ora di razionalizzarlo con le parole corrette; è in questa forma di narrativa straniante che la materia ottiene la sua agognata rivincita.

¹⁷⁵ Sigmund Freud, *Das Unheimliche*, op. cit., p. 271.

¹⁷⁶ Cfr. Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, op. cit.

2.7. Retorica della cosalità e retorica dell'oggettualità

Come detto nello scorso capitolo, è necessario associare i percorsi del pensiero filosofico alle dinamiche proprie del fenomeno narrativo. La cosa e l'oggetto sono due entità testuali ben diverse, due elementi finzionali che intervengono in maniera figuralmente diversa sul piano narrativo. Ciò che abbiamo definito principi ontologici della cosalità e dell'oggettualità diventano allora retoriche formali della cosalità e dell'oggettualità: l'apparizione nella dimensione dell'esistente viene riformulata in apparizione nella dimensione del racconto. Dove le strategie della messa in scena della cosalità vertono sul predominio della parola sulla cosa, sull'utilizzo del linguaggio quale razionalizzazione disincantata della materia, le strategie della messa in scena dell'oggettualità prevedono una cosa che resiste alla parola e un impianto espressivo che si inceppa in difficoltà di fronte ad un regime materiale sfuggente e alieno; le trame finzionali ricorrono ora a questa ora all'altra retorica a seconda del significato tematico che vogliono imbastire. La merce viene ospitata così diffusamente all'interno del fenomeno letterario in quanto sintesi geniale delle due retoriche, attore versatile pronto ad ogni evenienza tematico-formale.

Ecco dunque che il *ghostbusting* esercitato dalla *Thing Theory* si realizza su un'ottica squisitamente formale: studiare le due retoriche imparando a distinguerne i caratteri propri equivale a conoscere le due entità fenomeniche e soprattutto a riconoscere le trasformazioni discorsive a cui va incontro la merce, comprendendo come diretta conseguenza le logiche di potere che presiedono tali metamorfosi.

3. La teoria orlandiana alla prova: l'oggetto come bi-logica di potere tra moderno e catamoderno

3.1. Un'aporia funzionale: la letteratura tra consenso e dissenso

Diversamente da chi la intende come un fenomeno armonico, quasi trascendente nella sua assoluta coerenza, la letteratura è un viluppo di «contraddizioni interne»¹⁷⁷, una costruzione antropica priva di un'effettiva uniformità e invece intrinsecamente incostante. La concezione dell'esperienza letteraria come di una comunicazione sistemica, assestata su una logica ferrea, è un retaggio della proposta strutturalista e del suo progetto di razionalizzazione del linguaggio. Al contrario, la parola letteraria si muove nei margini, nel chiaroscuro dell'espressione, resa scivolosa dalle derive dell'ambiguità semantica. La semiosi narrativa è contraddistinta da un elevato tasso di porosità, senza la quale non esisterebbe come tale: è impossibile imbrigliarla in schemi rigidi e spiegarla in maniera esauriente risolvendone le fallacie. La letteratura, insomma, è incoerente: demolisce il principio di non contraddizione – fondamento della logica aristotelica e occidentale in senso lato – grazie alla propria natura enantiosemica, capace di affermare contemporaneamente una cosa e il suo contrario. Sancisce Culler: «Quello che abbiamo in questo caso è un'istituzione basata sulla possibilità di dire qualsiasi cosa immaginabile. È un punto centrale per capire cosa sia la letteratura [...]. La letteratura è un'istituzione paradossale»¹⁷⁸.

Tale ambivalenza, oltre ad essere un'ovvia e immediata conseguenza della propria sostanza linguistica, deriva dall'origine della letteratura quale attività in primo luogo sociale e contingente. Le presunte organicità e sistematicità strutturali rischiano di sopraelevare la pratica narrativa in una manifestazione immanente che si intrattiene solo occasionalmente con le vicende storiche, quando invece ne è profondamente pervasa. Le contraddizioni, le antinomie e i difetti sistemici dipendono dall'appartenenza della letteratura all'orizzonte dei «discorsi» come li intendeva Foucault¹⁷⁹, ovvero dei prodotti di una determinata posizione culturale, epistemica, politica.

¹⁷⁷ Cfr. Federico Bertoni, *Letteratura. Teorie, metodi, strumenti*, op. cit., p. 110.

¹⁷⁸ Jonathan Culler, *Literary Theory. A Very Short Introduction* (1997), trad. it. *Teoria della letteratura. Una breve introduzione*, Armando Editore, Roma, 2000, pp. 58-59.

¹⁷⁹ Cfr. Michel Foucault, *L'archéologie du savoir* (1969), trad. it. *L'archeologia del sapere*, BUR, Milano, 1999.

In conseguenza a ciò, con buona pace di una certa critica idealistica, la letteratura è anche – se non soprattutto – un «*champ du pouvoir*»¹⁸⁰ nel quale si scontrano diverse istituzioni, pretese di dominio e ragioni sociali. La narrazione, ben lontana dall'etichetta di fenomeno metodico e ordinato che le si vuole affibbiare, diventa uno spazio dialettico a dir poco conflittuale e violento: le forze in gioco sfruttano di volta in volta la duttilità offerta dal linguaggio per imporre le proprie logiche, creando di fatto una struttura che invece di mantenersi congruente si adatta alla funzione del momento.

È a tal proposito che Mario Domenichelli afferma che «La letteratura, *lato sensu*, è ancora l'*instrumentum regni* per eccellenza nella costruzione degli apparati di consenso/dissenso»¹⁸¹. La letteratura, lo ripetiamo, è incoerente, e questa incoerenza – in una prospettiva politica che è impossibile negare – si traduce allora in uno strabismo ideologico, in un'anfibologia che trasforma l'atto narrativo ora in uno strumento di controllo ora in un proposito di insurrezione. A seconda dell'istanza sociopolitica chiamata ad esprimersi, la pratica letteraria può sia allinearsi con la forza egemone supportandola nell'imposizione dei suoi principi sia contestarla apertamente nel tentativo di rovesciarla; come sostiene Culler, può essere intesa allo stesso momento «espressione del popolo» e «imposizione sul popolo»¹⁸², voce degli oppressori e voce degli oppressi.

Tra le numerose aporie che i teorici segnalano l'antinomia tra consenso e dissenso è forse una delle più importanti, in quanto coinvolge la funzione stessa della letteratura. Scrive Compagnon: «La letteratura conferma un consenso, ma produce anche dissenso, novità, rottura. [...] Dal punto di vista della funzione, si finisce ancora in un'aporia: la letteratura può essere in accordo con la società, ma anche in disaccordo»¹⁸³. Nel corso dei millenni, numerosi studiosi del fenomeno letterario si sono interrogati sulla reale natura di un tale dispositivo di potere, riflettendo ora sulla sua pericolosità ora sulla sua utilità, ora sul suo carattere sovversivo ora su quello repressivo.

Risalendo all'origine della teoria letteraria stessa, ad esempio, Platone nella *Repubblica* ammoniva i poeti e non esitava a dichiararli nocivi per la stabilità della città:

¹⁸⁰ Cfr. Pierre Bourdieu, *Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe*, «Cahiers de recherche de l'École Normale Supérieure», 1, 1971, pp. 7-26.

¹⁸¹ Mario Domenichelli, *Literature and power: consent and dissent forms and functions*, «Between», vol. 5, n. 10, 2015, p. 3.

¹⁸² Jonathan Culler, op. cit., p. 63.

¹⁸³ Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun* (1998), op. cit., pp. 32-33.

“Ammetterai senz’altro che Omero è poeta poeticissimo, fonte e padre della tragedia e dello stile sublime, ma dovrai tener fermo che, della poesia, nella nostra città non potranno entrare altro che inni agli dèi ed encomi degli uomini valorosi. Perché, se vi lascerai entrare la Musa agghindata con le bellurie dei versi epici e delle canzoni liriche, allora piacere e dolore la faranno da padroni, a scapito della legge, e di ciò che per comune opinione ne è la base migliore: la ragione”¹⁸⁴.

I poeti vanno cacciati perché distraggono i giovani, installano nelle loro coscienze idee fuorvianti, sono causa di corruzione morale: la letteratura sfida le leggi della repubblica ideale, è colpevole di esprimere un potenziale dissenso nei confronti del pensiero dominante.

La funzione sovversiva interpretata dal fatto letterario viene recuperata ai giorni nostri da un autore particolarmente attento al delicato rapporto tra narrazione e politica. Riprendendo quasi pedissequamente l’argomentazione di Platone, seppur con un’intenzione ideologica all’opposto, Don DeLillo ha più volte presentato nel corso di numerose interviste la sua incisiva concezione di una letteratura sediziosa, in aperto ed esplicito contrasto col potere al comando, eleggendo lo scrittore in qualità di vero e proprio «bad citizen»:

Writers must oppose systems. It's important to write against power, corporations, the state, and the whole system of consumption and of debilitating entertainments [...] I think writers, by nature, must oppose things, oppose whatever power tries to impose on us¹⁸⁵.

Being called a “bad citizen” is a compliment to a novelist, at least to my mind. That's exactly what we ought to do. We ought to be bad citizens. We ought to, in the sense that we're writing against what power represents, and often what government represents, and what the corporation dictates, and what consumer consciousness has come to mean. In that sense, if we're bad citizens, we're doing our job¹⁸⁶.

Esiste quindi all’interno della stessa attività scrittoria, oltre che delle correnti teoriche e critiche, un’esplicita dichiarazione di avversione alle istituzioni di dominio che la letteratura può veicolare ed esprimere. L’atto della scrittura secondo DeLillo è innanzitutto una volontà di rivolta, una sorta di pratica discordante per natura, una forza analoga a quella del potere costituito che in contesa con quest’ultimo permette una dialettica ideologica sana e democratica; l’esistenza della città presuppone la presenza anche di cattivi cittadini.

¹⁸⁴ Platone, *Repubblica*, trad. it. di Mario Vitali, Feltrinelli, Milano, 2019, p. 811.

¹⁸⁵ Don DeLillo, *A Conversation with Don DeLillo: Has Terrorism Become the World's Main Plot?*, «Panic», n. 1, novembre 2005, pp. 92.

¹⁸⁶ David Remnick, *Exile con Main Street. Don DeLillo's Undisclosed Underworld*, «New Yorker», settembre 1997, p. 48.

Ciononostante, la preoccupazione reazionaria di Platone e la volontà conflittuale – se non proprio militaresca – di DeLillo trovano scarsa alimentazione all'interno delle logiche culturali che si sono affermate a partire dalla seconda metà del secolo scorso con il solidificarsi del potere capitalistico. Nell'ambito di quella progressiva e inarrestabile sovrapposizione tra la dimensione economico-politica e quella cognitivo-culturale che Mark Fisher, tra i tanti, ha brillantemente definito «capitalist realism»¹⁸⁷, i governi neoliberali hanno sfruttato la capacità elastica, disciplinare e condizionante della letteratura per imporre una vera e propria «narrarchie»¹⁸⁸, una forma di autorità fondata sulla gestione del flusso narrativo. Si tratta di un processo che, secondo la critica marxista, si è silenziosamente avviata sin dagli albori della modernità, nella Francia imperiale e nell'Inghilterra vittoriana: per Matthew Arnold¹⁸⁹ e Gustave Lanson¹⁹⁰, ad esempio, la letteratura sostituisce la religione come nuovo oppio dei popoli, fonte di garanzia morale e controllo sociale. Al contrario di come temeva Platone, il fenomeno letterario non minaccia la stabilità delle leggi bensì le assicura, non rappresenta una forza terroristica ma uno dei più fedeli ministri del potere costituito.

Tale riflessione viene approfondita il secolo successivo soprattutto dalla Scuola di Francoforte, in seguito, come detto, alla conquista dell'episteme capitalistico non solo in qualità di modello economico e strategia politica ma come vera e propria impronta cognitiva e istanza culturale. Come sostiene Adorno in *Dialettica dell'Illuminismo*, la sovrastruttura – quale l'aveva definita Marx – non è più un apparato autonomo ma al contrario un espediente imprescindibile della struttura, ovvero dell'ottica di mercato. Le due dimensioni, quella economica e quella culturale, sono ormai inscindibili: nei regimi totalitari e in quelli post-totalitari, la cultura è una merce che riveste un ruolo da protagonista all'interno dell'oculata «industria culturale», di quel sistema retorico oltre che di potere che distruggendo la capacità critica della società istituisce la propria supremazia. Ancora Adorno:

L'effetto globale dell'industria culturale è quello di un anti-illuminismo; in essa l'«illuminismo», come Horkheimer e io abbiamo chiamato il progressivo dominio della natura con l'ausilio della tecnica, diventa inganno delle masse, un mezzo per incatenare le

¹⁸⁷ Cfr. Mark Fisher, *Capitalist Realism. There is No Alternative?* (2009), trad. it. *Realismo capitalista*, Produzioni Nero, Roma, 2018.

¹⁸⁸ Christian Salmon, *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits* (2007), trad. it. *Storytelling. La fabbrica delle storie*, Fazi, Roma, 2008, p. 105.

¹⁸⁹ Cfr. Matthew Arnold, *Culture and Anarchy: An Essay in Political and Social Criticism* (1869), OUP Oxford, Oxford, 2009.

¹⁹⁰ Cfr. Gustave Lanson, *Hommes et Livres: Études Morales et Littéraires* (1896), Hachette Livre BNF, Parigi, 2012.

coscienze. Essa impedisce la formazione di individui autonomi, indipendenti, capaci di guidare e decidere consapevolmente¹⁹¹.

La letteratura, una delle manifestazioni più vivide dell'industria culturale, possiederebbe allora una funzione coercitiva oltre che consensuale: è una propaganda che rafforza l'ideologia dominante appiattendolo le volontà delle masse e annichilendo le intenzioni contrastive grazie alla mercificazione e alla feticizzazione della cultura. La formula benjaminiana «estetizzazione della politica»¹⁹² ottiene una notevole fortuna all'interno del dibattito teorico, alimentando prospettive più specifiche e attuali come i lavori di Lipovetsky e Serroy¹⁹³: l'estetica diventa strategia, un *instrumentum regni* perfetto per la fabbrica del consenso che il capitalismo imbastisce.

Alla luce di quanto detto, l'aporia si presenta paradossale e difficilmente risolvibile. La letteratura serve da alleata del potere costituito ma allo stesso tempo può essere adoperata per contestarlo; possiede un'influenza repressiva in grado di controllare le masse, ma è anche una pericolosa occasione sovvertiva. La funzione della letteratura è allora incorreggibilmente antinomica, o – per meglio dire – enantiosemica: la letteratura può effettivamente evocare sia un consenso che un dissenso, ed è in questa sua ambiguità che si conserva la vera essenza del fenomeno. La teoria infatti, come già sostenuto nel primo capitolo, non può e non deve offrire delle soluzioni, ma al contrario deve preservare l'incertezza tipica dell'esperienza narrativa. Come commenta Muzzioli all'interno dell'introduzione ad un importante saggio di Culler:

Leggendo il libro di Culler, il lettore si troverà spesso davanti a dei “sentieri che si biforcano”. Ad esempio: la letteratura è un veicolo di ideologia, che convince i lettori ad accettare le gerarchie sociali, ma anche a disfarle e metterle in questione [...]. Culler di fronte a questi aut aut decide di non decidere e anzi spesso le dicotomie sono corredate di un dubitoso punto di domanda. L'autore, nelle ultime pagine del libro, ci avverte di averlo fatto appositamente, sia per lasciarci la libertà di essere noi a scegliere tra i corni del dilemma, sia perché ritiene che la teoria non debba fornire soluzioni pre-confezionate, quanto piuttosto aprire al pensiero ulteriore¹⁹⁴.

L'obiettivo di questo lavoro non è allora quello di correggere tale strabismo, colmare l'aporia sancendo definitivamente l'appartenenza della letteratura alla sfera del consenso o a

¹⁹¹ Theodor W. Adorno, *L'industria culturale*, trad. it. di Enrico Donaggio, in Adorno, Fromm, Horkheimer, *La scuola di Francoforte. La storia e i testi*, Einaudi, Torino, 2005, p. 233.

¹⁹² Cfr. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936), trad. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 2000.

¹⁹³ Cfr. Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, *L'esthétisation du monde*, Gallimard, Parigi, 2013.

¹⁹⁴ Francesco Muzzioli, *Introduzione*, in Jonathan Culler, op. cit., p. 16.

quella del dissenso, ma al contrario dimostrare quanto essa possa abitare entrambe le prospettive senza snaturarsi. La letteratura può conservare sia una valenza repressiva che una valenza sovversiva senza che per questo motivo diventi un fenomeno paradossale o del tutto inspiegabile. Il rapporto che intrattiene con l'oggetto – o, per meglio dire, con la materia tesa tra oggettualità, cosalità e statuto di merce – può documentare appieno tale elasticità.

3.2. Per una teoria orlandiana della letteratura: il compromesso di una bi-logica

Per testimoniare quanto appena detto, conviene ora recuperare e adoperare l'impalcatura teorica formulata da Francesco Orlando nel merito della cosiddetta «teoria freudiana».

Si è finora sostenuto che la letteratura conserva dentro di sé una tendenza ideologica, un'affinità più o meno determinante con lo spirito politico della condizione storica nella quale viene prodotta. Tuttavia, per Orlando permane una sostanziale differenza tra l'opera letteraria e l'opera specificatamente ideologica:

Vedrei la differenza seguente fra un'opera letteraria, foss'anche la più impegnata e ideologizzata, e una di pura ideologia [...]. Solo il discorso ideologico può limitarsi a una scelta razionale ed esclusiva fra *due intenzioni* o *due correnti contrastanti* o *due forze*, e quindi fra *due significati*¹⁹⁵.

Si tratta di una demarcazione che si inserisce di diritto all'interno dell'antinomia tra consenso e dissenso che abbiamo delineato, e che offre una panoramica esauriente dell'intera architettura teorica che Orlando imbastisce nel corso dei suoi lavori principali. La letteratura, quando si intrattiene nella dimensione ideologica, è sempre equivoca: parteggia per un fronte e per un altro, dà voce al protagonista e contemporaneamente al suo antagonista, si erge dialogica nell'accettare dentro di sé istanze conflittuali concedendo a ciascuna lo stesso valore. Secondo Orlando, la dicotomia tra consenso e dissenso non è affatto un'aporia da risolvere né tantomeno da problematizzare: la poesia è «incorreggibilmente conservatrice e sovversiva nello stesso tempo»¹⁹⁶, può consolidare l'autorità dell'organo direttivo e suggerire ipotesi rivoltose a coloro che non lo accettano. Aggiunge con la sua tipica schiettezza, quasi come se rispondesse direttamente a Compagnon: «Preferisco questa formulazione paradossale a quella più evasiva e idealistica, che consisterebbe nel dire che non ha senso chiedersi se sia conservatrice o sovversiva»¹⁹⁷. Ne emerge così una concezione del fenomeno letterario quanto mai ambigua:

¹⁹⁵ Francesco Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura* (1973), Einaudi, Torino, 1992, p. 212.

¹⁹⁶ Id., *Due letture freudiane: Fedra e Il misantropo* (1971), Einaudi, Torino, 1990, p. 28.

¹⁹⁷ Ibidem.

secondo Orlando la narrazione è un'esperienza la cui forma peculiare riguarda proprio un compromesso, una convivenza di divergenze inconciliabili ma non per questo incomunicabili l'una con l'altra; al contrario, proprio in virtù di questa loro difformità sorgerebbe il fatto estetico, la specificità che definisce la letteratura rispetto a qualsiasi altro mezzo allocutivo.

Tale carattere ambivalente dipende, a dire della geniale intuizione tramite la quale Orlando colloca le fondamenta della sua teoria, dalla strettissima correlazione che intercorre tra il linguaggio letterario e quello psichico per mezzo di una precisa retorica figurale che entrambi condividono. Quando ha scelto di presentare la propria teoria come «freudiana», egli non intendeva affatto catalogare le proprie argomentazioni all'interno del variopinto – ma non sempre efficace – prontuario della critica psicoanalitica di stampo tradizionale; al contrario, Orlando rigettava con violenza le dinamiche interpretative tipiche della suddetta scuola, colpevole a suo dire di un «contenutismo grossolano»¹⁹⁸. Nel dettaglio:

Che vuol dire «lettura freudiana»? [...] Secondo l'informazione comune, la psicanalisi è principalmente una terapia che serve a guarire certe malattie nervose; e una psicologia che ambisce a una sottigliezza e profondità particolari, che chiama in causa l'infanzia di un individuo per spiegare la sua personalità di adulto, e che si riferisce costantemente al sesso. Si tratterà allora di portare luce secondo questa tecnica sulla biografia di Racine, sul rapporto fra la sua personalità e la sua infanzia? Sugli aspetti patologici, se ce ne sono, di quella personalità? O sul rapporto fra la vita e l'opera? O si tratterà di prendere in considerazione secondo questa tecnica i personaggi della Phèdre, come se fossero persone realmente vissute? Le applicazioni più correnti, anglosassoni o francesi, della psicanalisi freudiana allo studio dell'arte, ruotano sempre su qualcuna di queste operazioni. In realtà, si tratta di tutt'altro. [...] né la biografia dell'autore né la psicologia della sua creazione possono essere decisive per la comprensione di un'opera: e ciò per la buona ragione che un'opera non è un discorso che l'autore rivolge a se stesso, bensì un discorso rivolto ad altri¹⁹⁹.

Il proposito di Orlando è rivoluzionare l'assetto della critica psicoanalitica mutandone il metodo analitico da una prospettiva di tipo contenutistico ad una di tipo formale. La biografia dell'autore, la posa psicologica dei personaggi e gli eventuali riferimenti tematici alla dimensione dell'inconscio non sono elementi rilevanti nel computo della comprensione dell'opera. Al contrario, la tessitura figurale è per certo discriminante, data la quasi totale

¹⁹⁸ Id., *Per una teoria freudiana della letteratura*, cit., p. 28.

¹⁹⁹ Id., *Due letture freudiane: Fedra e Il misantropo*, cit., pp. 7-8.

identità tra la retorica propria del linguaggio letterario e una plausibile retorica propria del linguaggio dell'inconscio:

Per la stessa ragione per cui si può dire che la vecchia retorica precorreva in qualche modo la linguistica strutturale – e cioè perché prendeva come oggetto, sotto il nome di tropi e di figure, alterazioni del rapporto di trasparenza fra significante e significato – si dovrebbe dire nella prospettiva ora acquistata che precorreva anche la psicanalisi freudiana. E si dovrebbe parlare di una retorica del linguaggio dell'inconscio, come si è sempre parlato di una retorica del linguaggio della letteratura²⁰⁰.

Il fenomeno estetico e l'inconscio parlano allo stesso modo, utilizzando i medesimi dispositivi elocutivi per esprimere i propri contenuti. È dunque la forma del testo a dover essere letta secondo un'ottica che tenga conto delle argomentazioni freudiane: gli assunti della psicanalisi si presentano innanzitutto come manifestazioni semiotiche, modelli discorsivi, e solo superficialmente come corredi tematici e spunti concettuali. La figura è il *trait d'union* delle due retoriche, tanto che Orlando non esita a parlare di un vero e proprio «tributo» che la retorica letteraria deve a quella psichica:

La figura, direi, è il perpetuo tributo reso all'inconscio – ma quanto volentieri reso – dal linguaggio dell'io cosciente. E letteratura è, secondo una definizione per così dire aperta, qualunque linguaggio verbale dell'io cosciente (scritto od orale) che renda in misura elevata o elevatissima il tributo rappresentato dalla figura²⁰¹.

Riepilogando: il ritorno del rimosso, la formazione di compromesso, il motto di spirito, il lapsus, la condensazione, la negazione freudiana e così via sono tutti tratti formali tipici del linguaggio dell'inconscio che la letteratura assume e adatta per fini estetico-narrativi. Il punto di forza della teoria freudiana di Orlando risiede nell'efficace portata ermeneutica di questi schemi argomentativi: interpretare certi movimenti del testo secondo i caratteri di analoghi moti dell'inconscio consente di far luce sulla semantica dell'opera – per tacere per il momento sui risvolti storico-letterari, sugli aspetti di portata contestuale – ben più di quanto potessero fare lo studio della vita dell'autore o l'insistenza nel contagiare i personaggi con le patologie degli esseri viventi.

²⁰⁰ Id., *Per una teoria freudiana della letteratura*, cit., p. 56.

²⁰¹ Ivi, p. 66.

Sono due in particolare le figure della retorica della psiche che è opportuno riprendere per il proseguo di questo lavoro, nel merito di quell'enantiosemia ideologica che la letteratura sembra consentire: il «ritorno del represso» e la «formazione di compromesso».

3.2.1. Ritorno del represso e Formazione di compromesso

La definizione più esauriente del fenomeno letterario che Orlando offre è quella di una «sede di un ritorno del represso socialmente istituzionalizzato»²⁰² e «reso fruibile per una pluralità sociale di uomini, ma reso innocuo dalla sublimazione e dalla finzione»²⁰³. Si tratta di un'enunciazione carica di nozioni freudiane, a partire da quella di «Rückkehr des Verdrängten» (ritorno del rimosso) – resa in Orlando come ritorno del represso²⁰⁴ – la quale viene a sua volta convertita in una dinamica prettamente formale. Il teorico descrive infatti il ritorno del represso innanzitutto «come presenza di qualità formali assimilabili a quelle proprie del linguaggio dell'inconscio secondo la descrizione di Freud»²⁰⁵. La letteratura non è chiamata ad ospitare solo contenuti scabrosi, pulsioni sessuali deviate o temi giudicati pericolosi dall'ordine socio-morale e quindi soggetti ad una rimozione o ad una repressione; al contrario, all'interno dei testi si assiste principalmente ad un ritorno del rimosso linguistico ed espressivo, ad una pratica discorsiva dotata di un preciso corredo figurale che la retorica letteraria prende in prestito da quella psichica – negazione, condensazione, sublimazione, e così via. Per tale motivo Orlando definisce la letteratura, proprio come il motto di spirito²⁰⁶ – altra strategia capitale della retorica dell'inconscio –, «sempre due volte tendenziosa»²⁰⁷: lo è una prima volta per ragioni contenutistiche, perché espone concetti repressi, e lo è una seconda volta perché si configura in modalità espressive repressi.

²⁰² Ivi, p. 26.

²⁰³ Id., *Due letture freudiane: Fedra e Il misantropo*, cit., p. 28.

²⁰⁴ Id., *Per una teoria freudiana della letteratura*, cit., p. 25; «La sostituzione di “represso” a “rimosso” era stata a un certo punto una scelta terminologica esplicita, motivata dalla volontà di includere nell'espressione non solo contenuti individuali e inconsci, ma anche sociali e consci».

²⁰⁵ Ivi, p. 27.

²⁰⁶ Id., *Saggio introduttivo*, in Sigmund Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* (1905), trad. it. *Il motto di spirito*, Bollati Boringhieri, Torino, 2015, p. 26; «Così insomma il motto di spirito, quand'anche venga definito “innocente” anziché “tendenzioso”, dev'essere di fatto tendenzioso almeno una volta in senso lato, e cioè nella sua struttura formale, nel suo trattamento del linguaggio. Verrà propriamente definito tendenzioso [...] solo quando di fatto lo sarà due volte, quando cioè sarà anche portatore di contenuti proibiti: immorali in senso sessuale, aggressivi, ostili all'autorità, critici verso le istituzioni e le ideologie ufficiali, cinici, scettici».

²⁰⁷ Id., *Per una teoria freudiana della letteratura*, cit., p. 72.

In tal senso, la letteratura diventa l'antilogica di una logica, una dimensione sotterranea e speculare a quella ufficiale che garantisce cittadinanza agli elementi che nel mondo lecito non avrebbero voce e spazio, siano essi di natura tematica quanto di natura retorica.

Si potrebbe allora affermare, schematizzando la proposta teorica, che ogniqualvolta la realtà costituita pronunci A, la letteratura sia indotta a pronunciare B; che, nel rispetto di una dialettica la quale deve necessariamente mantenersi antinomica, ci si trovi di fronte a due estremi inavvicinabili che non prevedono un fronte comune; che, traslando il ragionamento nell'argomentazione del nostro lavoro, il fatto estetico-narrativo sia più adatto a veicolare dissenso piuttosto che consenso. Nel caso in cui il testo si rivelasse solo un «ritorno del represso», la letteratura sarebbe allora limitatamente il terreno nel quale si esprimono le tendenze antagoniste, alternative, e non ci sarebbe perciò nulla di enantiosemico nelle sue affermazioni. Ciononostante, come detto, la teoria freudiana di Orlando mira a rinsaldare il carattere ambiguo e contraddittorio – «paradossale» – della letteratura, e non si troverebbe a suo agio con un prospetto binomiale così netto: la narrazione non può essere o regressiva o sovversiva, ora agente di repressione ora dato represso, ma deve assumere i connotati delle due istanze ideologiche simultaneamente.

Per sciogliere questa complicazione, Orlando ricorre perciò ad un altro dei principali motivi del sistema concettuale freudiano. Per Freud, la «Kompromissbildung» – o formazione di compromesso – è una modalità cognitiva attraverso la quale la nostra mente riesce ad ospitare due tendenze, due pulsioni, due contenuti antagonisti, uno proveniente dall'Io cosciente e quindi socialmente accettabile e l'altro proveniente dall'Io inconscio e quindi inammissibile, senza che questa convivenza danneggi la stabilità psichica generale. Questa compresenza di contraddizioni, infatti, non darebbe luogo ad un conflitto, ma all'istituzione di un compromesso – che può essere un sogno, o un sintomo della psicopatologia quotidiana – grazie al quale entrambe le inclinazioni possono esprimersi senza che una ne risulti sovrascritta e censurata. Di più: l'unico modo tramite il quale i materiali rimossi perché nocivi possono riemergere nella coscienza e affacciarsi nuovamente alla realtà empirica è confondersi con gli elementi tollerabili attraverso un tale accomodamento. La letteratura non sarebbe allora solo il contenitore dell'«inconscio politico»²⁰⁸, della cosiddetta anti-ideologia, ma l'unico spazio disponibile per

²⁰⁸ Valentino Baldi, *Il sole e la morte. Saggio sulla teoria letteraria di Francesco Orlando*, Quodlibet, Macerata, 2015, p. 13.

una convenzione tra ufficiale e trasgressivo; non solo un documento di dissenso ma anche di consenso.

Naturalmente, anche la formazione di compromesso viene riletta da Orlando secondo una declinazione formale: «Definiamo formazione di compromesso una manifestazione semiotica – linguistica in senso lato – che fa posto da sola, simultaneamente, a due forze psichiche in contrasto diventate significati in contrasto»²⁰⁹. Un moto psichico diventa così significato, una dinamica dell'inconscio si trasfigura in strategia retorica e discorsiva: il testo, come la mente, può accogliere opinioni contrastanti, forze contraddittorie e ideologie divergenti senza esserne lacerato; l'opera può affermare qualcosa e contemporaneamente il suo contrario, senza pregiudicare la propria economia semantica – anzi, accrescendo la portata estetica.

Questa è la spiegazione che Francesco Orlando avanza davanti all'aporia menzionata da Compagnon: per il teorico freudiano, «l'ambiguità è quindi universalmente posta come fondamento di una forma d'arte che proprio attraverso la formazione di compromesso conserva la propria libertà»²¹⁰. Il ritorno del represso e soprattutto la formazione di compromesso giustificano lo strabismo funzionale della letteratura: consenso e dissenso sono parimente accettati e comunicati tramite l'utilizzo di un compromesso – la figuralità del testo.

Tuttavia, per comprendere appieno le potenzialità di tale intuizione teorica, occorre riepilogare velocemente il ricettario psicoanalitico al quale Orlando fa maggiormente riferimento insieme a quello di Freud.

3.2.2. Ignacio Matte Blanco: logica forte e logica debole

Orlando ha scoperto e integrato alla sua teoria le riflessioni di Ignacio Matte Blanco solo in un secondo momento; ciononostante, è come se le avesse sempre conosciute, data la nitida affinità che traspare tra le loro argomentazioni.

La lettura dell'intricato sistema psicoanalitico architettato da Matte Blanco dev'essere stata per Orlando un'esperienza a dir poco fulminante, considerando il credito e la fiducia che gli riserva:

Matte Blanco definirà per primo una «bilogica»: chiamerà «asimmetrica» (o «bivalente») la logica legittimata o scientifica, «simmetrica» l'antilogica che viene dall'inconscio. Qui

²⁰⁹ Francesco Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, cit., p. 211.

²¹⁰ Valentino Baldi, op. cit., p. 184.

non posso dare altra idea di una prospettiva da cui mi sembra dipendere il progresso della psicanalisi – e la produttività delle sue incidenze. [...] invito a leggere pensando anche all'arte, come formazione di compromesso²¹¹.

Orlando non ha paura di sbilanciarsi: non solo elegge poco velatamente la teoria matteblanchiana a futuro della disciplina, ma suggerisce persino di leggere l'intero fenomeno artistico attraverso la formulazione che lo psicoanalista propone, affidandogli dunque una notevole responsabilità interdisciplinare. La «bi-logica», ovvero la compresenza di due logiche diverse, una «simmetrica» e una «asimmetrica», è esattamente il tassello fondamentale che mancava alla cattedrale ermeneutica di Orlando, quel guizzo capace di far luce sulle sue angolature più scure e di sostenere i pilastri più traballanti.

Andando nello specifico, va immediatamente detto che l'apparato matteblanchiano trova origine a partire da una sostanziale differenza rispetto al modello freudiano. Per Freud l'inconscio è inteso secondo un valore qualitativo, ovvero come il luogo del rimosso, lo spazio dove i contenuti pericolosi vengono depositati per il benessere della stabilità psichica. Con Matte Blanco esso acquista un valore strutturale, un funzionamento proprio, ottenendo proprietà specifiche quali l'atemporalità, l'assenza di negazione, l'invalidità del principio di non contraddizione, la tendenza alla generalizzazione, e così via: «La fondamentale scoperta di Freud non è quella dell'inconscio [...], ma quella di un mondo [...] retto da leggi completamente diverse da quelle da cui è retto il pensiero cosciente»²¹².

Così facendo, Matte Blanco sostituisce le classiche tripartizioni freudiane della prima topica – conscio, preconscio, inconscio – e della seconda topica – Io, Super-Io, Es – con un sistema dualistico gestito non in termini di cognizione ma in termini di logica: la psiche è frutto dell'interazione tra una logica simmetrica e una logica asimmetrica, tra una logica debole e una logica forte, ognuna con le proprie caratteristiche peculiari. La logica asimmetrica – o forte, o bivalente – è quella propriamente razionale e conscia, aristotelica, eretta secondo i parametri della successione temporale, del principio di non contraddizione e della non reversibilità delle relazioni. La logica simmetrica – o debole – è invece la modalità di cognizione peculiare dell'inconscio: prevede la generalizzazione costante dei contenuti e la possibilità di relazioni reversibili e bipartite, e annichilisce il concetto di temporalità. In altre parole, per la logica forte e asimmetrica se A è A non potrà mai essere B, mentre per la logica debole e simmetrica se A

²¹¹ Francesco Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, cit., p. 217.

²¹² Ignacio Matte Blanco, *The Unconscious as Infinite Sets. An Essay in Bi-Logic* (1975), trad. it., *L'inconscio come insieme infiniti. Saggio sulla bi-logica*, Einaudi, Torino, 2000, p. 105.

è A nulla vieta che possa essere anche B. Secondo la coscienza razionale, se Marco è il padre di Giulio, Giulio non può essere padre di Marco; ciononostante, nel territorio dell'inconscio questo è possibile e anzi incoraggiato.

Si comprende adesso perché la teoria letteraria di Francesco Orlando si sia legata in modo così simbiotico al sistema psicoanalitico di Ignacio Matte Blanco: il testo e la psiche sono entrambe votate all'ambiguità, alla contraddizione, alla compresenza di opposti reversibili l'uno con l'altro; entrambe ospitano una bi-logica. È infatti importante sottolineare che anche nel caso della mente le due logiche, le due istanze opposte, convivono senza che una soppianti definitivamente l'altra. Si assiste così ad un'altra formazione di compromesso:

Ciò che al momento ci importa è il fatto che la mente è strutturata in modo che in ognuna delle sue manifestazioni dirette possiamo, se la cerchiamo, scoprire l'attività dei suoi vari livelli, dall'asimmetria che si osserva nel pensiero cosciente alla grande proporzione di simmetria dei livelli più profondi²¹³.

Si parla di bi-logica, di logica doppia, proprio perché la psiche contiene entrambi i processi. Matte Blanco tiene a precisare che i caratteri propri delle due logiche, simmetrica e asimmetrica, sono solo concetti limite, estremi ipotizzabili, e che la convivenza è regolata secondo una prospettiva di altezza: in superficie, nella pura razionalità cosciente, la logica forte è più presente, mentre andando in profondità e avvicinandosi all'inconscio è quella debole a prendere il sopravvento. Si rintracciano così diversi gradi di simmetria e di asimmetria, diverse misure che è possibile conoscere a seconda del «livello»²¹⁴ – altro concetto caro a Matte Blanco – in cui ci si trova. Non si può perciò parlare di un momento psichico unicamente simmetrico o unicamente asimmetrico, ma solo di «proporzioni» di una e dell'altra; è importante conservare questo assunto, poiché si rivelerà molto utile in seguito.

Di nuovo, il compromesso che si viene ad instaurare – qui inteso in termini matematici, tra due logiche, piuttosto che tra due pulsioni come in Freud – assume dei connotati semiotici e discorsivi:

L'osservazione clinica mostra che quell'aspetto dell'uomo che può esser descritto nei termini del principio di simmetria – e che, approssimativamente... può esser riferito all'inconscio – sta continuamente “esercitando una pressione” per esprimere se stesso, e in

²¹³ Ivi, p. 180.

²¹⁴ Ivi, p. 179; «Possiamo ora definire la nozione di “livello” come qualcosa che si riferisce alla proporzione tra relazioni simmetriche e asimmetriche. E così, in accordo a questa convenzione, maggiore è la proporzione di relazioni simmetriche in un determinato pezzo di realtà psichica in un dato individuo, più profondo sarà il livello di realtà».

questo modo è sempre presente. A questa pressione, però, sempre oppone resistenza, per così dire, l'altra parte dell'uomo che sottostà alle regole della logica bivalente... Il "pensiero simmetrico" compare ogni volta che la logica bivalente non è capace di impedire il rendersi visibile di questa pressione... La logica bivalente, che in questo momento ha perso la battaglia, cerca di opporsi al pensiero simmetrico e di circoscriverne gli effetti, cerca di "ristabilire l'ordine legale", e riesce a fare ciò solo a costo di lasciare in mezzo ad esso alcune zone più o meno ampie di simmetria...²¹⁵

Orlando estrapola da Matte Blanco la configurazione di una vera e propria dialettica, un gioco di pressioni e resistenze – diremmo noi, di repressioni e sovversioni, di consenso e dissenso. Le due logiche non esistono in momenti separati, ma al contrario lottano per una copertura del territorio psichico la più ampia possibile; non si assiste mai ad una vittoria definitiva, quanto semmai ad una momentanea prevaricazione. Così è l'opera, la quale può affermare e negare allo stesso tempo, reprimere ed esprimere, consentire e dissentire simultaneamente.

Matte Blanco è quindi l'ultimo ingrediente di un prospetto binomiale – ma mai del tutto antinomico – che stiamo imbastendo a partire dall'aporia letteraria tra consenso e dissenso segnalata da Compagnon. La bi-logica – intesa, lo ripetiamo, come la compresenza di due logiche opposte, una debole e una forte – va ora non solo trasferita nella dimensione letteraria, quanto soprattutto storicizzata e correlata alle logiche di potere; il modello matteblanchiano non è un sistema discorsivo presente solo nell'interiorità della cognizione umana, bensì assume un ruolo preponderante anche all'interno delle coordinate socioculturali di determinati epistemi.

3.2.3. Funzionalità, razionalità, soprannaturale: esempi di bi-logiche storiche R/r

Orlando compie questo difficile – ma fruttuoso – passo nei suoi grandi lavori di storicizzazione letteraria: *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura* (1993), *Illuminismo, barocco e retorica freudiana* (1997) e *Il soprannaturale letterario* (2017, postumo).

Il punto di forza della teoria freudiana di Orlando è infatti la sua notevole elasticità: i postulati che abbiamo finora esplorato, dal ritorno del represso alla formazione di compromesso, dalla negazione alla bi-logica, possono essere adoperati come strumenti di indagine non solo nel territorio limitato delle singole opere ma anche nei grandi movimenti

²¹⁵ Ivi, p. 63.

delle epoche storico-culturali. Orlando è infatti attento a precisare la duttilità della sua proposta sin dai primi passi della sua formulazione teorica:

Ora il modello della negazione freudiana è un modello formale, che può riempirsi per conto suo di contenuti svariati; e ha le caratteristiche del linguaggio dell'inconscio in quanto è una formazione linguistica di compromesso, che permette di dire nello stesso tempo sì e no, non importa a che cosa²¹⁶.

Il testo, in qualità di formazione linguistica di compromesso, può accogliere dentro di sé opposizioni diverse, dialettiche antinomiche che non devono avere a che fare con un unico tipo di contenuto – ad esempio, come vorrebbe Freud, la pulsione sessuale. La letteratura può essere sia d'accordo che in disaccordo con un'istanza, ma tale istanza non è predeterminata; al contrario, dipende strettamente dal contesto epistemico in cui si trova. L'importante, insomma, è il mantenimento di un'interfaccia bi-logica nella quale si scontrano con vari livelli di coesistenza e proporzione una logica forte – quella razionale del potere costituito – e una logica debole – quella irrazionale del fatto estetico.; gli argomenti propri delle due logiche non sono un fattore rilevante. Orlando: «niente impedisce – quando serva a qualcosa – di riempirlo di contenuti nuovi, purché tali da riprodurre fra loro il rapporto logico o antilogico dei termini originari»²¹⁷.

Non si comprende appieno la teoria orlandiana – né è tantomeno possibile proseguire nella trattazione di questo lavoro – se non ci si sofferma su questo punto, apparentemente banale ma in realtà cuore pulsante dell'intera impalcatura ermeneutica. Quando sintetizza il suo pensiero definendo la letteratura «sede immaginaria di un ritorno del represso»²¹⁸ e «negativo fotografico della positività delle culture da cui emana»²¹⁹, è fondamentale sottolineare come Orlando faccia immediatamente riferimento alla «portata generale» di un tale postulato: «Quello che ci interessa ora è come un concetto correlativo di repressione si specifichi in diverse trasgressioni le quali contraddicono imperativi diversi»²²⁰.

Il ritorno del represso, in quanto «modello logico, o antilogico, vuoto a priori di contenuti determinati»²²¹, si adatta ad antinomie diverse, a bi-logiche differenti. È così che Orlando riesce ad estendere la portata della propria teoria fino alla dimensione della storia letteraria, dal

²¹⁶ Francesco Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, cit., p. 28.

²¹⁷ Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti* (1993), Einaudi, Torino, 2015, p. 9.

²¹⁸ Ivi, p. 7.

²¹⁹ Ivi, p. 8.

²²⁰ Ibidem.

²²¹ Ivi, p. 9.

particolare e dall'infinitamente piccolo delle opere al generale e all'infinitamente grande degli epistemi. Per Orlando è possibile leggere la storia letteraria come un divenire ideologico-culturale nel quale determinate logiche forti, provenienti dall'autorità riconosciuta, vengono contraddette da analoghe logiche deboli, provenienti dal fenomeno estetico; nel mezzo di questo conflitto sorge la grande letteratura, quelle opere che riescono a contenere le due forze opposte attraverso un compromesso gestito da una serie di impostazioni retoriche mutate dal linguaggio dell'inconscio. La prospettiva di Orlando è, ancora una volta, drasticamente formale: la letteratura occidentale viene intesa come un susseguirsi di codici retorici diversi, di dinamiche espressivo-figurali, votati ora alla repressione ora al represso, ora al consolidamento del dominio ora alla sedizione.

Come afferma giustamente Valentino Baldi, «compito dell'interprete letterario è storicizzare in modo da comprendere che tipo di ritorno del represso sia inconscio, propugnato o autorizzato da una specifica opera»²²². Ed è esattamente ciò che fa Orlando all'interno dei suoi grandi lavori sopramenzionati: riflette sulla bi-logica ideologica sorta in un determinato momento storico e indaga i testi che la ospitano, catalogando di volta in volta le varie modalità figurali attraverso le quali la letteratura cerca di giungere ad un compromesso tra le opposizioni.

Ne *Gli oggetti desueti*, ad esempio, il quadro bipartitico riguarda la funzionalità: se nella realtà sociale, regolata secondo il «principio di prestazione»²²³ e l'imperativo dell'utilità avanzati dal sistema capitalistico, ogni oggetto deve necessariamente avere una funzione, allora la letteratura è chiamata ad ospitare tutte quelle cataste di cose inutili, rotte, prive di uno scopo che non trovano spazio nella ragione dominante. Ancora: *Illuminismo, barocco e retorica freudiana* è forse il testo dove la prospettiva formale prende il sopravvento, nel merito di un binomio tra il codice retorico della letteratura barocca – fondato sulla metafora e sui metasesemi – e il codice retorico della letteratura illuminista – l'ironia e i metalogismi –, entrambi tentativi di far fronte all'istituzione repressiva rappresentata dalla Controriforma e dalla sua pretesa non tanto di moralità quanto di razionalità – nel primo caso con un rapporto di dissonanza, nel secondo di consonanza. Infine, nel postumo *Il soprannaturale letterario* il contrasto bi-logico si configura secondo l'ambivalenza tra critica e credito al dato soprannaturale: i testi si costruiscono intorno ad un compromesso tra rigore scientifico e libertà immaginifica.

²²² Valentino Baldi, op. cit., p. 114.

²²³ Cfr. Herbert Marcuse, *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud* (1955), trad. it. *Eros e civiltà*, Einaudi, Torino, 2001.

In definitiva, quali che siano le forze in gioco, ci si trova sempre davanti ad un confronto tra un'istituzione dedita alla repressione e un'istituzione che ne viene repressa: Orlando – in evidente debito nei confronti della propria vocazione a tratti strutturalista – traccia questa formula secondo una frazione R/r, dove la R maiuscola sta per la Repressione, per la logica forte, per il pensiero dominante e ufficiale, e la r piccola per il represso, per la logica debole, per la voce dissidente e sotterranea. Rechiamo un esempio universale che si renderà utile per il proseguo di questo lavoro: nello specifico della riflessione offerta da *Gli oggetti desueti*, la R raffigura la Repressione funzionale, l'obbligo da parte della merce di mantenere un'utilità, mentre la r evoca il represso antifunzionale, ovvero quell'entità oggettuale priva di uno scopo che popola i testi letterari. Ma la forza teorica della frazione R/r si dimostra proprio nell'astrazione che offre, nel suo essere un proposito ermeneutico vuoto e perciò incredibilmente plastico:

Se la frazione R/r è lo schema decisivo nella teoria di Orlando lo è anche perché è certamente il modello più vuoto e formale da lui concepito, nel senso che si riferisce a due termini astratti come repressione e represso e come se già non bastasse li trasforma in simboli. Esso insomma si limita a suggerire che nei testi agiscono contemporaneamente due istanze incompatibili l'una rispetto all'altra, e che in qualche modo stanno l'una sopra sull'altra, perché una delle due – la repressione – si richiama ad un codice dominante (morale, razionale, ideologico, ecc.) All'interno di questa predeterminazione minimale di contenuti si possono poi mettere dei contenuti determinati, concreti e infiniti²²⁴.

Siamo giunti al delineamento del primo punto della nostra riflessione: lo stampo concettuale – non c'è davvero modo migliore per definirlo – R/r si applica senza discrasie all'antinomia funzionale tra consenso e dissenso. Non si può parlare di aporia, di contraddizione inspiegabile e problematica, perché la letteratura è per natura un fenomeno ambiguo, ospite di una bi-logica, di una convivenza di due logiche opposte, che deve obbligatoriamente mantenersi bipartita; che si parli di funzionalità, di razionalità o di sessualità, il testo è sempre garante di un compromesso tra due tendenze, una consensuale e una dissidente.

Per tali motivi, questo lavoro non può che fondare i propri presupposti sull'ingegneristica ma efficace edificazione teorica di Francesco Orlando: ma si tratta di una ripresa che, proprio come auspica Amalfitano, non si colloca in posizione epigonica bensì tenta di cogliere «le

²²⁴ Stefano Brugnolo, *Schemi, frazioni, modelli, classificazioni: sul carattere sistematico del pensiero di Francesco Orlando*, in Paolo Amalfitano e Antonio Gargano (a cura di), *Sei lezioni per Francesco Orlando. Teoria ed ermeneutica della letteratura*, Pacini Editore, Pisa, 2014, p. 256.

potenzialità rimaste inesprese o i percorsi incompiuti»²²⁵. Sarà infatti nostro immediato obiettivo estendere la portata della fatica di Orlando, facendo fruttare le sue argomentazioni invece di impiegarle ciecamente come un ricettario meccanico di formule universali. Solo adattando Orlando – e, nello specifico, la frazione R/r – a nuovi contesti interpretativi e indagini testuali la sua teoria potrà davvero essere «alla prova»²²⁶, assurgere a imprescindibile ferro del mestiere e non declassare a polveroso scaffale di nozioni affascinanti ma inutili; non un «edificio fortificato in cui è impervio entrare»²²⁷ ma «un cantiere»²²⁸ aperto ai lavori.

3.3. Consenso e dissenso, merce e antimerce, funzionalità e antifunzionalità, cosalità e oggettualità

Per realizzare questo intento dobbiamo tornare all'oggetto e alla prima delle morfologie binomiali che abbiamo presentato in questa ricerca, quella tra cosalità e oggettualità.

Nello scorso capitolo abbiamo discusso i principali attributi delle due accezioni dell'oggetto: la cosalità, che è riassumibile come una disposizione totale della materia al soggetto, e l'oggettualità, che al contrario prevede una resistenza nei confronti del percipiente. Abbiamo poi presentato una terza accezione della materia, quella merce «mostruosa» perché bicefala, fantasmatica, capace di veicolare dentro sé sia i principi dell'oggettualità che quelli della cosalità. Appare quindi lampante che la natura della merce, per come l'abbiamo configurata, sia estremamente simile ad una formazione di compromesso: una coesistenza di istanze a prima vista inconciliabili.

Del resto, anche per Matte Blanco la bi-logica che abita la mente umana funziona per gradi e per proporzioni tra la logica simmetrica e quella asimmetrica: non c'è mai una sopraffazione definitiva dell'una nei confronti dell'altra, bensì il territorio comune è sempre conteso. Anche con la merce, in virtù delle sue trasformazioni discorsive, si assiste ad una dinamica simile: a seconda delle strategie figurali del «discours du capitaliste», in essa possono momentaneamente prevalere ora i tratti di oggettualità ora i tratti di cosalità. In tal modo, in singoli tratti delle due inclinazioni non sono esclusivi: al contrario, una data merce può propendere verso lo stato di cosalità ma al contempo possedere ad esempio un valore corporale,

²²⁵ Paolo Amalfitano, *Logica delle emozioni e paradigmi immanenti nell'ermeneutica di Francesco Orlando*, in Paolo Amalfitano e Antonio Gargano (a cura di), op. cit., p. 25.

²²⁶ Cfr. Federico Bertoni, *La teoria alla prova*, «Comparatismi», 3, 2018, pp. 38-49.

²²⁷ Francesco Fiorentino, *La teoria come soluzione di problemi*, in Paolo Amalfitano e Antonio Gargano (a cura di), op. cit., p. 98.

²²⁸ Ibidem.

attributo tipico dell'oggetto; oppure, può essere facilmente catalogata come oggetto ma al contempo prevedere una forte componente virtuale. In generale, la letteratura può accoglierla in entrambe le accezioni senza soluzione di continuità o disparità cronologica. Vediamo come.

3.3.1. La logica capitalistica: Repressione funzionale e represso antifunzionale

Al di là di tali ambiguità ontologiche, la merce è innanzitutto un'ineluttabile logica di potere. Ne *Gli oggetti desueti* di Orlando la funzionalità – che, come abbiamo visto, è forse il tratto principalmente discriminante della materia, capace di sancire la sua appartenenza al campo della cosalità o dell'oggettualità – assume il ruolo di carattere principale della merce. Ma se la realtà sociale, gestita dall'«imperativo funzionale»²²⁹ dell'episteme capitalistico, intima la funzionalità come unica ragione d'esistenza, allora all'interno del fenomeno letterario – in quanto antilogica – trova rifugio qualsivoglia entità abbia smarrito o non abbia mai previsto un utilizzo, uno scopo preciso. Tale è per Orlando la maggiore differenza tra la merce e ciò che egli definisce «antimerce», che in questo caso specifico corrisponde al represso antifunzionale (r) di una Repressione funzionale (R): Marx apre *Das Kapital* con il celeberrimo «La ricchezza delle società nelle quali predomina il modo di produzione capitalistico si presenta come una “immane raccolta di merci”», Orlando lo capovolge affermando che «La letteratura delle società nelle quali predomina il modo di produzione capitalistico si presenta a un primo sguardo come una immane raccolta di antimerce»²³⁰. L'ennesimo prospetto binomiale: la merce funzionale abitante della realtà capitalistica come logica forte, l'antimerce antifunzionale esiliata nella letteratura come logica debole.

Tuttavia la letteratura, lo ripetiamo, non è solo ritorno del represso ma anche formazione di compromesso: perciò il microcosmo narrativo contempla un fenomeno battezzato da Orlando «funzionalità di recupero»²³¹, il quale consiste nell'attribuzione di un utilizzo secondario agli oggetti repressi e segregati in quanto inutili; ad esempio, una casa abbandonata perché danneggiata non può più adempiere al suo scopo originario, ma può certamente acquisire valore monumentale e artistico se declinata da una prospettiva estetica. Funzionalità e antifunzionalità, i due poli della bi-logica e della frazione R/r, si mescolano secondo diverse gradazioni, e una materia non può mai essere del tutto merce – funzionale, dotata dei caratteri di cosalità – né del tutto antimerce – antifunzionale, dotata dei caratteri di oggettualità.

²²⁹ Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, cit., p. 9.

²³⁰ Ivi, p. 18.

²³¹ Ivi, p. 12.

In ogni caso, alla luce di quanto detto finora, è ora possibile far aderire questa composita dicotomia alla dialettica tra consenso e dissenso che ha aperto il capitolo. Se la merce è definibile come la materia al servizio della logica capitalistica, come una propagazione del suo potere costituito, e l'antimerce al contrario ne è l'elemento antagonista, ciò che va eliminato perché inadeguato, allora possiamo a nostra volta inscrivere la prima al campo del consenso e la seconda a quello del dissenso. Nell'autorità produttiva che si impone con l'ascesa borghese, la merce rappresenta l'unità R, l'antimerce l'unità r; la funzionalità viene recepita come tratto condiscendente e repressivo, l'antifunzionalità come minaccia dissidente e repressa.

3.3.2. Intermezzo: dal capitalismo al tardocapitalismo

Quanto detto finora si capovolge e complica con il drastico cambiamento a cui va incontro la ragione capitalistica col progredire del secolo scorso.

Questa trattazione non è la sede adeguata a sviscerare approfonditamente una metamorfosi delicata e stratificata che trova i suoi motori nell'entroterra della storia sociale, politica ed economica del secondo dopoguerra; ciononostante, è necessario impiegare un breve intermezzo per presentarne i caratteri principali al fine di introdurre le ragioni che giustificheranno l'evoluzione dell'entità materica all'interno del fenomeno narrativo.

Il termine «Late Capitalism» viene adoperato per la prima volta nel 1902 dall'economista Werner Sombart in *Der moderne Kapitalismus* nel merito di una plausibile suddivisione del fenomeno capitalistico. Per quanto i confini e gli attributi propri del concetto siano profondamente mutati rispetto a questa prima coniazione – resa in seguito anche col termine «neocapitalismo»²³² –, permane all'interno degli studi successivi l'idea di una ragione capitalistica giunta ormai al suo termine, all'esaurirsi delle sue logiche progressivamente collassate verso una forma di estremizzazione incontrollata. La macchina industriale si è acutizzata nell'*high-tech* e nel dissidio tra umano e strumento, con l'ombra della singolarità tecnologica che incombe dietro ogni innovazione; il capitale è evaporato in pura speculazione, il mercato è ormai costituito da azioni più che da reali possedimenti; il fordismo si è evoluto in postfordismo, la quantità è stata ridimensionata rispetto alla qualità e al lavoratore è ormai richiesta una certa specializzazione; i settori primari e secondari sono meno condizionanti del terziario; la disuguaglianza di reddito è ormai realtà quotidiana.

²³² Cfr. Leo Michielsen, *Neo-kapitalisme*, Le Seuil, Parigi, 1964; Ernest Mandel, *The economics of neocapitalism*. «Socialist Register», 1, 1964, pp. 56–67; etc.

Il capitalismo, dopo aver contrastato e annichilito qualsivoglia forma di opposizione e di alternativa sia economico-politica che culturale, non può che «specchiarsi nell'incubo del proprio crollo»²³³, divenendo di fatto una sorta di grottesca ma funzionale parodia di se stesso: tutto ciò che inizialmente connotava il pensiero capitalistico, ogni dettame e assunto che aveva garantito l'affermarsi di quello specifico modello di produzione e conduzione sociale, viene come posizionato davanti ad un riflesso deformante. Il tardocapitalismo si fonda sul parziale fallimento del capitalismo, sulla consapevolezza storica dell'inefficacia di quel sistema: la merce non è più il tassello fondamentale di un ingegnoso linguaggio ideologico, bensì viene progressivamente svalutata senza riuscire ad adempiere ai suoi scopi originali.

Per tale motivo, si potrebbe dire che il tardocapitalismo fonda la sua logica intorno all'antimerce, seguendo un prospetto del tutto capovolto. La materia, il prodotto, non deve più soddisfare il desiderio e il bisogno del soggetto, ma al contrario deve sempre mantenersi manchevole: ogni merce nasce già in qualche modo rotta, parziale, inutile – in una sola parola, antifunzionale. La merce capitalistica esisteva come strumento utile alla necessità del consumatore, rispettava pedissequamente il «principio di prestazione»; l'antimerce tardocapitalistica non deve in alcun modo assolvere il compito assegnatole da colui che si rapporta ad essa, esaurire la propria ragione d'essere al momento del proprio utilizzo, pena l'inceparsi della catena di consumo e di acquisto compulsivo. Se una volta l'obiettivo del produttore era quello di costruire la merce più duratura, adesso al contrario il proposito è di accorciare il più possibile la sua longevità così da sostituirla con un nuovo modello. Baudrillard parla di «pseudo-fonctionnalité»: l'oggetto non è fabbricato per essere utile ma soltanto per essere comprato. Più nello specifico:

En fait, il ressort des analyses précédentes que “fonctionnel” ne qualifie nullement ce qui est adapté à un but, mais ce qui est adapté à un ordre ou à un système: la fonctionnalité est la faculté de s'intégrer à un ensemble. Pour l'objet, c'est la possibilité àe dépasser précisément sa “fonction” vers une fonction seconde, de devenir élément de jeu, de combinaison, de calcul dans un système universel de signes.²³⁴

Il valore d'uso della singola merce viene annichilito in vista di un'integrazione più generale ad una sovradeterminazione di prezzi, interessi, investimenti che prescindono dall'utilizzo che se ne può fare. Spesso si compra più per soddisfare un impulso narrativo, l'adesione ad un modello collegiale rappresentato da un particolare marchio, che per soddisfare

²³³ Francesco Muzzioli, *Scritture della catastrofe. Istruzioni e ragguagli per un viaggio nelle distopie*, op. cit.

²³⁴ Jean Baudrillard, *Le Système des objets* (1968), Gallimard, Parigi, 2000, p. 89.

un determinato scopo: non conta più la maglietta cucita meglio, dotata dal tessuto più resistente, ma quella che veicola un segno più rilevante in quanto appartenente ad un brand di moda.

Tale ossessione per l'oggetto inutile traspare ad esempio nell'ossessione che la letteratura postmoderna – interpretata da Jameson proprio come «the cultural logic of Late Capitalism»²³⁵ – nutre per il tema della spazzatura, dello scarto, come si evince dall'opera di Don DeLillo – *Underworld* in particolare; oggi si producono rifiuti, materia antifunzionale. Si assiste ad una vera e propria rivoluzione di un paradigma ontologico: la merce era basata sul mezzo, mentre l'antimerce si afferma come fine. Il palcoscenico per eccellenza del capitalismo era l'EXPO, dove ogni oggetto presente veniva pubblicizzato a partire dalle funzionalità che possedeva, dagli utilizzi che prometteva; nel tardocapitalismo, la materia viene narrata seguendo la logica dei centri commerciali dove ogni prodotto è uguale all'altro e tutti hanno lo stesso prezzo, proprio perché non importa la peculiarità ma solo il soddisfacimento dell'impulso all'acquisto. Guy Debord: «la forma-merce è da parte a parte l'uguaglianza a sé stessa, la categoria quantitativa»²³⁶. Si compra per il gusto di comprare, non perché si ha bisogno di quello specifico oggetto. In questo senso Baudrillard definisce il simulacro, nuovo fulcro della realtà contemporanea, un «significante senza significato»²³⁷: un corpo puro, un cadavere privo di investitura semantica che esiste per com'è.

D'altra parte, la sostanziale indifferenziazione a cui va incontro la merce grazie alla sua proliferazione tumorale sancisce un'altra importante demarcazione tra il capitalismo e il tardocapitalismo. Se nel capitalismo tradizionale la fonte di guadagno principale era la produzione materiale, la capacità di un'industria di fabbricare oggetti più utili e di qualità maggiore rispetto alla concorrenza, a partire dal boom economico conseguito al secondo conflitto mondiale essa non costituisce più un fattore discriminante data la condivisione globale dell'apparato tecnologico. Il valore fisico, manifatturiero e artigianale dell'oggetto non conta più, venendo sostituito dalle strategie commerciali inerenti alle componenti immateriali, legate alla produzione intellettuale, quali il design, la campagna pubblicitaria, e così via²³⁸. Alla luce di ciò, Debord attua l'ennesima correzione dell'ormai pienamente inflazionato incipit del *Capitale*: «L'intera vita delle società, in cui dominano le moderne condizioni di produzione, si

²³⁵ Cfr. Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, op. cit.

²³⁶ Guy Debord, *La société du spectacle* (1967), op. cit., p. 56.

²³⁷ Jean Baudrillard, *Simulacres et Simulation*, op. cit., p. 34.

²³⁸ Cfr. Stefano Quintarelli, *Capitalismo immateriale. Le tecnologie digitali e il nuovo conflitto sociale*, Bollati Boringhieri, Torino 2019; Nick Srnicek, *Platform Capitalism* (2016), trad. it. *Capitalismo digitale. Google, Facebook, Amazon e la nuova economia del web*, LUISS University Press, Roma, 2017; etc.

annuncia come un immenso accumulo di spettacoli»²³⁹. La merce, diventando antimerce, perde i suoi connotati fisici e diventa prodotto di un lavoro narrativo ed estetico; la materia e i suoi utilizzi vengono sovrascritti dall'immagine e dal suo fascino; il tatto diventa rappresentazione. Proprio in virtù di questa progressiva smaterializzazione si parla spesso anche di «Reincantamento del mondo», inteso come il processo contrario rispetto alla razionalizzazione laica della modernità di cui discuteva Weber: la retorica del consumo sfrutta le capacità mistiche e animistiche degli oggetti per incentivare all'acquisto, in una sorta di ritorno ad una cultura arcaica che tenta di soppiantare la matematizzazione del reale²⁴⁰. Il soggetto dev'essere distante dai prodotti che intende acquistare, non deve in alcun modo esaurirli in una percezione definitiva; dove il borghese del primo capitalismo era contraddistinto da una qualifica intellettuale in grado di assicurargli un primato ontologico sulla materia circostante, il consumatore del tardocapitalismo ne è del tutto sottomesso, affascinato in quanto ignorante. «Gli oggetti si nascondono»²⁴¹, diceva Magrelli – ripetiamolo; l'oggettualità sostituisce la cosalità. Pensiamo allo smartphone, forse la merce – o antimerce – più venduta degli ultimi decenni: un vero e proprio totem sigillato, inaccessibile, frutto di misteriose tecnologie di miniaturizzazione e soprattutto *smart*, dotato di un'intelligenza propria – come l'Odradek di Kafka. Inoltre, l'estetica, come sottolinea Lipovetsky²⁴², è spesso inutile e sublime, priva di una funzionalità e non-indagabile; l'antimerce è un oggetto bello e straniante prima che utile e confortevole.

Non a caso, il feticismo non è più considerato pratica deviata, parafilia poco funzionale da condannare poiché contrastiva rispetto ad una logica di commercio che pretende la totale razionalizzazione del profitto; qualsiasi strategia pubblicitaria degli ultimi decenni verte al contrario in maniera imprescindibile su una profonda suggestione feticistica, sulla configurazione di una relazione intima e solipsistica tra l'acquirente e la merce che dà l'illusione di una totale unicità.

Se volessimo interpretare il tutto secondo il vocabolario freudiano, come fanno a più riprese Slavoj Žižek e Jacques Lacan, si potrebbe dire che il *Lustprinzip* – il «principio di piacere» o Thanatos teso alla liberazione degli istinti attraverso un godimento definitivo – ha

²³⁹ Guy Debord, *La société du spectacle*, op. cit., p. 43.

²⁴⁰ Cfr. Pascal Bruckner, *La Tentation de l'innocence* (1995), trad. it. *La tentazione dell'innocenza*, Ipermedium, Napoli, 2001; Mariano Longo, *L'ambivalenza della modernità. La sociologia tra disincanto e reincanto*, Manni, San Cesario di Lecce, 2005; Alberto Meschiari, *Riprendersi la vita. Per un'etica del reincanto*, Tassinari, Firenze, 2010.

²⁴¹ Valerio Magrelli, *L'arte della miopia*, op. cit., p. 37.

²⁴² Cfr. Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, *L'esthétisation du monde*, op. cit.

preso il sopravvento sul *Realitätsprinzip* – il «principio di realtà» o Eros votato al collegamento delle unità in energia costante. Nello specifico, Freud identifica il primo come una tendenza «a cui aspetta il cui compito di liberare interamente dall'eccitamento l'apparato psichico, o di mantenere co-stante o quanto più basso possibile l'ammontare di eccitamento in esso presente»²⁴³ verso l'aspirazione «di ritornare alla quiete del mondo inorganico»²⁴⁴ attraverso la ricerca di una gratificazione quanto più immediata possibile; il secondo come una forza che «pur senza rinunciare al proposito finale di ottenere piacere, esige e ottiene il rinvio del soddisfacimento, la rinuncia a svariate possibilità di conseguirlo e la temporanea tolleranza del di-spiacere sul lungo e tortuoso cammino che porta al piacere»²⁴⁵. Da una parte – la ragione capitalistica – c'è quindi una volontà economizzante, tesa al risparmio, all'investimento oculato; dall'altra – la ragione tardocapitalistica –, tutto viene sovrascritto dalla necessità impellente del guadagno immediato, al deterioramento cieco di ciò che si ha pur di trarne giovamento. O, adoperando termini più specificatamente orlandiani, potremmo affermare: al giorno d'oggi, è il represso – ciò che era l'oggetto antifunzionale – a vendere, è il contenuto sotterraneo e a lungo soffocato a costituire prodotto di mercato.

Sembra di incappare in un cortocircuito logico, in una contraddizione, eppure non è così. Weber aveva ragione quando sosteneva che l'origine del capitalismo fosse rintracciabile nell'ascetismo protestante, nel sacrificio e nella rinuncia²⁴⁶; e Lacan aveva ugualmente ragione quando definiva «le discours du capitaliste» una strategia ideologica atta ad annichilire la Legge della castrazione simbolica e il concetto di limite al fine di attuare una costante alimentazione di un desiderio infinito. Semplicemente, vanno scissi i due momenti del fenomeno capitalistico otto-novecentesco, evidenziando la cesura storico-politica rappresentata dalla contestazione sessantottina e dall'assimilazione della quale è stata vittima. Vediamo nel dettaglio tale processo di fagocitazione.

²⁴³ Sigmund Freud, Al di là del principio di piacere [1920], in Id., Tre saggi sulla teoria sessuale. Al di là del principio del piacere, Bollati Boringhieri, Torino, 2012, p. 225.

²⁴⁴ Ibidem.

²⁴⁵ Ivi, p. 147.

²⁴⁶ Cfr. Max Weber, *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus* (1905), trad. it. *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, BUR Rizzoli, Milano, 1991.

3.3.2.1. Narrazioni e contronarrazioni: il represso (r) diventa nuova Repressione (R)²⁴⁷

La riuscita dell'egemonia tardocapitalistica, la sua rinascita dagli evidenti limiti concettuali e storici che il capitalismo ha dimostrato con i due conflitti mondiali, è stata favorita da un uso oculato delle narrazioni. Se, come detto, i dispositivi di potere sembrano costituire una vera e propria «narrarchie»²⁴⁸, la strategia più efficiente non può che dipendere da una gestione attenta dei racconti legittimanti e, soprattutto, delle contronarrazioni, delle voci antagonistiche; in altre parole, il tardocapitalismo si è affermato e rinnovato grazie all'assimilazione delle critiche dei propri avversari. È ciò che affermano, tra i tanti, Boltanski e Chiapello: «Pour maintenir son pouvoir de mobilisation, le capitalisme va [...] puiser des ressources en-dehors de lui-même, dans les croyances qui possèdent, à un moment donné du temps, un pouvoir important de persuasion»²⁴⁹. Sotto l'egida del tardocapitalismo, adesione e opposizione si confondono: il dissenso diventa una nuova forma di consenso tramite «strategie che alternano narrazione e contronarrazione»²⁵⁰. In tal senso, la definizione più esauriente ed eloquente del potere capitalistico viene offerta da Fisher con una similitudine che racchiude perfettamente quanto detto finora:

[il capitalismo] è un sistema che non è più governato da alcuna Legge trascendente: al contrario, smantella tutti i codici trascendenti per poi ristabilirli secondo criteri propri. I limiti del capitalismo non sono fissati per decreto, ma definiti (e ridefiniti) pragmaticamente, improvvisando. In questo, il capitalismo è molto simile alla Cosa del film di John Carpenter: un'entità mostruosa, plastica e infinita capace di metabolizzare e assorbire qualsiasi oggetto con cui entra in contatto²⁵¹.

La forza del capitalismo – mutato in tardocapitalismo – risiede insomma nella sua insuperabile capacità adattiva: la subdola ma efficace strategia retorica del «discours du capitaliste» consiste nello sfruttare le contronarrazioni in qualità di nuove narrazioni, di fagocitare le istanze contrarie e dissidenti per tramutarle in nuova voce propagandistica. Il potere tardocapitalistico diventa «liquido» come la società che lo ha istituito²⁵², privo di una fisionomia propria poiché capace di adeguarsi ad ogni situazione; Pasolini, nei suoi scritti lungimiranti, lo aveva definito non a caso «senza volto»²⁵³.

²⁴⁷ I paragrafi 3.3.2.1, 3.3.2.2 e 3.3.2.3 provengono dalla relazione tenuta in occasione del convegno Mod2021 “Contronarrazioni. Il racconto del potere nella modernità letteraria”, non ancora edita.

²⁴⁸ Christian Salmon, *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, op. cit., p. 105.

²⁴⁹ Ève Chiapello, Luc Boltanski, *Le Nouvel Esprit du capitalisme*, Gallimard, Paris, 2000, p. 57.

²⁵⁰ Christian Salmon, *Storytelling*, op. cit., p. 26.

²⁵¹ Mark Fisher, *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*, op. cit., pp. 32-33.

²⁵² Cfr. Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity*, Polity Press, Cambridge, 1999.

²⁵³ Pier Paolo Pasolini, *Il fascismo degli antifascisti*, Garzanti, Milano, 2018, p. 32.

Tale natura proteiforme ha permesso all'ideologia tardocapitalistica di sopravvivere davanti alla minaccia potenzialmente più letale, alla contronarrazione più vigorosa: il movimento sessantottino. La contestazione giovanile è in parte fallita perché i suoi ideali sono stati corrotti e subordinati, resi carburante per l'imperativo consumistico che sarebbe di lì a poco deflagrato. Non è un caso se Perry Anderson elegge proprio il 1968 come data simbolica per la nascita del postmoderno²⁵⁴ – che, come ci ricorda Jameson²⁵⁵, è proprio la periodizzazione storico-culturale contingente al fenomeno tardocapitalistico. Secondo il teorico statunitense nel 1968 si assisterebbe alla cosiddetta «end of antinomies», ovvero all'annichilimento di qualsiasi soluzione ulteriore rispetto al libero mercato e a ciò che ideologicamente e politicamente esso comporta. Il Sessantotto, l'ultimo barlume di un'alternativa, di un partito d'opposizione, ha perso venendo fagocitato e diventando l'ennesima giustificazione delle ragioni del consumo. È importante sottolineare infatti che il fenomeno sessantottino non è stato – come sostiene Debray²⁵⁶ – connivente con la logica capitalista, ma che al contrario si è trattato di un'assimilazione conseguente, di una protesì culturale. Žižek: «Il nuovo spirito del capitalismo ha recuperato trionfalmente la retorica egualitaria e antigerarchica del '68, presentandosi come una vittoriosa rivolta libertaria contro le organizzazioni sociali oppressive caratteristiche sia del capitalismo corporativo sia del socialismo reale»²⁵⁷; la Cosa-capitalismo ha inglobato le voci del Sessantotto e ne ha assunto le sembianze per perpetuare la propria egemonia.

Nello specifico, ad essere incorporato e strumentalizzato è stato il tentativo di liberazione dei costumi e delle pulsioni sessuali condotto dai giovani contestatori. Žižek parla di «manipolazione ideologica della jouissance»²⁵⁸ e di «politica della jouissance»²⁵⁹ – termine lacaniano che indica un godimento strabordante, difettoso perché disarticolato. Il discorso del capitalista ha mutuato quei sentimenti sediziosi ed emancipatori e li ha convertiti in una narrazione alleata al consumismo attraverso una retorica mefistofelica e geniale perché quasi invisibile: il corpo da liberare è reso merce da scambiare. Si assiste ad un'inedita forma di repressione basata su ciò che una volta sarebbe stato represso, ad una narrazione oppressiva che prima battaglia come contronarrazione sovversiva:

²⁵⁴ Cfr. Perry Anderson, *The Origins of Postmodernity*, Verso, New York, 1998.

²⁵⁵ Cfr. Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, op. cit.

²⁵⁶ Cfr. Régis Debray, *Mai 68: une contre-révolution réussie*, Mille et une nuit, Parigi, 2008.

²⁵⁷ Slavoj Žižek, *First as Tragedy, Then as Farce* (2009), trad. it. *Dalla tragedia alla farsa. Ideologia della crisi e superamento del capitalismo*, Ponte alle Grazie, Milano, 2010, p. 75.

²⁵⁸ Id., *The Parallax View* (2006), trad. it. *La visione di parallaxe*, Il nuovo melangolo, Genova, 2013, p. 455.

²⁵⁹ *Ibidem*.

L'imperativo superegoico a godere funziona quindi come il rovescio del "Du kannst, denn du sollst!" (Puoi, perché devi!) di Kant – si fonda su un "Devi, perché puoi!". Ciò significa che l'aspetto superegoico dell'odierno edonismo "non repressivo" (la provocazione costante a cui siamo esposti, godendo nell'andare fino in fondo e nell'esplorare tutte le modalità di jouissance) sta nel modo in cui la jouissance permessa si trasforma necessariamente nella jouissance obbligatoria²⁶⁰.

La capacità adattiva della Cosa-capitalismo si è espressa al suo massimo potenziale tramite uno «sfruttamento della libertà»²⁶¹: una perversa alchimia discorsiva ha tramutato gli ideali del Sessantotto nella sintassi elementare della logica produttiva tardocapitalistica, e ciò che è emerso è stato il paradosso di una permissività contorta in ingiunzione.

Per documentare da vicino la conversione della contronarrazione sessantottina in narrazione tardocapitalistica scelgo di presentare il destino testuale di due oggetti: i blue jeans all'interno del romanzo italiano a partire dagli anni '50; la retorica delle pubblicità Apple e di due spot in particolari, quello del 1984 e quello del 1997.

3.3.2.2. I blue jeans: dal valore politico al valore commerciale

È stato Pasolini a introdurre i blue jeans all'interno della letteratura italiana degli anni '50, in qualità di indumento povero, adatto ai proletari, alle famiglie non appartenenti a ceti sociali agiati – come gli abitanti delle borgate romane protagonisti dei suoi romanzi. Tuttavia, già con Moravia i jeans assumono una connotazione simbolica diversa, legata all'immagine del ribelle giovanile: nel racconto *Un dritto*, ad esempio, Remo è un «bulletto azzimato»²⁶² e indossa «maglione nero accollato, pantaloncini all'americana blu, scarpe lucidate, appuntite, con la fibbia, alla malandrina»²⁶³.

Sarà questo tratto legato ad una volontà indisciplinata e insubordinata a costituire la fortuna – testuale e non – dei jeans col progredire dei decenni. Nel Sessantotto i jeans diventano a tutti gli effetti un'uniforme militante, la vera e propria divisa dei giovani contestatori, assumendo così anche un'incisiva carica politica prima del tutto assente²⁶⁴. L'indumento veicola a livello simbolico due delle maggiori battaglie del movimento: il livellamento

²⁶⁰ Ivi, pp. 457-458.

²⁶¹ Byung-Chul Han, *Psychopolitik. Neoliberalismus und die neuen Machttechniken* (2014), trad. it. *Psicopolitica. Il neoliberalismo e le nuove tecniche del potere*, nottetempo, Milano, 2016, p. 11.

²⁶² Alberto Moravia, *Nuovi racconti romani* [1959], Bompiani, Milano, 2018, p. 140.

²⁶³ *Ibidem*.

²⁶⁴ Cfr. Alberto Sebastiani, *Blue Jeans*, in G. M. Anselmi, Gino Ruozi (a cura di), *Oggetti della letteratura italiana*, op. cit., pp. 49-51.

gerarchico, dato che si trattava di abiti poco costosi e adatti a qualsiasi classe sociale senza distinzione di reddito; la liberazione dei corpi e della sessualità, in quanto capo scandalosamente aderente, capace di evidenziare le forme somatiche e di attivare perciò istinti libidinosi. Riporto due campioni su tutti. Vassalli insiste sul sentimento collettivo reso possibile e manifesto dai jeans: «Tutti, allora, vestivano allo stesso modo, con i jeans, e pensavano e dicevano le stesse cose, perché soltanto facendo così si sentivano di essere originali e liberi. Tutti sognavano di cambiare il mondo»²⁶⁵. Ceserano traccia invece una filiazione diretta della contestazione dai movimenti a favore dell'emancipazione etnica negli USA, collegando intimamente il Sessantotto statunitense e quello italiano in un'unica voce di dissenso intercontinentale:

Tutto è cominciato qui, in questi Voom-voom e Piper, nei capelli lunghi e negli abiti colorati [...], come del resto è vero che è nato a Londra e a New York, a Berkeley eccetera prima il pacifismo e la non-violenza come forme elementari del dissenso globale e poi a poco a poco [...] la coscienza politica che porta i neri di Harlem dalle miti richieste d'integrazione al Black Power e i giovani americani dall'obiezione di coscienza e dal misticismo hippie ai coltelli nei blu-jeans²⁶⁶.

Ciononostante, Moravia – da sempre dubbioso nei riguardi della rivoluzione sessantottina – offre una prospettiva diversa, più ambigua. Ne *La vita interiore*, la protagonista Desideria indossa i jeans per comodità e cieca omologazione – priva perciò del carattere utopico descritto da Vassalli –, non curandosi minimamente del valore politico che essi declinano: «Indossavo un maglione marrone, largo e sformato e pantaloni di cotone azzurro molto logori e scoloriti. Li portavano ormai tutti, a me parevano comodi e basta. In tutti i casi, ero lontanissima dal pensare che i miei vestiti potevano essere l'equivalente sartoriale di un manifesto rivoluzionario»²⁶⁷.

In una scena chiave del romanzo avviene un confronto molto serrato tra l'amministratore dei beni della madre, il vecchio fascista Tiberi, e la giovane Desideria. Tiberi identifica subito Desideria come una rivoluzionaria a partire dai suoi abiti – «Adesso debbo considerarti una rivoluzionaria. Non è forse per questo che voi altri vi vestite in questo modo?»²⁶⁸, «Vuoi fare la cosiddetta rivoluzione. Non mi dire di no, [...] perché parlano per te i tuoi vestiti, il tuo maglione, i tuoi pantaloni»²⁶⁹ –, e di conseguenza il conflitto ideologico – vecchio potere contro

²⁶⁵ Sebastiano Vassalli, *Archeologia del presente*, Einaudi, Torino, 2001, p. 6.

²⁶⁶ Giorgio Ceserano, *I giorni del dissenso. La notte delle barricate: Diari del Sessantotto*, Castelvecchi, Roma, 2018, p. 85.

²⁶⁷ Alberto Moravia, *La vita interiore* [1978], Bompiani, Milano, 2019, p. 206.

²⁶⁸ Ivi, p. 209.

²⁶⁹ Ivi, p. 212.

contestazione giovanile – sembra prendere piede in maniera programmatica. Ecco però che il brano si tinge secondo atmosfere del tutto discordanti: a prevalere è una semiosi erotica e non politica, e ad essere rappresentato non è più uno scontro ideologico bensì uno stupro indotto proprio dai jeans colpevoli di aver acceso il desiderio sessuale dell'uomo.

Col progredire della narrazione, Moravia esplicita e anticipa il fallimento del Sessantotto proiettando su di esso l'ombra del consumismo:

Indossava la solita divisa giovanile di quegli anni, il maglione e i blue-jeans, gli indumenti che avevo io stessa in quel momento, ma mi è bastato uno sguardo per vedere che erano dei blue-jeans e un maglione speciali, voglio dire, delle imitazioni quasi parodistiche e, comunque, lussuose, confezionate per un genere di clientela desiderosa non già di spendere poco ma di essere alla moda²⁷⁰.

I valori originali del Sessantotto sembrano essere stati disinnescati: i jeans, da uniforme rivoluzionaria indossata perché antigierarchica ed economica, vengono banalizzati in quanto «solita divisa» e capovolti in abbigliamento costoso e alla moda in un procedimento che Moravia stesso non esita a definire parodico.

Alla denuncia di Moravia faranno eco gli autori dei decenni successivi, chiamati a rappresentare i cocci ideologici della volontà contestatrice ormai tramutata in ragione consumistica attraverso l'appropriazione della carica erotica dell'indumento. Leggiamo allora delle paure di Pasolini davanti alla pubblicità dei Jesus Jeans, timoroso davanti ad un nuovo Potere privo di valori²⁷¹. Arbasino illustra un erotismo fine a sé stesso espresso dai jeans indossati dai suoi protagonisti, accusando esplicitamente una «monocultura della Moda»²⁷² che tende allo «zombismo» – trasfigurazione perversa del sentimento collettivo di cui parlava Vassalli. Riscontriamo poi la definitiva svalutazione dei jeans in quanto oggetto semiotico proprio, dotato di autonomia semantica, al quale ci si riferisce piuttosto tramite il suo brand, il suo marchio, tramite l'uso di lunghe sineddochi – Borgia non scrive di jeans ma di «guardaroba Gucci, Benetton, Levi's, Monclèr, Enrico Coveri, Valentino, Adidas, Timberland»²⁷³.

In generale, i jeans vengono fagocitati insieme ai significati che proiettavano dall'astuto discorso del capitalista e trasformati in logica di consumo attraverso un valore commerciale che

²⁷⁰ Ivi, p. 328.

²⁷¹ Cfr. Pier Paolo Pasolini, *17 maggio 1973. Analisi linguistica di uno slogan*, in Id., *Scritti corsari* [1975], Garzanti, Milano 2008, pp. 12-16.

²⁷² Alberto Arbasino, *Paesaggi italiani con zombi*, Adelphi, Milano, 1998, p. 197.

²⁷³ Giuseppe Borgia, *Vacanze in famiglia*, in Pier Vittorio Tondelli, *Belli & Perversi*, Transeuropa Edizioni, Ancona, 1987, p. 124.

sovrascrive quello politico, ottenendo come diretta conseguenza la rivalorizzazione economica del prodotto ormai ben lontano dall'appartenenza al mondo proletario di Pasolini. Nori: «Quando ero piccolo c'è stato un momento che in casa nostra i soldi erano diventati un problema serio. Io mi ricordo una volta che mi si erano rotti i jeans, per via che ero ingrassato, dovevo comprarmi un paio di jeans nuovi, è saltata fuori la storia che non potevo comprare dei Levi's. Non sei mica figlio di Barilla, mi diceva mamma»²⁷⁴.

3.3.2.3. I prodotti Apple: dall'ideologia hacker al Grande Fratello

I prodotti Apple affrontano all'interno degli spot pubblicitari un destino testuale analogo a quello dei blue jeans nel romanzo, rovesciandosi ideologicamente da voce di dissenso a strumento di consenso della ragione tardocapitalistica, da forma di represso a forma di Repressione R.

Innanzitutto, va tracciata ed evidenziata una vicinanza genetica – proprio come aveva documentato Ceserano – tra la contestazione del Sessantotto italiano e la controcultura hippie della West Coast degli stessi anni, in quanto movimenti appartenenti alla stessa sorgente sovversiva. La Apple nasce lì, imbevuta di quegli umori, come testimonia lo stesso Steve Jobs durante una famosa intervista:

Sono sicuramente un hippy. Tutti quelli con cui lavoro sono degli hippies [...] Era l'idea che la vita non si limitava a fare quello che avevano fatto i genitori. [...] Certo, ci furono degli eccessi nella direzione opposta, delle follie, ma c'era il germe di qualcosa. È la stessa forza che porta le persone a diventare poeti e non banchieri. Io credo sia una cosa meravigliosa e che lo stesso spirito possa essere messo nei prodotti. In modo che questi, una volta realizzati, possano regalare questo spirito alle altre persone²⁷⁵.

L'hippie statunitense è l'equivalente del nostro contestatore giovanile nelle piazze. La sua insubordinazione e la sua volontà sediziosa si realizzano soprattutto attraverso la figura dell'hacker – l'abitante tipico della Silicon Valley –, assunto come modello di lotta ad un sistema preorganizzato, come ordigno capace di contraddire il potere totalitario della tecnologia fascista.

Tale declinazione ideologica traspare esplicitamente da quella che è lecito definire senza remore come la pubblicità più famosa della storia, il primo vero connubio tra arte

²⁷⁴ Paolo Nori, *Bassotuba non c'è* [1999], Feltrinelli, Milano, 2009, p. 129.

²⁷⁵ Cfr. Steve Jobs, *Interview exclusive*, by Christopher Rasche, «La Télé», 1996.

cinematografica e commercializzazione di un prodotto. La nascita del primo Macintosh nel 1984 venne annunciata da uno spot che, attraverso una per nulla velata citazione intertestuale al *1984* orwelliano, orchestrava uno scontro ideologico tra miti diversi, tra storytelling antinomici²⁷⁶, in una dinamica che ricorda da vicino il brano tratto da *La vita interiore*: da una parte la Apple – rappresentata come Davide, il giovane ribelle che offre la libertà all’acquirente attraverso i propri prodotti; dall’altra la grande rivale IBM – Golia, il vecchio regime autoritario paragonato senza mezzi termini al Big Brother di Orwell.

In un secondo spot altrettanto celebre, il «Think different» – futuro slogan dell’azienda – del 1997, la retorica sediziosa del marketing Apple si spinge più a fondo, presentando i propri prodotti come espliciti strumenti sovversivi ed attribuendo all’acquirente stesso la qualifica di insubordinato, di anticonformista, di voce fuori dal coro: «Here’s to the crazy ones. The misfits. The rebels. The troublemakers. The round pegs in the square holes. The ones who see things differently. They’re not fond of rules. And they have no respect for the status quo»²⁷⁷.

Chi compra Apple si distingue dalla massa, sfugge all’omologazione. Il sentimento dissidente che permea il testo viene accentuato dalle immagini che si succedono durante il video, appartenenti a figure storiche – politici, musicisti, sportivi, etc. – tutte in qualche modo connotate da un animo ribelle, da John Lennon a Martin Luther King, da Einstein a Mohammed Ali. O ancora, basti pensare che nella versione italiana lo spot è stato doppiato da Dario Fo, l’intellettuale dissidente per definizione di quel periodo.

In ogni caso, il messaggio espresso dalle pubblicità Apple è fin troppo chiaro: il prodotto vuole affermarsi come l’unica alternativa liberale possibile rispetto al monopolio delle grandi aziende, come un oggetto veicolo di dissenso e indirizzato principalmente a figure contestatrici, avverse alle logiche del potere dominante, ereditando così i valori che avevano animato il movimento hippie e hacker della West Coast e della Silicon Valley.

Ciononostante, proprio come con la rivoluzione giovanile italiana anche negli Usa avviene una «gradual absorption of the counterculture by capital»²⁷⁸: gli hippie e gli yuppie ad un certo punto si confondono fra loro, appianano le loro divergenze ideologiche, e i primi diventano parte integrante del sistema del business americano e delle corporations. Anche in

²⁷⁶ Cfr. Fabio Vittorini, *Narrativa USA. 1984-2014*, Pàtron, Bologna, 2015, pp. 17-24.

²⁷⁷ Apple - Think Different - Full Version, YouTube, 30 settembre 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=5sMBhDv4sik>. (ultimo accesso: 28/10/21)

²⁷⁸ Nat Segnit, *Hippie Inc: how the counterculture went corporate*, in «The Economist», 14 novembre 2019, <https://www.economist.com/1843/2019/11/14/hippie-inc-how-the-counterculture-went-corporate>. (ultimo accesso: 28/10/21).

questo caso si assiste ad un'assimilazione e ad uno sfruttamento della retorica egualitaria e antigerarchica che aveva mosso inizialmente il movimento, e si fa menzione di una provenienza borghese dei partecipanti mai davvero ininfluente – una delle maggiori critiche di Pasolini:

The kinship of the counterculture and contemporary corporate culture is less paradoxical than it seems. The faith Stewart Brand and his associates placed in the communitarian ideal led directly to the informality and organisational flatness that characterises how Silicon Valley – and the global corporations in its thrall – does business today. In any case, the counterculture was always a middle-class phenomenon²⁷⁹.

Negli ultimi decenni l'immagine del cliente Apple muta drasticamente, ripercorrendo la stessa trasfigurazione che ha convertito attraverso l'addomesticazione del dissenso i jeans da uniforme militante a grammatica elementare della discorsività consumistica. Riporto una dichiarazione del regista Ryan Johnson effettuata durante una *Notes on a Scene* del suo *Knives Out*:

I don't know if I should say this or not. Not because it's lascivious or something, but because it's gonna screw me on the next mystery movie that I write. But forget it, I'll say it, it's very interesting. Apple, they let you use iPhones in movies—but, and this is very pivotal, if you're ever watching a mystery movie, bad guys cannot have iPhones on camera²⁸⁰.

L'affermazione trova effettivamente riscontro nelle *Guidelines for Using Apple Trademarks and Copyrights* consultabili sul sito ufficiale Apple: «The Apple product is shown only in the best light, in a manner or context that reflects favorably on the Apple products and on Apple Inc»²⁸¹. Siamo agli antipodi rispetto allo spot del 1997, dedicato ai «rebels», ai «troublemakers»: Hollywood sarebbe legata ad Apple attraverso un contratto che impedisce ai personaggi negativi, agli antagonisti, di possedere uno dei loro prodotti per via del mantenimento dell'immagine dell'azienda; ciò che una volta rappresentava il nucleo concettuale dell'inserzione pubblicitaria e dell'identità dell'oggetto si capovolge adesso in cattiva pubblicità da scongiurare.

²⁷⁹ *Ibidem*.

²⁸⁰ *Director Rian Johnson Breaks Down a Scene from 'Knives Out' | Vanity Fair*, YouTube, 12 settembre 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=69GjaVWeGQM&t=27s> (data ultima consultazione: 29 settembre 2022)

²⁸¹ *Guidelines for Using Apple Trademarks and Copyrights*, Apple Official Site, <https://www.apple.com/it/legal/intellectual-property/guidelinesfor3rdparties.html> (data ultima consultazione: 29 settembre 2022)

Ma il tradimento dei valori originali viene commesso soprattutto a livello formale, nell'architettura e nella progettazione dei prodotti messi in commercio. Come detto, la Apple proviene dalla controcultura della West Coast e sorge dunque dagli ideali hacker diffusi per la Silicon Valley: i fondatori erano degli smanettoni, dei ribelli votati alla manomissione – nel senso etimologico del termine, ovvero “liberazione di uno schiavo” – della tecnologia a favore del sentimento di libertà e uguaglianza evocato dal Sessantotto. Malgrado ciò, i vari Iphone, Ipad e Mac sono sistemi assolutamente chiusi, contraddistinti da un'integrazione totale tra software e hardware, poco disponibili al controllo e alla modifica da parte dell'utente; sono «totem sigillati dal design impeccabile sui quali i consumatori non possono neanche estrarre una vite»²⁸², l'incubo di qualsiasi hacker. La contronarrazione, ancora una volta, è stata resa inoffensiva tramite l'alchimia geniale del discorso del capitalista, capace di scomporre le antinomie ideologiche e di farle convivere in una diabolica anfibia. Pensiamo – con una certa ironia acida – a un'osservazione di Walter Isaacson tratta dalla biografia ufficiale di Steve Jobs, la quale documenta in maniera tragicamente limpida come i valori che animavano le origini della volontà Apple siano stati contraddetti:

The Macintosh, a machine that violated many of the principles of the hacker's code: it was overpriced; it would have no slots, which meant that hobbyists could not plug in their own expansion cards or jack into the motherboard to add their own new functions; and it took special tools just to open the plastic case. It was a closed and controlled system, like something designed by Big Brother rather than by a hacker²⁸³.

Il Macintosh, il primo vero prodotto Apple, fece il suo ingresso nella Storia in uno spot durante il quale si presentava senza mezze misure come l'arma adatta a combattere la tirannia tecnologica delle corporations precedenti; ma adesso, secondo Isaacson, la linea di demarcazione tra l'hacker liberatore e sovversivo e il Big Brother repressivo e dispotico è meno distinta che mai.

3.3.3. La logica tardocapitalistica: Repressione antifunzionale e represso funzionale

Ci troviamo insomma in una situazione del tutto speculare alla precedente, e ciò ci costringe a rivalutare nel profondo le logiche di potere che si cristallizzano intorno all'oggetto e alla sua rappresentazione nel fenomeno letterario.

²⁸² Francesco Ghelli, *Antiutopie letterarie e utopie pubblicitarie. “1984” da Orwell a Apple*, «Le parole e le cose», 18 febbraio 2013, <https://www.leparoleelecose.it/?p=8879> (data ultima consultazione: 29 settembre 2022)

²⁸³ Walter Isaacson, *Steve Jobs. The exclusive biography*, Hachette, Londra, 2011, p. 163.

Seguendo l'intuizione della teoria orlandiana abbiamo affermato che la letteratura, in qualità di riflesso negativo dell'autorità sociale, si offre di ospitare le entità che vengono di volta in volta contrastate ed esiliate dall'imperativo storico di turno. Nel caso della logica capitalistica e della sua ingiunzione produttiva, il fenomeno estetico-narrativo accoglie la materia inutile, gli oggetti rotti o scartati; per una repressione (R) funzionale corrisponde un represso (r) antifunzionale. Ma cosa accade quando il prospetto si capovolge e la direttiva ufficiale contempla un requisito antifunzionale, come abbiamo visto verificarsi con l'avvento del sistema tardocapitalistico? Cosa accade quando il represso r diventa nuova Repressione R, quando ciò che una volta era urlo dissidente diventa materiale oppressivo, come osservato coi case studies dei jeans e dei prodotti Apple? La frazione R/r permane, e a cambiare sono le unità che la compongono. D'altra parte, abbiamo già insistito in merito all'estrema duttilità dello schema orlandiano, inteso come modello vuoto e «formula "x benché y"»²⁸⁴.

Se il tardocapitalismo ha fagocitato quel carattere dissidente della merce che prima spettava alla materia rifugiata all'interno della letteratura, allora è presumibile – secondo la teoria orlandiana – che la letteratura abbia a sua volta rivoltato le proprie inclinazioni ideologiche propendendo verso oggetti non più inutili bensì contraddistinti da un'incisiva funzionalità. In altre parole: se è vero che più la realtà si riempie di merci più la narrazione si riempie di antimerci, allora è vero anche il contrario. Non a caso, negli ultimi decenni la letteratura popola di oggetti incredibilmente utili, più che necessari alla sopravvivenza dei soggetti con i quali si relazionano; dalle protesi inorganiche del *Posthuman* ai feticci memoriali dei racconti postcoloniali, i testi contraddicono ferocemente la tendenza alla futilità e all'inefficacia alle quali sono votati i prodotti dell'economia tardocapitalistica.

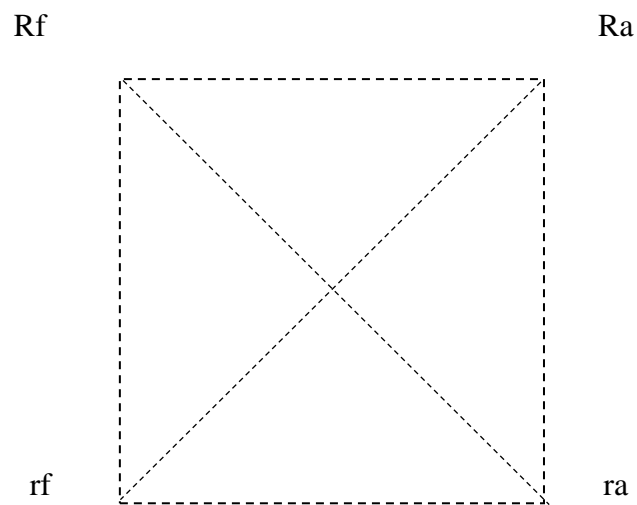
Tradotto nella terminologia che abbiamo formulato in questa trattazione, si può aggiungere che la letteratura ha ripristinato l'originale propensione alla cosalità peculiare alla forma merce del primo capitalismo: se l'oggettualità da veicolo di dissenso è stata coattamente resa in strumento di consenso, di conseguenza la dinamica speculare avviene nei confronti degli attributi tipici della cosa. La materia utile, che riesce a soddisfare pienamente i bisogni del soggetto, che collabora irenicamente con l'umano, diventa un'entità pericolosa, da annichilire il più presto possibile; la letteratura non può che eleggerla a lemma basilare del suo linguaggio sedizioso.

²⁸⁴ Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, cit., p. 68.

Ecco allora la frazione capovolta, ma fedele ai presupposti teorici che la alimentano: la realtà sociopolitica e ideologica attua una repressione antifunzionale, e la letteratura si rapporta antagonisticamente ad essa in qualità di contenitore ideologico del represso funzionale.

3.3.4. Riepilogo: un quadrato di Greimas sulla frazione R/r della funzionalità

Adoperiamo il modello semiotico offertoci dal quadrato di Greimas²⁸⁵ per ordinare e riepilogare quanto detto finora:



Le quattro abbreviazioni usate indicano i seguenti concetti, tutti rielaborazioni intorno alla frazione orlandiana R/r connessa all'antinomia tra funzionalità e antifunzionalità:

- Rf sta per Repressione funzionale, ovvero la logica forte del primo capitalismo secondo la quale la materia deve essere utile e capace di adempiere ad uno scopo prefissato;
- Ra sta per Repressione antifunzionale, ovvero la logica forte del tardocapitalismo secondo la quale la materia deve mantenersi inutile e incapace di adempiere ad uno scopo prefissato;
- ra sta per represso antifunzionale, ovvero la logica debole tipica della letteratura del primo Novecento eletta a contenitore della materia inutile;
- rf sta per represso funzionale, ovvero la logica debole tipica della letteratura del secondo Novecento e inizio Duemila eletta a contenitore della materia utile.

²⁸⁵ Cfr. Algirdas Julien Greimas, *Structural Semantics: An Attempt at a Method*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1984.

Sopra tale quadripartizione è poi possibile applicare un'equazione legata al sorgere di una dialettica storica tra la polarità consenso/dissenso e la dicotomia cosalità/oggettualità. Traduciamo gli elementi narrativi in esponenti algebrici:

- Cosa funzionale tesa al consenso tra letteratura e logica capitalistica: a+
- Cosa funzionale tesa al dissenso tra letteratura e logica tardocapitalistica: a-
- Oggetto antifunzionale teso al consenso tra letteratura e logica tardocapitalistica: b+
- Oggetto antifunzionale teso al dissenso tra letteratura e logica capitalistica: b-

Il risultato sarà dunque:

$a+ : b- = b+ : a-$ (ovvero, la cosa funzionale e consensuale sta all'oggetto antifunzionale e dissidente come l'oggetto antifunzionale e consensuale sta alla cosa funzionale e dissidente).

Secondo il suddetto chiasmo, la Repressione funzionale si realizza tramite una cosa sfruttata in qualità di strumento di consenso a partire dalla sua utilità, mentre il represso antifunzionale non può che consistere in un oggetto dissidente e inutile; il medesimo prospetto vale per la frazione R/r inerente alla logica tardocapitalistica, ma con i termini invertiti.

Il vantaggio del quadrato di Greimas emerge nel momento in cui si fa riferimento, come nel modello originale, alle tipologie di rapporti che sussistono tra i quattro elementi che lo compongono. Rf e Ra, entrambi appartenenti alla dimensione della logica forte, del potere costituito e ufficiale, sono contrari in quanto fondati sui due poli estremi di un'antinomia tra funzionalità e antifunzionalità; stesso dicasi per ra e rf, stavolta sul piano della logica debole, della letteratura intesa come asilo dell'ostile. Rf e ra sono invece contraddittori perché fra i due si posiziona lo scontro peculiare della bi-logica tra la logica forte e quella debole – come ci ricorda Orlando, la letteratura è una contraddizione rispetto al pensiero dominante; ancora una volta, per Ra e rf vale lo stesso ma secondo una prospettiva capovolta. Rf con rf e Ra con ra si trovano invece in un mutuo rapporto di complementarità: una repressione funzionale implica l'esistenza – seppur non in luogo simmetrico – anche di un represso funzionale, e così vale per l'antifunzionalità.

Attraverso questa quadripartizione possiamo dunque ordinare la rappresentazione della merce secondo quattro rappresentazioni formali che presiedono altrettante logiche di potere. La forma, infatti, non è mai fine a sé stessa, bensì è sempre un atto politico: studiare le retoriche della cosalità e dell'oggettualità – ora declinate in chiave funzionale ora antifunzionale, ora tese al connubio tra fenomeno letterario e ragione dominante e ora al loro divorzio – equivale

a studiare le narrazioni egemoniche, le abitudini che cristallizzano il vocabolario ideologico di un certo episteme.

3.4. Quadri testuali: un borghese, un padre di famiglia, un fecalista, un uomo autografo

Avendo terminato la delicata costruzione dell'impalcatura teorica, è ora possibile passare al secondo dei propositi di questo lavoro, ovvero la proposta di una storia letteraria che elegga come protagonista l'oggetto e le sue varie declinazioni concettuali.

Date l'estrema contingenza politico-ideologica e la natura ambigua della suddetta entità, l'intuizione orlandiana e tutto ciò che ne consegue – formazione di compromesso, ritorno del represso, bi-logica, e così via – non potevano che presiedere tale obiettivo auspicato anche da un valido studioso di Orlando quale Gargano²⁸⁶. È dunque lecito intendere il quadrato semiotico sopra tracciato non solo come schema logico fine a sé stesso, ma come bozza di un maggiormente stratificato divenire storico che attraverso specifici codici espressivi, retorici e tematici accompagna l'oggetto dagli albori della modernità fino alla sua paradossale deflagrazione sotto la ragione produttiva del tardocapitalismo; un'intenzione che Orlando ha sempre incoraggiato, a partire dalla sua formazione auerbachiana. Si tratterebbe tuttavia di un lavoro dispendioso e meritevole di più spazio, dunque in questa sede ci limiteremo a restringere il campo offrendo un prospetto sintetico ma il più esauriente possibile, per poi approfondirlo al momento dell'analisi testuale con campioni più lucidi.

Innanzitutto, conviene adoperare – seppur con qualche differenza – una quadripartizione storico-letteraria che Fabio Vittorini presenta all'interno di *Raccontare oggi*²⁸⁷: egli propone di periodizzare il romanzo otto-novecentesco all'interno di una sequenza intrecciata di riprese, opposizioni ed evoluzioni che consta di una fase moderna, di una fase modernista, di una fase postmoderna e di una più recente – e ancora traballante dal punto di vista della definizione teorica – fase metamoderna. Non convengo su una così rigida distribuzione, né sull'impiego – comunque suggestivo e con evidente validità scientifica – del termine metamoderno. Più che di periodizzazioni, mi sembra più opportuno discutere di atteggiamenti, di posture narrative, rendendo così lo scenario del romanzo contemporaneo più fluido e meno vincolato a compartimenti stagni che impedirebbero le contaminazioni tra i riquadri. D'altra parte,

²⁸⁶ Cfr. Antonio Gargano, *Referenti, codici e formazione di compromesso*, in Paolo Amalfitano e Antonio Gargano (a cura di), op. cit., p. 179.

²⁸⁷ Cfr. Fabio Vittorini, *Raccontare oggi. Metamodernismo tra narratologia, ermeneutica e intermedialità*, Pàtron, Bologna, 2017.

ripetiamo che la bi-logica mattheblanchiana non si muove su un territorio temporale ma di verticalità e gradualità; allo stesso modo, l'atteggiamento modernista non soppianta l'atteggiamento moderno ma convive con esso in un confronto dissidente, e può esserne cronologicamente coinquilino. Poi, più che metamoderno ritengo più efficace la locuzione di catamoderno dato il riferimento a una modernità che si sta per concludere, che ha raggiunto la sua condizione liminale²⁸⁸ – fermo restando l'impossibilità di esaurire del tutto una modalità finzionale ancora in atto. Ciononostante, le caratteristiche peculiari di ciascuna delle sopraccitate etichette si applicano perfettamente al divenire a cui va incontro l'oggetto nel medesimo segmento storico, teso ora verso la polarità tra consenso e dissenso ora verso la dicotomia tra oggettualità e cosalità. Riscontriamo quindi:

- una materia che propende verso il principio di cosalità e che si fa carico dei neonati dettami capitalistici in qualità di veicolo simbolico e funzionale, come accade del romanzo industriale e moderno di stampo vittoriano – Dickens, il primo Conrad – e naturalista – Balzac, Zola;
- una materia che sfrutta i principi di oggettualità e lo statuto antifunzionale al fine di conservarsi diffidente e dissidente nei confronti dell'imperativo produttivo, come nei testi tipicamente modernisti e avanguardistici di Kafka, Woolf, o Joyce;
- una materia che, fagocitata la voce antagonista del modernismo e delle avanguardie e strumentalizzata in veste di nuova protesi del potere tardocapitalistico, accentua i caratteri dell'oggettualità e dell'antifunzionalità, come nella letteratura postmoderna di DeLillo, Auster, Perec, Robbe-Grillet, Pynchon;
- una materia che, volendosi opporre al dilagare ormai incontrastabile dell'antimerce tardocapitalistica e dell'ideologia che ne deriva, riscopre sia la funzionalità sia gli attributi propri della cosalità – soprattutto la proiezione e l'inclinazione collettiva – in una riproduzione della lezione concettuale della primissima modernità temperata però dalla maturità storica conseguita e osservabile nei testi di Smith, Rushdie, McCarthy, Houellebecq, etc.

Va immediatamente notato che questo abbozzo di catalogazione storico-letteraria della materia si attiene alla formazione di compromesso e al ritorno del represso orlandiani e ne trae imprescindibile sostentamento: la letteratura moderna e postmoderna si affermano come versante ufficiale della narrazione, mentre la letteratura modernista e catamoderna come istanza

²⁸⁸ Cfr. Francesco Muzzioli, *Quelli a cui non piace. Pamphlet sull'esercizio della critica*, Meltemi, Roma, 2018.

che contraddice l'autorità egemonica; o, detto in altre parole, i primi assecondano – o documentano filologicamente – la forma-merce di turno, i secondi la contestano.

In generale, grazie alla formazione di compromesso e alla proporzionalità tipica della biologica, si assiste a continui capovolgimenti all'interno di quelle trasformazioni discorsive discusse nel precedente capitolo. Oltre all'inversione tra disincanto e reincanto del mondo che abbiamo già presentato, basti pensare ad un fenomeno come quello del kitsch, ovvero un oggetto che – contrastato dalla letteratura moderna perché inutile, brutto e non incline alla ragione costituita, e quindi energicamente accolto nella letteratura modernista – diventa a dir poco onnipresente nei testi postmoderni quale fulcro di efficientissime strategie di vendita, prodotto altamente desiderabile²⁸⁹. Oppure: ciò che nei romanzi modernisti di Kafka sarebbe stato definito «perturbante» assurge a oggetto cult delle logiche tardocapitalistiche, meta di affezione proprio in quanto irraggiungibile, alieno, in qualche modo pericoloso. O ancora: la vocazione matematica, altamente razionale e tecnicistica dei borghesi delle primissime opere moderne, come ad esempio *Robinson Crusoe*, viene ereditata dagli individui che popolano le trame catamoderne, come i protagonisti di Daniele Del Giudice e delle correnti *cyberpunk*; il filo conduttore è un rapporto intimo con gli oggetti, capace di sfruttarne ogni loro potenzialità nascosta.

Proviamo adesso a comporre un quadro che traduca quanto esposto dal quadrato di Greimas in circostanze narrative, comparando brevemente quattro personaggi appartenenti ai quattro atteggiamenti prima discussi – romanzo moderno, modernista, postmoderno e catamoderno – col loro rapportarsi al mondo materiale – ora con cose consensuali, ora con oggetti dissidenti, ora con oggetti consensuali, ora con cose dissidenti.

3.4.1. Il ritratto moderno: *Robinson Crusoe* e la cosalità

The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe (1719) di Daniel Defoe non è solo il padre del romanzo moderno, ma anche il deposito concettuale dal quale un'intera classe sociale ha attinto per istituire la propria esistenza storica. Robinson Crusoe è un vero e proprio «Adamo borghese»²⁹⁰, il prototipo le cui avventure sull'isola hanno esercitato un modello per generazioni a venire. Nell'ottica del nostro discorso, la mentalità di Crusoe è piena dello spirito del primo capitalismo, di ciò che nel quadrato di Greimas corrisponde al

²⁸⁹ Cfr. Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, *L'esthétisation du monde*, op. cit.

²⁹⁰ Francesco De Cristofaro, Marco Viscardi (a cura di), *Il borghese fa il mondo. Quindici accoppiamenti giudiziosi*, op. cit., p. 5.

momento dell'Rf (Repressione funzionale): tutto, davanti alla spietata giurisdizione ontologica che il borghese impone all'isola e ai suoi abitanti materici, deve avere un'utilità precisa, deve svolgere un ruolo il cui fine è il soddisfacimento di un'intenzione pragmatica dell'umano. L'uso è davvero la parola chiave di *Robinson Crusoe* e il legislatore epistemico del suo eponimo protagonista: non solo il borghese riesce a riconoscere immediatamente l'utilità di qualcosa – «I brought away several things very useful to me»²⁹¹, ma può anche discernere ciò che risponde a un'urgenza immediata – «I found enough, but took no more than I wanted for present use»²⁹² – e ciò che al contrario trova ragione in investimenti futuri – «I now began to consider, that I might yet get a great many things out of the ship, which would be useful to me»²⁹³ –, ed è persino in grado di rifunzionalizzare ciò che ha perso la sua funzione primaria – «I brought away all the sails first and last, only that I was fain to cut them in pieces, and bring as much at a time as I could; for they were no more useful to be sails, but as meer canvass only»²⁹⁴.

Ma l'abilità principale di Crusoe consta, come detto, nel rendere confortevole l'ambiente selvaggio dell'isola – vale a dire, nell'addomesticare la materia circostante trasformandola in utensili, in cose sulle quali proietta la sua intellesione. L'isola diventa un vero e proprio appartamento, una casa intesa come spazio privato perfettamente sottomesso:

Having now brought my mind a little to relish my condition, and given over looking out to sea, to see if I could spy a ship – I say, giving over these things, I begun to apply myself to arrange my way of living, and to make things as easy to me as I could. I have already described my habitation, which was a tent under the side of a rock, surrounded with a strong pale of posts and cables: but I might now rather call it a wall, for I raised a kind of wall up against it of turfs, about two feet thick on the outside; and after some time (I think it was a year and a half) I raised rafters from it, leaning to the rock, and thatched or covered it with boughs of trees, and such things as I could get, to keep out the rain; which I found at some times of the year very violent. I have already observed how I brought all my goods into this pale, and into the cave which I had made behind me. But I must observe, too, that at first this was a confused heap of goods, which, as they lay in no order, so they took up all my place; I had no room to turn myself: so I set myself to enlarge my cave, and work farther into the earth; for it was a loose sandy rock, which yielded easily to the labour I bestowed on it: and so when I found I was pretty safe as to beasts of prey, I worked sideways, to the

²⁹¹ Daniel Defoe, *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe* (1719), Penguin Books, London, 2003, p. 44.

²⁹² Ivi, p. 41.

²⁹³ Ivi, p. 44.

²⁹⁴ Ivi, p. 46.

right hand, into the rock; and then, turning to the right again, worked quite out, and made me a door to come out on the outside of my pale or fortification. This gave me not only egress and regress, as it was a back way to my tent and to my storehouse, but gave me room to store my goods. And now I began to apply myself to make such necessary things as I found I most wanted, particularly a chair and a table; for without these I was not able to enjoy the few comforts I had in the world; I could not write or eat, or do several things, with so much pleasure without a table.²⁹⁵

Il mondo esterno viene ritagliato *ad hoc* e riplasmato secondo il benessere del borghese: tutto è razionalizzato, calcolato e altamente funzionalizzato, nulla è lasciato al caso; l'ambiente ostile diventa confortevole, domestico, sicuro perché protesi e risultato dell'intelligenza. La fabbricazione, l'atto di rimodellare una materia prima offerta dalla natura secondo i dettami della scienza – e quindi della cultura – è la massima espressione del disincanto weberiano e di quanto abbiamo definito Rf (Repressione funzionale):

So I went to work; and here I must needs observe, that as reason is the substance and origin of the mathematics, so by stating and squaring everything by reason, and by making the most rational judgment of things, every man may be, in time, master of every mechanic art. I had never handled a tool in my life; and yet, in time, by labour, application, and contrivance, I found at last that I wanted nothing but I could have made it, especially if I had had tools. However, I made abundance of things, even without tools; and some with no more tools than an adze and a hatchet, which perhaps were never made that way before, and that with infinite labour. For example, if I wanted a board, I had no other way but to cut down a tree, set it on an edge before me, and hew it flat on either side with my axe, till I brought it to be thin as a plank, and then dub it smooth with my adze. It is true, by this method I could make but one board out of a whole tree; but this I had no remedy for but patience, any more than I had for the prodigious deal of time and labour which it took me up to make a plank or board: but my time or labour was little worth, and so it was as well employed one way as another.²⁹⁶

La Ragione, capacità innata dell'umano, è capace di rendere ogni oggetto utensile attraverso il lavoro; lavoro che è concesso dal sostrato matematico presente in tutte le cose e che combacia congeniale con una tensione innata della materia al rimaneggiamento tecnico. Si tratta della deontologia della produttività che ha animato le mentalità dei primi borghesi e ha determinato il trionfo storico del capitalismo: Robinson specifica più volte e con insistenza il

²⁹⁵ Ivi, pp. 54-55.

²⁹⁶ Ivi, pp. 55-56.

suo zelo, il suo fastidio verso l'inerzia e l'ozio, la sua condanna al superfluo e a ciò che non reagisce alla sua soggettività.

Ora, la mentalità borghese qui documentata condiziona intimamente la dimensione stilistica del romanzo, contribuendo a inventare quella prosa dinamica che ha costruito l'ideologia capitalistica in una vera e propria intersezione tra forma e Storia. Leggiamo questo passo suggerito da Franco Moretti²⁹⁷:

Accordingly, the next day, I went to my country house, as I called it; and cutting some of the smaller twigs, I found them to my purpose as much as I could desire; whereupon I came the next time prepared with a hatchet to cut down a quantity, which I soon found, for there was great plenty of them. These I set up to dry within my circle or hedge, and when they were fit for use, I carried them to my cave; and here during the next season I employed myself in making, as well as I could, a great many baskets, both to carry earth, or to carry or lay up anything as I had occasion. And though I did not finish them very handsomely, yet I made them sufficiently serviceable for my purpose. And thus, afterwards, I took care never to be without them; and as my wicker-ware decayed, I made more, especially I made strong deep baskets to place my corn in, instead of stacks, when I should come to have a quantity of it. Having mastered this difficulty, and employed a world of time about it, I bestirred myself to see, if possible, how to supply two wants.²⁹⁸

Se Robinson è teso al futuro, alla programmazione attenta delle sue attività quotidiane, così è il suo linguaggio: il discorso avanza su un territorio prosastico verbale, in una trama ordinata di proposizioni finali e avverbi atti alla coesione sintattica che restituisce una visione del mondo inevitabilmente teleologica. Il linguaggio, insomma, è funzionale come l'ideologia di chi lo esprime: Robinson addomestica l'isola attraverso non solo l'utilizzo delle cose ma anche delle parole; la sua prosa altamente scandita articola il circostante e lo suddivide in brevi compartimenti temporali composti da singole azioni. Ciò è particolarmente evidente nell'uso costante del *perfect participle*, altrimenti abbastanza anomalo per l'epoca. Notiamo il livello di reiterazione di questo specifico costrutto temporale e sintattico estraendo le sue ricorrenze da una porzione testuale minimale:

Having fitted my mast and sail, and tried the boat, I found she would sail very well.²⁹⁹

²⁹⁷ Cfr. Franco Moretti, *The Bourgeois. Between History and Literature* (2013), trad. it. *Il borghese. Tra storia e letteratura*, Einaudi, Torino, 2017, p. 33.

²⁹⁸ Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*, op. cit., p. 86.

²⁹⁹ Ivi, p. 109.

Having secured my boat, I took my gun, and went on shore.³⁰⁰

Here I put in, and having stowed my boat very safe, I went on shore to look about me, and see where I was.³⁰¹

Il *perfect participle* rende le azioni effettuate perfettamente compiute, cristallizzate nel tempo e motore di azioni ulteriori da cui discendono consequenzialmente. Nulla è lasciato al caso, proprio come nessun oggetto può rivelarsi inutile: Robinson pianifica il suo discorso come il suo lavoro, e le parole – i singoli sintagmi – diventano a loro volta strumenti utili al procedere dell’argomentazione come le cose consentono di sopravvivere fino al giorno successivo.

Il primo ritratto che ricaviamo è perciò quello di un borghese la cui fede nella funzionalità garantisce un controllo sia delle parole che delle cose, nel realizzarsi di una forma di Repressione matematica dell’utile che traghetta il mondo verso l’episteme capitalistico. L’entità materiale che emerge è contraddistinta dal paradigma della cosalità: le cose assecondano l’intelligenza umana, ne diventano prima proiezione e poi concrezione.

3.4.2. Il ritratto modernista: *Die Sorge des Hausvaters* e l’oggettualità

Il secondo ritratto, secondo la bi-logica orlandiana, non può allora che essere un rovesciamento del primo: dove individuo analizzato precedentemente è un borghese che costruisce il suo appartamento assoggettando la realtà materiale che lo circonda secondo i dettami della funzionalità ora lavorativa ora espressiva, occorre adesso concentrarsi su una personalità storica che al contrario è vittima della dimensione oggettuale. Abbiamo già citato Odradek, la stramba creatura immaginata da Kafka; procediamo adesso a leggere più da vicino il racconto dal quale proviene, *Die Sorge des Hausvaters*, concentrandoci sulle emozioni perturbanti che la vicinanza di quest’entità suscita nel padre borghese da cui deriva il titolo.

Quando si legge un’opera di Kafka ci si trova innanzi ad una scrittura vischiosa, densa, dall’elevata allusività: i suoi sono testi ai quali occorre approcciarsi con lentezza e attenzione, pena l’impantanarsi in una palude di significati multipli e sfuggenti. Siamo chiamati ad affrontare una finzione “urticante”, fastidiosa persino: proprio in virtù della sua capacità di comunicare attraverso diversi piani semantici, l’autore riesce a solleticare i livelli più reconditi del nostro essere, ci irrita svelandoci quegli aspetti della nostra natura che occultiamo e filtriamo. Odradek è senza dubbio una di queste componenti represses, una concrezione materica

³⁰⁰ Ivi, p. 110.

³⁰¹ Ivi, p. 113.

di quanto deve essere censurato e allontanato dalla superficie ideologica. Adoperando le terminologie istituite, diciamo che Odradek è un oggetto: un'entità materiale appartenente al dominio dell'oggettualità che si oppone all'intellezione organica, che resiste come ostacolo della percezione, che non accetta di essere addomesticata e riplasmata in qualità di estensione della ragione. Soprattutto, Odradek è una cosa che recide il legame con la parola:

Die einen sagen, das Wort Odradek stamme aus dem Slawischen und sie suchen auf Grund dessen die Bildung des Wortes nachzuweisen. Andere wieder meinen, es stamme aus dem Deutschen, vom Slawischen sei es nur beeinflusst. Die Unsicherheit beider Deutungen aber läßt wohl mit Recht darauf schließen, daß keine zutrifft, zumal man auch mit keiner von ihnen einen Sinn des Wortes finden kann.³⁰²

Attraverso l'etimologia si cerca di risalire ad un possibile significato del nome del personaggio, e da subito si evidenzia la forte problematicità comune sia al piano del linguaggio che a quello della realtà. La difficoltà dell'indagine etimologica della parola si riversa sull'analoga indagine archeologica della cosa: in entrambe le prospettive, Odradek viene investito di un'aura primordiale, come di un'entità inconoscibile poiché risalente a prima dell'uomo e della civiltà, autonoma rispetto alle operazioni della ragione, antecedente al linguaggio stesso. La funzione linguistica cara – e imprescindibile – a Crusoe è qui inapplicabile: la cosa può esistere senza la parola, ed anzi è il referente a giustificare il significante.

Si tratta di un incipit efficace nell'inquadrare lo statuto ontologico dell'oggetto in quanto ente distinto. Perché Odradek è, prima di qualsiasi altra interpretazione e lettura possibile, una materia oggettuale, un'entità che si staglia davanti ad un soggetto. Così Kafka lo presenta al lettore:

Es sieht zunächst aus wie eine flache sternartige Zwirnspule, und tatsächlich scheint es auch mit Zwirn bezogen; allerdings dürften es nur abgerissene, alte aneinander geknotete, aber auch ineinander verfitzte Zwirnstücke von verschiedenster Art und Farbe sein. Es ist aber nicht nur eine Spule, sondern aus der Mitte des Sternes kommt ein kleines Querstäbchen hervor und an dieses Stäbchen fügt sich dann im rechten Winkel noch eines. Mit Hilfe dieses letzteren Stäbchens auf der einen Seite, und einer der [5b] Ausstrahlungen des Sternes auf der anderen Seite, kann das Ganze wie auf zwei Beinen aufrecht stehen.³⁰³

³⁰² Franz Kafka, *Die Sorge des Hausvaters*, in Id., *Ein Landarzt* (1918), Fisher Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 2015, p. 222.

³⁰³ Ibidem.

Siamo davanti ad un passo molto significativo, dove l'autore gioca continuamente con le isotopie e le aspettative semantiche del suo interlocutore. A prima vista Odradek appare come un normalissimo rocchetto di spago, un oggetto di certo quotidiano e presente nell'esperienza semantica di ogni individuo; si nota certo una dose di stravaganza data dalla sua forma a stella e soprattutto dall'eterogeneità cromatica dei fili che lo compongono, ma si trattano di particolarità che non minano comunque la regolarità quasi trascurabile dell'artefatto in questione. Subito dopo, però, Kafka rovescia del tutto la percezione finora salda del soggetto: grazie ad un bastoncino sporgente Odradek cambia improvvisamente forma e diventa un piccolo automa in grado di deambulare. Muta l'impressione della sua materialità e muta a sua volta la fisionomia ontologica dell'oggetto, da rocchetto a marionetta. Quella di Odradek è una descrizione difficile, scomposta, scandita in segmenti parziali, che costringe il lettore a frammentare a sua volta la comprensione del descritto: la costruzione stabile e definitiva dell'entità presentata è così intralciata dalla sua mutazione materica, o, per meglio dire, dallo slittamento percettivo operato da Kafka attraverso il quale l'oggetto prima si presenta in un dato modo e poi in un altro, in un manifestarsi progressivo della sua figura. Sembra insomma che il principio narrante non riesca a star dietro all'oggetto che descrive, come se la percezione della voce diegetica stessa – una delle massime espressioni della razionalità umana – incappi in un inconveniente davanti a un'entità tanto scivolosa: la distribuzione dell'informazione narrativa si inceppa.

Kafka continua la presentazione dell'oggetto-automa Odradek seguendo tale logica, sempre attenta a rivoltare costantemente la percezione e comprensione del lettore:

Man wäre versucht zu glauben, dieses Gebilde hätte früher irgendeine zweckmäßige Form gehabt und jetzt sei es nur zerbrochen. Dies scheint aber nicht der Fall zu sein; wenigstens findet sich kein Anzeichen dafür; nirgends sind Ansätze oder Bruchstellen zu sehen, die auf etwas derartiges hinweisen würden; das Ganze erscheint zwar sinnlos, aber in seiner Art abgeschlossen.³⁰⁴

Si può pensare di trovarsi dinanzi ad un oggetto inutile, antifunzionale, poiché rotto, privato di quella mansione esistenziale che aveva legittimato la sua esistenza. Tuttavia, Kafka è immediatamente attento a capovolgere anche queste impressioni offrendoci un oggetto sì singolare ma non incompleto o danneggiato, integro sia dal punto di vista materiale che da quello semantico. Non è, insomma, soltanto uno scarto deteriorato, mutato nella forma e

³⁰⁴ Ivi, pp. 222-223.

funzione a causa del tempo; tutt'altro, è a suo modo statico nella sua perfezione e compiutezza. Il carattere indipendente e obsoleto di cui si fregia lo elegge quale campione esemplare del represso antifunzionale (r) e principe degli oggetti modernisti: Odradek potrebbe non essersi mai offerto quale utensile di cui usufruire, il suo corpo non espone tracce di un eventuale appiglio votato all'interfacciarsi con la soggettività, e la sua autonomia esistenziale lo libera dalla tirannia di una legislazione utilitaristica. È un'antimerce che resiste, che sfugge a qualsivoglia logica, come Kafka stesso evidenzia: «Näheres läßt sich übrigens nicht darüber sagen, da Odradek außerordentlich beweglich und nicht zu fangen ist»³⁰⁵; si trova in eterno movimento, ben lontano dagli strumenti placidi e disponibili di Crusoe.

Ecco che quest'ultima affermazione coniuga l'ennesimo capovolgimento del piano percettivo: dopo averlo descritto con vocaboli, aggettivi ed espressioni tutti relativi al regno dell'inanimato, tali da suggellare l'impressione di una cosa per certo inorganica, veniamo improvvisamente a sapere che al contrario Odradek è un essere vivente a tutti gli effetti, capace di muoversi e addirittura di parlare, dotato di una propria coscienza seppur infantile:

Er hält sich abwechselnd auf dem Dachboden, in Treppenhaus, auf den Gängen, im Flur auf. Manchmal ist er monatelang nicht zu sehen; da ist er wohl in andere Häuser übersiedelt; doch kehrt er dann unweigerlich wieder in unser Haus zurück. Manchmal, wenn man aus der Tür tritt und er lehnt gerade unten am Treppengeländer, hat man Lust, ihn anzusprechen. Natürlich stellt man an ihn keine schwierigen Fragen, sondern behandelt ihn - schon seine Winzigkeit verführt dazu - wie ein Kind. „Wie heißt du denn?“ fragt man ihn. „Odradek“, sagt er. „Und wo wohnst du?“ „Unbestimmter Wohnsitz“, sagt er und lacht; es ist aber nur ein Lachen, wie man es ohne Lungen hervorbringen kann. Es klingt etwa so, wie das Rascheln in gefallenem Blättern.³⁰⁶

L'ultima similitudine è emblematica dell'oscillazione esistenziale di Odradek, appartenente sia al regno dell'inanimato che a quello dei viventi: prima il riferimento a qualcosa di certamente organico, esclusivo degli esseri dotati di vita, come i polmoni – i quali però, a conti fatti, lui non possiede; e poi, ennesimo capovolgimento semantico, ecco che la sua voce assomiglia più ad un elemento senza vita come il fruscio delle foglie morte. Tale natura da automa, da burattino la cui esistenza biologica è posta come incerta eppure mai del tutto confutata, lo avvicina alle primigenie teorie sul perturbante di Ernst Jentsch, il quale discuteva proprio intorno all'impressione turbata che il soggetto riceve dalla visione di figure di cera,

³⁰⁵ Ivi, p. 223.

³⁰⁶ Ibidem.

statue, pupazzi, etc³⁰⁷. Odradek, insomma, è al di là rispetto al perimetro tra vita e morte, e ciò contribuisce alla configurazione di un'entità aliena alle logiche del senso comune – e perciò, in qualche modo, pericolosa; è un oggetto che vive in una dimensione concettuale ed epistemica lontana da quella umana.

È, infine e soprattutto, un'entità abusiva, che abita clandestinamente l'appartamento senza obbedire ad alcuna normativa di coinquilinato. Abbiamo già avuto modo di evidenziare quanto tale comportamento contraddica l'assioma borghese per definizione, la costruzione di uno spazio domestico quale possesso di una porzione di realtà. Vediamo nel dettaglio le turbolenze suscitate nel Padre di famiglia, secondo individuo borghese da cui ricaviamo un ritratto utile alla rappresentazione della frazione R/r:

Vergeblich frage ich mich, was mit ihm geschehen wird. Kann er denn sterben? Alles, was stirbt, hat vorher eine Art Ziel, eine Art Tätigkeit gehabt und daran hat es sich zerrieben; das trifft bei Odradek nicht zu. Sollte er also einstmals etwa noch vor den Füßen [6] meiner Kinder und Kindeskinde mit nachschleifendem Zwirnsfaden die Treppe hinunterkollern? Er schadet ja offenbar niemandem; aber die Vorstellung, daß er mich auch noch überleben sollte, ist mir eine fast schmerzliche.³⁰⁸

Dove il potere di Crusoe dipendeva dal comfort che egli riusciva a trarre dall'isola grazie alla fabbricazione di utensili, di cose utili, il Padre di famiglia si trova a disagio e in difficoltà proprio a causa della presenza sconcertante di Odradek e dal suo ostacolare qualsiasi approccio razionale. Il Padre di famiglia, la cui identità borghese – ed esistenziale, storica – dovrebbe affermarsi proprio in virtù del suo possedere un appartamento, viene così detronizzato da un oggetto che non riesce ad addomesticare – cioè ad usare. Le cose di Crusoe esistevano in funzione dell'intellezione che li adoperava, non prevedevano né un'antiorità né una posteriorità rispetto al breve frangente del loro utilizzo; l'oggetto Odradek conduce un'esistenza parallela a quella del padrone di casa, può sopravvivergli senza alcuna fatica, e ciò non può che incutere un fastidio che si traduce ben presto in preoccupazione. Secondo una rilettura prettamente marxista, Odradek simboleggia non solo un oggetto costruito dal lavoratore, ma anche qualcosa di isolato e lontano dal lavoro che lo ha prodotto. Il Padre di famiglia diverrebbe perciò il produttore allontanato dai beni di consumo che lui stesso ha prodotto, motivando la sua preoccupazione nell'ottica del rapporto alienato fra lavoratore e merce. Come il padre non

³⁰⁷ Cfr. Ernst Jentsch, *Zur Psychologie des Unheimlichen*, «Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift», 22, 1906, pp. 195-198.

³⁰⁸ Franz Kafka, *Die Sorge des Hausvaters*, op. cit., p. 223.

riesce ad accettare che Odradek gli sopravviva, così il lavoratore è totalmente contrario all'idea che la merce da lui prodotta possa succedergli in quanto eredità e appartenere a qualcun altro: operazione che di fatto annichilisce il lavoro da lui compiuto e che tronca qualsiasi rapporto tra il produttore e il prodotto.

In generale, Odradek rappresenta perfettamente quel contenuto represso che l'ideologia dominante ha in dovere di censurare: un'entità che abita gli anfratti più marginali delle nostre abitazioni come gli interstizi del nostro inconscio, che affiora in superficie a suo piacimento, che incorpora l'alternativa della logica istituita.

Die Sorge des Hausvaters ci restituisce così il ritratto di un borghese indebolito, contraddetto sin dai suoi assiomi fondanti, ostacolato da un'antimerce che non risponde alla sua intellezione – soprattutto alla sua intellezione linguistica – e che rispetta perciò il principio dell'oggettualità in quanto materia resistente e contrastiva. Se la prosa di Defoe riesce ad incanalare la materia in uno stretto vincolo causale, il racconto di Kafka fatica davanti alla più semplice delle descrizioni. Odradek è inutile, e forse lo è sempre stato: alla funzionalità si contrappone un dissenso antifunzionale che irrita il discorso del capitalista.

3.4.3. Il ritratto postmoderno: *In the Country of Last Things* e l'oggettualità

Dato il quadrato semiotico che abbiamo impostato, il terzo ritratto dev'essere un gemello perverso del primo: l'isola di Crusoe e si contorce nel Paese delle ultime cose. *In the Country of Last Things* di Paul Auster declina perfettamente ciò che abbiamo definito Repressione antifunzionale (Ra): la logica tardocapitalistica pretende l'inefficacia della materia, l'obsolescenza della merce che deve esaurire precocemente il suo utilizzo al fine di incentivare l'acquisto ulteriore e compulsivo. L'ambientazione, seppur post-apocalittica, risulta pericolosamente affine alle nostre isotopie storiche: il Paese delle ultime cose è una non meglio precisata città nella quale la ragione produttiva ha definitivamente ceduto alla pulsione mortifera che la minacciava, in una fotografia negativa del consumismo che illustra con una precisione angosciante il volto notturno del progresso. La materia, come dichiara l'incipit riesumando una tonalità fortemente dantesca, è giunta al suo stato terminale, ha subito un processo di degradazione ormai definitivo a causa del suo efferato sopruso:

These are the last things, she wrote. One by one they disappear and never come back. [...] I don't expect you to understand. You have seen none of this, and even if you tried, you could not imagine it. These are the last things. A house is there one day, and the next day

it is gone. A street you walked down yesterday is no longer there today. [...] Nothing lasts, you see, not even the thoughts inside you. And you mustn't waste your time looking for them. Once a thing is gone, that is the end of it³⁰⁹.

La distruzione è però davvero definitiva, degrada ogni aspetto corporale dell'oggetto compresa la loro essenza proiettiva:

It's not just that things vanish – but once they vanish, the memory of them vanishes as well. Dark areas form in the brain, and unless you make a constant effort to summon up the things that are gone, they will quickly be lost to you forever. A thing vanishes, and if you wait too long before thinking about it, no amount of struggle can ever wrench it back. [...] It was always gone, even before I had it³¹⁰.

Quando un oggetto si deteriora, esso scompare anche nell'immaginario collettivo, dalla consapevolezza comune; il suo ricordo svanisce ed è come se non fosse mai esistito, muore senza lasciare alcuna traccia; se il suo aspetto materiale viene meno, lo stesso fa la sua allusività semantica, quel carattere «sensibilmente sovrasensibile» che le cose hanno sempre posseduto. Muore il corpo, così come muore il senso.

Oltretutto, se la cosa viene distrutta, anche la parola subisce lo stesso destino:

In the end, the problem is not so much that people forget, but that they do not always forget the same thing. What still exists as a memory for one person can be irretrievably lost for another, and this creates difficulties, insuperable barriers against understanding. How can you talk to someone about airplanes, for example, if that person doesn't know that an airplane is? It is a slow but ineluctable process of erasure. Words tend to last a bit longer than things, but eventually they fade too, along with the pictures they once evoked. Entire categories of objects disappear – flowerpots, for example, or cigarette filters, or rubber bands – and for a time you will be able to recognize those words, even if you cannot recall what they mean. But then, little by little, the words become only sounds, a random collection of glottals and fricatives, a storm of whirling phonemes, and finally the whole thing just collapses into gibberish. The word “flowerpot” will make no more sense to you than the word “splandigo”. Your mind will hear it, but it will register as something incomprehensible, a word from a language you cannot speak. [...] Each person is speaking his own private language, and as the instances of shared understanding diminish, it becomes increasingly difficult to communicate with anyone.³¹¹

³⁰⁹ Paul Auster, *In the Country of Last Things* (1987), Faber and Faber, Croydon, 2005, pp. 1-2.

³¹⁰ Ivi, pp. 87-88.

³¹¹ Ivi, pp. 88-89.

Il linguaggio si trova nuovamente in difficoltà: la pratica prosastica di Crusoe non può che fallire davanti ad una realtà materiale che precipita ineluttabile verso la completa evaporazione, verso un mondo in cui i significanti smarriscono i propri significati. La lingua del Paese delle ultime cose – e del tardocapitalismo – è un «language of ghosts»³¹², un linguaggio che non ha veri e propri referenti, che si libra etereo senza aderire alle cose che dovrebbe rappresentare. Le entità materiali che abitano la città sono talmente disfatte da raggiungere un livello di oggettualità tale da impedire l'approccio linguistico, ovvero il principale strumento umano della configurazione empirica. Ritorna così anche il carattere del principio dell'oggettualità: gli oggetti, recisa la proiezione lessicale, sono di nuovo fantasmi che disturbano il soggetto, entità aliene alla ragione.

Vige, tuttavia, una sostanziale differenza rispetto agli oggetti modernisti: stavolta, tale processo è voluto, assurge a logica dominante, ad azione repressiva e non più sediziosa. Difatti, dove la merce non può intervenire l'antimerce, l'oggetto che ha perduto la propria funzionalità, come strategia inedita di consumo e profitto. La gestione tardocapitalistica della città impone l'impiego dello scarto, della materia residuale, in qualità di fonte energetica rinnovabile; in un'aberrazione paradossale, la produttività deriva dall'assenza del valore d'uso. Come diretta conseguenza, lo scarto diventa una valuta imprescindibile, non più una scoria da eliminare per decoro culturale o per salvaguardia biologica bensì motore principale dell'economia: «Shit is a serious business, and anyone caught dumping it in the streets is arrested»³¹³.

Dove Crusoe lottava quotidianamente per la ricerca del cibo, per il proprio sostentamento, gli abitanti del Paese delle ultime cose vivono in una contingenza concettuale all'opposto:

Thinking about food too much can only lead to trouble. These are the ones who are obsessed, who refuse to give in to the facts. They prowl the streets at all hours, scavenging for morsels, taking enormous risks for even the smallest crumb. No matter how much they are able to find, it will never be enough. They eat without ever filling themselves, tearing into their food with animal haste, their bony fingers picking, their quivering jaws never shut. Most of it dribbles down their chins, and what they manage to swallow, they usually throw up again in a few minutes. It is a slow death, as if food were a fire, a madness, burning them up from within. They think they are eating to stay alive, but in the end they are the ones who are eaten³¹⁴.

³¹² Cfr. Ivi, p. 10; p. 155; etc.

³¹³ Ivi, p. 30.

³¹⁴ Ivi, pp. 3-4.

Assistiamo ad un rovesciamento totale, ai limiti della parodia: il cibo, cioè la merce per definizione, la materia che più di ogni altra possiede una funzionalità e una ragione produttiva, non può in alcun modo soddisfare e saziare il suo consumatore, non adempie al suo scopo prefissato, e anzi acquista una connotazione negativa dal momento che incentiva il senso di fame e conduce alla morte chi ne fa uso.

Sull'altro versante assiologico, l'antimerce sostituisce la materia prima tradizionale come strumento essenziale di sviluppo e sostentamento. È qui che entrano in scena i Fecalisti, capovolgimento simmetrico del borghese mercante e produttore attento all'utilizzo della materia utile:

Because there is so little left, almost nothing gets thrown out anymore, and uses have been found for materials that were once scorned and rubbish. It all has to do with a new way of thinking. Scarcity bends your mind toward novel solutions, and you discover yourself willing to entertain ideas that never would have occurred to you before. Take the subject of human waste, literal human waste. [...] Rather than have people fend for themselves and dispose of their slops in some hodgepodge manner – which would quickly lead to chaos and disease – an elaborate system was devised whereby each neighborhood is patrolled by a team of night soil collectors. They rumble through the streets three times a day, lugging and pushing their rusty engines over the split pavement, clanging their bells for the neighborhood people to come outside and empty their buckets into the tank. [...] The odor is of course overpowering, and when this system was first installed the only people willing to do the work were prisoners – who were given the dubious choice of receiving an extended sentence if they refused and a shorter sentence if they agreed. Things have changed since then, however, and the Fecalist now have the status of civil servants and are provided with housing on a par with that given to the police. [...] Once the Fecalists have collected the waste, they do not simply dispose of it. Shit and garbage have become crucial resources here, and with the stocks of coal and oil having dwindled to dangerously low levels, they are the things that supply us with much of the energy we are still able to produce. Each census zone has its own power plant, and these are run entirely on waste. Fuel for running cars, fuel for heating houses – all this comes from the methane gas created in these plants³¹⁵.

I Fecalisti sono i capitalisti degli scarti. Il settore primario rimpiazza l'agricoltura, la pesca e l'allevamento con la raccolta di cianfrusaglie e persino di rifiuti organici, e un efficace settore secondario subentra per garantire la fornitura energetica nel perverso rispecchiamento di una

³¹⁵ Ivi, pp. 29-30.

industria capitalistica; l'intera economia muta il proprio orizzonte concettuale invertendo l'inutile in utile. La raccolta di feci da commutazione della pena diventa un lavoro salariale, cosicché anche gli scarti della società, i criminali dannosi e improduttivi, possano a loro volta riscoprirsi in un'inedita funzionalità civile offrendo l'ennesimo sintomo dell'inversione assiologica che caratterizza la città. O ancora:

Every morning, the city sends out trucks to collect the corpses. This is the chief function of the government, and more money is spent on it than anything else. All around the edges of the city are the crematoria – the so-called Transformation Centers – and day and night you can see the smoke rising up into the sky³¹⁶.

Il decesso, da tabù da esorcizzare e nascondere, è assurdo non solo a realtà quotidiana ma addirittura a occasione redditizia: il cadavere – forse il più represso dei contenuti repressi – viene trasformato – termine non casuale – in combustibile, acquisisce un valore di scambio che una società tradizionale non avrebbe consentito; i centri crematori vengono convertiti da luoghi di smaltimento a luoghi di produzione, fabbriche dalle quali dipende la sopravvivenza della civiltà. Non a caso, la sepoltura è tassativamente proibita, tacciata alla stregua del peggior crimine, di un'insurrezione contro la nazione stessa: il represso deve restare in superficie.

Il ritratto dei Fecalisti che ricaviamo da questo testo risponde allora ad un'attenta parodia del sistema tardocapitalistico, a un'accelerazione incontrollata dei dettami capitalistici tesi ormai nel loro stadio terminale e rovesciati di valore. All'interno del Paese delle ultime cose apprendiamo l'esistenza di una vera e propria industria del rifiuto, di capitalisti dell'antimerce che sfruttano l'antifunzionalità della materia come nuova logica di profitto senza però modificare alcunché rispetto alle tradizionali dinamiche produttive:

For many years now, there has been no municipal garbage system. Instead, the city is divided up by a number of private garbage brokers – one for each census zone – who purchased the rights from the city government to collect garbage in their areas. To get work as a garbage collector you must first obtain a permit from one of the brokers – for which you must pay a monthly fee, sometimes as much as fifty percent of your earnings. [...] Assuming that you are a duly registered garbage collector and that all your papers are in order, you earn your money by gathering up as much as you can and taking it to the nearest power plant. There you are paid so much money per pound – a trivial amount – and the

³¹⁶ Ivi, p. 17.

garbage is then dumped into one of the processing tanks. The preferred instrument for transporting garbage is the shopping cart – similar to the ones we have back home³¹⁷.

Come in poco tempo nelle società occidentali si è assistita ad una progressiva privatizzazione della merce, così è avvenuto anche nella realtà post-apocalittica di *In the Country of Last Things* nei confronti dell'antimerce, reiterando lo stesso sistema di zone d'influenza, pedaggi, leggi di compravendita, gerarchie piramidali e imposizioni burocratiche che hanno decretato il successo del capitalismo primonovecentesco. Il riferimento all'uso del carrello per raccogliere l'antimerce non è che la conferma definitiva: un retaggio della vecchia concezione economica viene capovolto in maniera speculare.

Crusoe e i Fecalisti ragionano secondo gli stessi binari logici; a mutare è la sintassi con la quale impongono la loro Repressione. Il linguaggio si trova di nuovo in difficoltà, ma stavolta a volerlo è una ragione dominante: l'antimerce deve conservarsi ineffabile, sede di uno scollamento tra parole e cose, per essere del tutto produttiva.

3.4.4. Il ritratto catamoderno: *The Autograph Man* e la cosalità

Il quarto ritratto si oppone, come è ormai ovvio, a quanto appena discusso a proposito della ragione produttiva del Paese delle ultime cose, allo stesso modo di come Odradek si ribellava all'addomesticazione del borghese. Invertiamo per l'ultima volta i due poli della biologica di potere: se l'egemonia pretende l'antifunzionalità, la rivoluzione fonda la sua lotta a partire da un'entità altamente funzionale, da una cosa che si mantiene utile e a contatto con l'umano.

Nell'episteme tardocapitalistico, ciò si associa ad un'ulteriore dicotomia sulla quale si incardina la ragione del profitto: le antimerce sono perlopiù copie, riproduzioni serializzate di un unico oggetto atte a diffondere e quotidianizzare il più possibile la pratica feticistica – e quindi anche a rinforzare il valore commerciale del prodotto. Un tentativo dissidente può allora essere condotto a partire da una rivalutazione dell'impronta aurale – per citare Benjamin³¹⁸ – che la riproducibilità tecnica ha precluso: restituire alla cosa la propria singolarità può tradursi in un'eccezionale funzionalizzazione della materia, nonché nel ripristino di quel valore collegiale tipico della cosalità che il feticismo – esperienza per definizione solipsistica – ostacola.

³¹⁷ Ivi, pp. 31-32.

³¹⁸ Cfr. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936), op. cit.

The Autograph Man di Zadie Smith può illustrare quanto detto con icastica efficacia. Il titolo fa riferimento all'insolito mestiere del protagonista, un giovane londinese – ma cinese da parte di padre ed ebreo da parte di madre – di nome Alex-Li Tandem, il cui scopo nella vita è commerciare autografi:

He was an Autograph Man. The job fell into three compartments. Collecting. Trading. Verification. The first two, fairly self-explanatory, the third he had sometimes to explain to people at parties. He had been humiliated many times by that ubiquitous good-looking drunk girl who rests against the refrigerator and coolly assesses the validity of your life while people dance wildly in the lounge. She is impressed by the simple career nouns – lawyer, doctor, journalist, even fireman. [...] So try convincing her that you, Alex-Li Tandem, are the man people pay to flick through a selection of ageing paper and give your opinion as to what is real and what forged in their collection. It does not matter to her that this is a skill and an art. It is a skill knowing the difference between the notorious Sydney Greenstreet secretarial (expertly forged by his assistant, Betty) and the curves and loops of the real thing. It is a skill distinguishing the robotic scratch of a Kennedy Autopen from the real presidential signature. Knowing when to lie about these matters, and how much, is an art. But try telling her that. Alex-Li is an Autograph Man.³¹⁹

Da questa presentazione di Alex-Li notiamo subito il riferimento alla distinzione fra originale e copia, fra autentico e falso: il suo mestiere consiste anche – e soprattutto – nell'indagare la natura degli autografi che commercia, la veridicità degli oggetti con i quali si relaziona, rendendolo di fatto un individuo capace di disinnescare una delle maggiori strategie dell'epoca postmoderna. L'autografo fatto a mano è infatti un unicum particolarmente raro in una fase storica in cui la riproducibilità della scrittura è massima, in cui la grafia è stata computerizzata: esso rappresenta l'idea di un oggetto "artigianale" sopravvissuto al dominio industriale, unica fonte di autentica originalità davanti al dilagare seriale di copie. Nessuna macchina può imitare alla perfezione e riprodurre in serie la grafia umana, esclusiva per ogni individuo perché imperfetta, accidentale; l'autografo è allora la cosa unica per eccellenza, ogni esemplare è sempre l'originale, «for no one can sign exactly the same way twice over»³²⁰. In tal senso lo *shorthand*, la stenografia, è un concetto ricorrente all'interno di tutto il romanzo, un'idea che i protagonisti usano come metafora per i loro discorsi – ad esempio, come modello esistenziale³²¹ o come immagine di un rapporto d'amicizia³²². Essa viene condannata e vista

³¹⁹ Zadie Smith, *The Autograph Man*, Penguin Books, London, 2003, p. 59.

³²⁰ Ivi, p. 173.

³²¹ Cfr. Ivi, p. 2.

³²² Cfr. Ivi, p. 175.

negativamente proprio in qualità di forma di scrittura tachigrafica e quindi facilmente riproducibile, stereotipica e non artigianale, inautentica in quanto capace di produrre nient'altro che copie.

L'oggetto-icona rappresentato dall'autografo recupera così la sacralità danneggiata dalla logica produttiva. Non deve sorprendere il forte impianto citazionistico che il testo dedica a Benjamin: è l'aura a permeare gli autografi ricercati da Alex-Li, cose uniche e irriproducibili. La fama veicolata dalle firme è l'obiettivo principale dell'Uomo Autografo, il quale tenta di avvicinarsi il più possibile ad essa attraverso la piena intellesione nei riguardi della cosa. Ciò è chiarito da questo ulteriore passaggio: «An Autograph Man's life is spent in the pursuit of fame, of its aura, and all value comes from the degree of closeness to it one can achieve»³²³. Viene recuperata la vicinanza con gli oggetti propria del principio della cosalità: dove il circuito tardocapitalistico fonda la sua tattica commerciale sull'allontanamento tra il consumatore e il prodotto, sull'alterità fascinosa che l'antimerce esercita, gli Uomini Autografo controbattono ricercando un contatto diretto con le mete del loro interesse, con la materia con la quale interagiscono.

Alla luce di ciò, l'autografo è sostanza collegiale, collante identitario, veicolo di un senso comunitario – proprio come detta la cosalità – che dipende proprio dall'appartenenza tinta di volontà contrastiva di coloro che ne fanno parte: «It was easy to forget, as an Autograph Man, that names on paper are the very least of what is traded and shifted round the world. Autographs are a small blip in the desire network, historical flotsam»³²⁴. Gli Uomini Autografo sono feticisti che restaurano la natura conflittuale della loro perversione: sono individui nuovamente in opposizione alla logica comune, il negativo di una ragione dominante. Se il feticismo dilaga come prassi comune, se ormai ogni soggetto nel tardocapitalismo è costretto a desiderare ardentemente un'antimerce relazionandosi con essa, Alex-Li e i suoi colleghi si allontanano da questo oculato meccanismo industriale per riottenere quella marginalità, quell'anticonformismo che li contraddistingueva. Ciò si evince molto chiaramente dalle seguenti riflessioni del protagonista:

But didn't everyone get *everything*? Hadn't they had enough yet? Everything on earth is tailored for this *everyone*. Everyone gets all the TV programs, as near as dammit all of the

³²³ Ivi, p. 348.

³²⁴ Ivi, p. 165.

cinema, and about 80 per cent of all music. [...] But where are the things that *no one* wants?³²⁵

L'autografo può essere allora considerato come «la cosa che nessuno vuole», estranea alla macchina desiderante e consumistica del tardocapitalismo: occupa una nicchia ristretta di relazioni feticistiche, è un oggetto-cult riservato a pochi stimatori.

L'ultimo ritratto illustra un individuo che si affianca ai movimenti concettuali del represso modernista modificando però la strategia dissidente dalla lontananza con l'oggetto – Odradek e il padre di famiglia – alla vicinanza con la cosa – l'autografo e gli Uomini Autografi. Dove l'antimerce è ineffabile, impermeabile, l'autografo consente proiezioni, interagisce pacificamente con l'umano grazie alla propria singolarità aurale.

³²⁵ Ivi, p. 90.

Parte analitica:

LE RAPPRESENTAZIONI DELL'OGGETTO

4. Per una storia figurale dell'oggetto contemporaneo: tra elocutio, dispositio e inventio

4.1. L'oggetto come figura: una dichiarazione di metodo

Quanto detto finora sulla natura letteraria dell'oggetto convalida un assioma: l'oggetto è un ordigno semiotico pronto a detonare, una sorta di pistola di Čechov che conserva sempre un certo quantitativo di valore strutturante nei confronti del testo in cui viene messa in scena. Pur se celato dietro le quinte, nascosto negli interstizi, l'oggetto che la letteratura ospita non è mai fine a sé stesso, bensì recita un ruolo più o meno essenziale all'interno delle risorse tematiche che un'opera può vantare.

L'oggetto, in altre parole, emerge con prepotenza e assoluta efficacia tra gli attrezzi ai quali può fare affidamento uno scrittore, nel bagaglio di quegli utensili dediti alla comunicazione narrativa che vengono comunemente definiti «figure retoriche». L'oggetto di per sé è senza dubbio un'ottima figura, o quantomeno ne condivide i tratti peculiari: nel suo operare come attore di senso ed espressione, artefatto attivo e non fondale passivo, si comporta da eccezione testuale, e la sua apparizione all'interno dell'opera suscita una circostanza anomala che riverbera quell'alterazione del grado 0 enunciativo della quale è responsabile la figuratività. Dove la figura retorica rappresenta uno scarto rispetto al traffico comunicativo tradizionale – come vedremo, ora sul piano del linguaggio, ora su quello della gestione informativa, ora su quello delle relazioni concettuali –, allo stesso modo l'oggetto innesta una deviazione nei confronti della grammatica semantica dell'opera, stimolando come diretta conseguenza una fluttuazione narrativa e quindi una declinazione tematica. In definitiva, se durante la progressione del testo si incappa in un oggetto, si assiste alla realizzazione narrativa della materia, si noterà che tale presenza è spesso innescata attraverso precise strategie retoriche e svolgimenti formali.

Obiettivo di questo capitolo sarà lo studio ravvicinato delle apparizioni testuali delle cose, dell'apparato figurale atto al racconto della materia all'interno del fenomeno letterario. Lo ripetiamo di nuovo per precisione argomentativa: Jameson evoca un'applicazione della teoria nei termini di una «language police», di un disinnescamento delle manifestazioni espressive oltre che prettamente narrative, di un'«implacable search and destroy mission targeting the inevitable ideological implications of our language practices»³²⁶. In tal modo, si potrà acquisire il

³²⁶ Fredric Jameson, *Symptoms of Theory or Symptoms for Theory?*, «Critical Inquiry», op. cit., p. 405.

grimaldello necessario alla decostruzione del «discours du capitaliste», favorendo l'adattamento al «mare dell'oggettività» e la comprensione dell'entità merce. D'altra parte, Jakobson è sicuro nel dichiarare che «i tropi rendono l'oggetto più sensibile e ci aiutano a vederlo»³²⁷: il dato formale dell'oggetto letterario è davvero nodale, e l'analisi dei processi retorici dediti alla sua trasfigurazione in elemento narrativo è a dir poco imprescindibile davanti all'urgenza di un'intelligenza concettuale esauriente.

Qual è, insomma, l'accoglienza figurale che il testo letterario – specie quello novecentesco, intriso di sostrati ideologici – riserva all'oggetto? Per rispondere a questa domanda occorre avvicinarsi il più possibile all'attuazione di ciò che Daniele Del Giudice ha auspicato nei termini di una «letteratura delle cose»³²⁸, azzardando cioè il progetto di una storia letteraria dell'oggetto, di uno studio che tramite la selezione accurata di un corpus testuale si impegna a documentare le possibili rappresentazioni narrative della materia.

Ci si chiederebbe a questo punto secondo quale prospettiva vada tracciata tale storia letteraria, e la risposta verterebbe per ovvie ragioni intorno ad un'impostazione di tipo formale. Ceserani ebbe il modo di distinguere due possibili tendenze del lavoro storiografico-letterario: da una parte una «storia delle forme»³²⁹ – «il grande sogno dei formalisti prima e degli strutturalisti praghensi poi»³³⁰ – e dall'altra una «storia dei temi letterari»³³¹ – i cui esempi menzionati sono *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* di Ernst Robert Curtius e lo stesso *Gli oggetti desueti* di Orlando. È chiaro che il nostro proposito di ricerca propende verso la dimensione formale; ciononostante, trascurare il risvolto tematico sarebbe un errore colpevole di deteriorare l'indagine, se non di comprometterla del tutto a causa dell'incompletezza del servizio. Alla domanda «i modi e i generi letterari sono definibili e descrivibili sulla base delle strutture tematiche che li caratterizzano oppure delle loro strutture retoriche e formali?»³³², Ceserani preferisce rispondere scrivendo che «La vera, grande scommessa sarebbe quella di riuscire a dare insieme una storia dei temi e una storia delle forme, collegandoli strettamente fra di loro»³³³. Questo risultato binomiale, di cui il teorico stesso non esita a dubitare l'esecuzione, tiene conto di entrambi i versanti, quello contenutistico e quello

³²⁷ Roman Jakobson, *Il realismo dell'arte*, in Tzvetan Todorov (a cura di), *Theorie de la littérature*, op. cit., p. 100.

³²⁸ Daniele Del Giudice, *Gli oggetti, la letteratura, la memoria*, op. cit., p. 100.

³²⁹ Remo Ceserani, *Storicizzare*, in Mario Lavagetto (a cura di), *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso*, op. cit., p. 98.

³³⁰ Ibidem.

³³¹ Ibidem.

³³² Ivi, p. 101.

³³³ Ibidem.

formale; traslato nelle ragioni del nostro studio, una storia letteraria dell'oggetto che vuole ritenersi esauriente deve testimoniare non solo le dinamiche espressive attraverso le quali il macchinario retorico inscena la materia, ma anche le successive coniugazioni tematiche. Adorno stesso in una sua celebre intuizione aveva affermato che «la forma estetica è contenuto sedimentato»³³⁴; una *Thing Theory* valida non può prescindere dall'analisi formale.

Tale programma anticipa quanto Daniele Giglioli ha teorizzato anni più tardi nel merito di una riattualizzazione e rivalutazione della categoria del tema e delle mansioni della critica tematica. A detta di quest'ultimo, parlare esclusivamente di contenuto e parlare esclusivamente di forma sono entrambe occupazioni che presentano una certa deficienza interpretativa: il tema infatti «costituisce già di per sé, *ab origine*, una sintesi indiscernibile di forma e contenuto»³³⁵, e per essere sviscerato deve perciò essere estratto dal testo al quale appartiene attraverso un'indagine ora retorica ora orientata verso le configurazioni semantiche. Se si confronta quanto riportato a ciò che dettava Ceserani, l'eco, o comunque la contiguità delle posizioni teoriche, è evidente:

Una vera storia complessiva, di una produzione letteraria ampia, secolare, partendo dalla storia delle forme non riesce a venir fuori. C'è, a spiegare tanta difficoltà, una ragione molto precisa: le forme di per sé non sono significanti; i singoli tratti formali (retorici, metrici, linguistici) dei testi letterari possono entrare a far parte di una ricostruzione complessiva del sistema dei significati di un'opera letteraria solo a patto che, di volta in volta, quei tratti formali siano messi in rapporto di correlazione con i singoli tratti semantici di quelle opere³³⁶.

Dunque, se – come enuncia icasticamente Giglioli – il tema è uno spazio di tensione tra contenuto e forma, lo studio dell'oggetto in qualità di tema non può limitarsi ad una mera catalogazione delle tattiche retoriche, bensì deve concentrare l'interesse anche sui risvolti contenutistici che tali procedimenti formali veicolano. La storia letteraria delle cose si afferma come il ritratto di una serie di espedienti comunicativi atti alla programmazione di un'offerta tematica; il corpus di opere che ne deriva sarà allora composto da campioni di presenza strutturante, vale a dire di una partecipazione attiva e dinamica perché esito di un'impresa di tematizzazione, di un movimento testuale che prevede la collaborazione di due operazioni diverse ma simbiotiche.

³³⁴ T. W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (1970), trad. it. *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 1975, p. 9.

³³⁵ Daniele Giglioli, *Tema*, La Nuova Italia, Firenze, 2001, p. 39.

³³⁶ Remo Ceserani, *Storicizzare*, op. cit., pp. 98-99.

Relativamente a ciò, è la figura che consente la cooperazione tra contenuto e forma e il coagularsi di un tema, in quanto attività testuale che attraverso un intervento sulle strutture di espressione – di nuovo, ora linguistiche, ora informative, ora argomentative – aziona il profilo semantico di un'opera, il messaggio che si vuole porgere al lettore. La mia interpretazione della figura è perciò quella di un meccanismo narrativo, di un aspetto del testo estremamente dinamico, operoso, lontano dalla staticità di un mero prontuario fossilizzato da cui attingere che i pregiudizi recenti contro la retorica hanno alimentato; la tensione di cui parla Giglioli si risolve nel momento figurale, inteso come catalizzatore di energia testuale da impiegare in funzione della tematizzazione dell'opera.

Come catalogazione delle figure retoriche scelgo, dietro suggerimento di Orlando, di adoperare una tripartizione che già Quintiliano aveva avanzato a seconda del dipartimento comunicativo nel quale esse operano:

Possiamo dire, però – rifacendoci alla preziosa distinzione del più importante e maturo trattato di retorica che ci ha tramandato l'antichità, l'*Institutio oratoria* di Quintiliano (II sec. d. C.) –, che in senso tradizionale le figure retoriche sono tutte localizzate su uno dei piani possibili del discorso. Quintiliano distingue chiaramente un piano della inventio, uno della dispositio e un altro della elocutio. Infatti egli scrive: *Non enim tantum refert quid et quo modo dicamus, sed etiam quo loco*. Abbiamo tre aspetti: il quid (che cosa dire, l'inventio), il quo modo (in che modo dirlo, l'elocutio) e il quo loco (in quale ordine, la dispositio)³³⁷.

Se volessimo inquadrare sinteticamente – e forse un po' troppo brutalmente – la questione, diremmo che dei primi esercizi figurali si occupa un lavoro di analisi testuale assegnato al dominio della critica tematica, che i secondi sono oggetto d'indagine della critica stilistica e che i terzi appartengono alla circoscrizione della critica narratologica. Questo capitolo tenterà dove possibile di offrire tutti e tre i tipi di riflessione intorno ai connotati dell'opera, dimostrando come gli indirizzi di interpretazione testuale non debbano essere considerati compartimenti stagni né scuole ostili l'una con l'altra.

Per ogni figura retorica, dopo un breve riepilogo dei suoi tratti basilari, sarà indicata un'opera letteraria – sia testi in versi che, in misura maggiore, testi in prosa – caratterizzata da una spiccata presenza oggettuale e utile a esporre quanto più lucidamente possibile l'applicazione della suddetta manovra figurale e i suoi effetti nei confronti della macchinazione

³³⁷ Valentina Sturli, *Figure dell'invenzione. Per una teoria della critica tematica in Francesco Orlando*, Quodlibet, Macerata, 2020, p. 28.

tematica. Verranno presi in esame testi facenti parte di alcune delle principali tradizioni occidentali – nello specifico: italiana, francese, inglese, statunitense, argentina, turca – e appartenenti al quadro temporale tra fine Ottocento e primo decennio del Duemila – coprendo circa un secolo di produzione narrativa, dal 1889 al 2008.

Nel presentare tale mappatura delle fisionomie figurali dell'oggetto, preferisco procedere a ritroso rispetto all'ordine usuale della retorica classica: di conseguenza, saranno esaminate prima le figure dell'elocutio, poi quelle delle dispositio e infine quelle dell'inventio. Tale decisione non dipende solo dall'effettiva cronologia che ha visto sintetizzare e sistematizzare i tre domini figurali – l'elocutio viene studiata sin dai tempi classici ed è stata poi regolarizzata dal Groupe μ nel 1970, Gérard Genette è stato il primo a formulare una tassonomia delle modalità dispositive del testo nel suo *Figures III* datato 1972, mentre l'inventio è stata solo recentemente valorizzata grazie al lavoro di raccolta e rielaborazione degli appunti orlandiani ad opera di Valentina Sturli (2020). Il percorso argomentativo si fonda piuttosto su una dilatazione del campo d'indagine, dalla microfiguralità di tipo fonico della singola parola alle concatenazioni delle unità narrative tipiche della temporalità e della prospettiva, fino alla macrofiguralità inventiva che copre interi testi nella loro totalità concettuale. Così facendo si dimostrerà come l'oggetto sia presente in tutti i livelli dell'organizzazione testuale in una presenza altamente condizionante, dalla partitura stilistica alla gestione informativa e al corredo argomentativo.

4.2. Figure dell'elocutio

Esordiamo trattando il campo figurale dell'elocutio, ovvero la dimensione testuale che secondo Quintiliano si occupava del «quo modo»³³⁸, del “come”, delle procedure espressive attraverso le quali il discorso presentava i propri argomenti. Trattandosi di una manipolazione retorica che agisce a livello del linguaggio puro, dell'elaborazione strutturale della singola parola o di un ristretto insieme di parole, la dinamica figurale opera principalmente in microporzioni testuali, a livello della stratificazione lessicale – non a caso, l'elocutio è la diretta trasposizione della λέξις greca.

L'applicazione elocutiva dell'oggetto risulta quindi estremamente interessante, dal momento che documenta le apparizioni linguistiche della materia in un'indagine dal respiro brevissimo, attenta alle implicazioni stilistiche e non a quelle narratologiche e concettuali – più

³³⁸ Quintiliano, *Institutio oratoria* III, 3.

estese e dunque meno dettagliate, prive di quei particolari che solo una lettura ravvicinata può illuminare. L'oggetto appare all'interno della narrazione influenzando l'intimo contatto tra il piano del significato e il piano del significante: attiva determinati effetti di suono, modifica l'andamento sintattico e così via, in un'onnipresenza spettrale che non esita a infestare anche le pieghe più intime dell'opera. Nell'ambito specifico dell'elocutio, l'irregolarità comunicativa scaturisce dallo scontro tra il regime della parola e il regime della cosa: nel momento in cui un oggetto viene inscenato a livello del linguaggio, i testi devono assicurarsi un compromesso utile alla convivenza di due realtà così diverse; la figura è il risultato di questo accomodamento.

Tra i numerosi e validi compendi tassonomici che la storia della retorica ha visto succedersi nel corso dei secoli, scelgo di adottare la sintesi proposta dal Groupe μ – o Gruppo di Liegi – all'interno di *Rhétorique générale*³³⁹, in quanto modello più vicino alla teorizzazione orlandiana. Suddividiamo così le figure elocutive in quattro sotto-categorie che è bene riepilogare brevemente, a seconda del livello – significante o significato – e della frazione testuale – singola parola o più parole – che influenzano:

- Metaplasmi: operazioni morfologiche nel dominio del significante che investono l'aspetto grafico e sonoro dell'unità lessicale;
- Metatassi: operazioni sintattiche nel dominio del significante che investono la disposizione di più parole all'interno del periodo e della frase;
- Metasememi: operazioni semantiche nel dominio del significato che investono la connotazione di senso dell'unità lessicale;
- Metalogismi: operazioni logiche nel dominio del significato che investono il valore discorsivo di un insieme di parole.

L'indagine concernerà dunque l'influenza che l'apparizione testuale dell'oggetto esercita sulla dimensione fonica, sulla dimensione sintattica, sulla dimensione semantica e sulla dimensione logico-discorsiva. Tutte e quattro prevedono uno scarto che la materia attua nei confronti del linguaggio consueto, in una devianza figurale che restituisce all'oggetto spessore formale oltre che contenutistico.

4.2.1. Metaplasmi: l'onomatopea in *Mafarka il Futurista*

Sotto la dicitura di metaplasmi vanno inserite tutte quelle manovre retoriche che intervengono nello strato inferiore del linguaggio, nel versante più interno della testualità.

³³⁹ Cfr. Groupe μ , *Rhétorique générale*, Éditions du Seuil, Paris, 1982.

Groupe μ lo definisce il dominio «des figures qui agissent sur l'aspect sonore ou graphique des mots et des unités d'ordre inférieur au mot»³⁴⁰; tra i principali esempi di metaplasmi troviamo l'allitterazione, la rima, la metatesi, il poliptoto, l'anagramma, la paronomasia, l'annominazione e così via, tutti processi che innescano la componente sonora propria della lingua.

Nel merito di una retorica atta a inscenare la materia all'interno della dimensione narrativa, a interessarci in questa sede è soprattutto l'onomatopea. Mortara Garavelli offre nel presentarla una precisazione che si rivela cruciale per il nostro discorso:

Questo è il campo dell'onomatopea o imitazione dei suoni naturali in espressioni del linguaggio articolato: non la semplice imitazione di rumori o voci fatta, per es., da un attore, ma la composizione di parole [...] che riproducono suoni, rumori, voci di animali ecc. e li trascrivono secondo le convenzioni fonologiche e grafematiche delle singole lingue³⁴¹.

La realtà esterna non entra nel sistema linguistico tramite una duplicazione automatica, una traduzione pacifica che si limita ad accogliere senza alcuna intermediazione o filtro il suono della cosa nel regime della parola; al contrario, ciò che avviene è uno scontro tra due universi differenti che causa una trasformazione strutturale della lingua stessa invasa nelle sue intelaiature intestine.

Il linguaggio si adegua alla presenza della cosa, ed è possibile esperire tale applicazione retorica nell'uso sistemico e organico che il Futurismo fa dell'onomatopea. Da come traspare dalle parole di Filippo Tommaso Marinetti stesso, il legame tra la funzione onomatopeica e la realtà materiale è simbiotico e logico-consequenziale, quasi come se la prima fosse la principale condizione d'esistenza della seconda – quantomeno sul piano retorico, testuale e narrativo: «Il nostro amore crescente per la materia [...], la simpatia fisica che ci lega ai motori, ci spingono all'uso dell'onomatopea»³⁴². Beatrice Sica, nell'evidenziare l'importanza che l'onomatopea assume nella lingua futurista, adopera una definizione del tutto simile alla puntualizzazione attuata da Mortara Garavelli: «L'onomatopea per i futuristi non è solo la riproduzione di un suono, ma diventa il punto dove si realizza il “rumore come elemento stesso del linguaggio”»³⁴³. I Futuristi realizzano una perfetta congruenza tra parola e cosa privilegiando quest'ultima,

³⁴⁰ Ivi, p. 33.

³⁴¹ Bice Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano, 2015, p. 131.

³⁴² Filippo Tommaso Marinetti, *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica* (1914), in Viviana Birolli (a cura di), *Manifesti del futurismo*, Abscondita, Milano, 2008, p. 134.

³⁴³ Beatrice Sica, *Molto rumore per nulla? Il Futurismo contro la musicalità*, «Lettere Italiane», vol. 61, n. 3, 2009, p. 390.

divenuta parte integrante della normativa fono-grafemica secondo una ristrutturazione delle leggi che ne presidono il funzionamento: è il rumore ad assimilare il linguaggio, non viceversa. Anche Ezio Raimondi indica una sottomissione della parola alla cosa quando discute di una «parola deformata sino all'onomatopea», e di una volontà linguistica intenta a «mirare alla cosa con la parola»³⁴⁴.

D'altro canto, sin dal primo dei numerosi manifesti editi il movimento determina la propria poetica attraverso una forte connotazione conflittuale. Nel *Fondazione e Manifesto del Futurismo* (1909), il punto 7 afferma che «Non v'è più bellezza, se non nella lotta. Nessuna opera che non abbia un carattere aggressivo può essere un capolavoro»³⁴⁵. L'attributo contrastivo, oltre che nel corredo tematico pervaso da un'estrema ed esplicita violenza, si realizza innanzitutto sul piano linguistico: la lingua del Futurismo scaturisce da un continuo dissidio tra la materia e la parola, tra l'oggettività della realtà – le macchine, le innovazioni tecnologiche, etc. – che gli autori insistono nell'introdurre nelle proprie narrazioni e gli strascichi della soggettività imperante nella tradizione letteraria. Questa contesa tra l'io e l'esterno, la parola e la cosa, l'umano e la materia, affiora con particolare chiarezza all'interno del *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1912), il cui punto 11 recita:

Distruggere nella letteratura l'«io», cioè tutta la psicologia. L'uomo completamente avariato dalla biblioteca e dal museo, sottoposto a una logica e ad una saggezza spaventose, non offre assolutamente più interesse alcuno. Dunque, dobbiamo abolirlo nella letteratura, e sostituirlo finalmente colla materia, di cui si deve afferrare l'essenza a colpi d'intuizione, la qual cosa non potranno mai fare i fisici né i chimici. Sorprendere attraverso gli oggetti in libertà e i motori capricciosi la respirazione, la sensibilità e gl'istinti dei metalli, delle pietre, del legno, ecc. Sostituire la psicologia dell'uomo, ormai esaurita, con l'ossessione lirica della materia. Guardatevi dal prestare alla materia i sentimenti umani, ma indovinate piuttosto i suoi differenti impulsi direttivi, le sue forze di compressione, di dilatazione, di coesione e di disgregazione, le sue torme di molecole in massa o i suoi turbini di elettroni. Non si tratta di rendere i drammi della materia umanizzata. È la solidità di una lastra d'acciaio, che c'interessa per sé stessa, cioè l'alleanza incomprensibile e inumana delle sue molecole e dei suoi elettroni, che si oppongono, per esempio, alla penetrazione di un obice. Il calore di un pezzo di ferro o di legno è ormai più appassionante, per noi, del sorriso o delle lagrime di una donna³⁴⁶.

³⁴⁴ Ezio Raimondi, *Le poetiche della modernità in Italia*, Garzanti, Milano, 1995, pp. 34-35.

³⁴⁵ Filippo Tommaso Marinetti, *Fondazione e Manifesto del Futurismo* (1909), op. cit., p. 13.

³⁴⁶ Id., *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1912), op. cit., p. 61.

Quanto esposto dal manifesto futurista combacia perfettamente con i caratteri dell'oggettualità che abbiamo più volte esaminato: la gerarchia secolare tra soggetto e oggetto viene ribaltata, e compito dell'artista è ritrarre l'essenza delle cose e rappresentarne le proprietà recondite, l'alterità materica che solo la narrazione può percepire dall'alto del suo sguardo esclusivo – «la qual cosa non potranno mai fare i fisici né i chimici». I due universi concettuali, quello umano e quello materiale, sono inconciliabili, ciascuno dotato di proprie peculiarità che è impossibile trasferire e applicare vicendevolmente; l'autonomia della cosa è l'unica cosa che conta, aliena e quindi «incomprensibile» in quanto «inumana», distante dal nostro orizzonte esistenziale, proveniente da un piano altro. «Prestare alla materia i sentimenti umani» e «rendere i drammi della materia umanizzata» sarebbero azioni tipiche della cosalità, di una materia che viene trapassata e resa trasparente e malleabile dalla cognizione umana; per la retorica futurista, una retorica dell'oggettualità, interessa però la materia «per sé stessa», opaca.

Il conflitto tra parola e cosa può essere risolto e riprodotto sul testo solo con un indebolimento della prima a vantaggio della seconda: «Solo il poeta asintattico e dalle parole slegate potrà penetrare l'essenza della materia e distruggere la sorda ostilità che la separa da noi»³⁴⁷. Tale declinazione teorica viene approfondita durante lo sviluppo del movimento e testimoniata di volta in volta dai vari manifesti che lo testimoniano. In *L'immaginazione senza fili e le parole in libertà* dell'anno successivo, Marinetti stabilisce che solo la lingua futurista, fondata su una retorica che prevede il ben noto paroliberismo, un uso smodato dell'analogia, una disgregazione sintattica e – ovviamente – una presenza costante dell'onomatopea, può inscenare efficacemente la materia come entità autonoma:

L'immaginazione senza fili e le parole in libertà c'introdurranno nell'essenza della materia.

[...] Invece di umanizzare animali, vegetali, minerali (sistema ormai sorpassato) noi potremo animalizzare, vegetalizzare, mineralizzare, elettrizzare o liquefare lo stile, facendolo vivere in un certo modo della vita stessa della materia³⁴⁸.

Il Futurismo promuove un linguaggio – uno «stile» – che si oggettivizza, si rende materia e assume le sue proprietà, e non viceversa. Quando Marinetti sostiene la necessità di «rendere il peso (facoltà di volo) e l'odore (facoltà di sparpagliamento) degli oggetti»³⁴⁹, riecheggia congruente il proposito di Šklovskij riguardo «il far sì che la pietra sia di pietra»³⁵⁰. Ciò è reso

³⁴⁷ Ivi, p. 62.

³⁴⁸ Id., *L'immaginazione senza fili e le parole in libertà* (1913), op. cit., pp. 93-94.

³⁴⁹ Id., *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1912), op. cit., p. 62.

³⁵⁰ Viktor Šklovskij, *L'arte come procedimento* (1929), trad. it. di Cesare de Michelis e Renzo Oliva, in Tzvetan Todorov (a cura di), *I formalisti russi*, op. cit., p. 82.

possibile, come detto, dall'utilizzo dell'onomatopea in quanto dispositivo retorico che consente di introdurre la cosa nella lingua preservandone le proprietà: per Marinetti «l'onomatopea [...] serve a vivificare il lirismo con elementi crudi e brutali di realtà»³⁵¹. L'onomatopea contraddistingue dunque una lingua altamente referenziale, lontana dal narcisismo autotelico che Marinetti disprezza e votata al contrario alla mimesi quanto più possibile accurata del reale. Fausto Curi parla non a caso di un tradimento dell'arbitrarietà del segno di matrice saussuriana³⁵²: la parola corrisponde forzatamente alla cosa. La funzione onomatopeica risolverebbe così un gap della comunicazione tradizionale, riuscendo a tradurre correttamente l'immagine in suono, la materia in parola, la realtà in convenzione linguistica, in un *trait d'union* nel quale la cosa si riveste dell'impianto fono-grafemico adottandolo come proprio. In tal senso, la definizione offerta da Ciriaco De Vitiello di una «scrittura reistica» è congeniale³⁵³, poiché dedicata alla «reificazione, alienata e alienante ante litteram, del cosmo riprodotto o/e riproducibile, dove l'ego è assimilato o introiettato alle cose»³⁵⁴. Solo l'onomatopea, secondo i futuristi, può conservare ed esprimere al massimo la pietrosità – l'insieme dei caratteri della pietra, quali l'odore, il peso, il colore, etc. – della pietra, e lo fa translitterando in linguaggio quella stessa pietrosità senza variarne l'essenza, bensì imponendola e facendola assurgere come inedita direttiva neologistica – *ονοματοποιικά* in greco significa letteralmente “creazione di nome”.

Per Marinetti l'onomatopea è l'apoteosi delle varie strategie retoriche futuriste culminanti nella riproduzione «degli' innumerevoli rumori della materia in movimento»³⁵⁵. È la trascrizione diretta della voce della materia resa secondo la consuetudine linguistica, un «suono-rumore»³⁵⁶, un vero e proprio stadio evolutivo del fenomeno musicale che, non a caso, è «parallelo al moltiplicarsi delle macchine», alla proliferazione della materia nel mondo antropico in seguito ai processi di industrializzazione. La voce del poeta e la soggettività lirica sono bandite, e al loro posto a dominare il testo è la voce autentica e autosufficiente, senza mediazioni o interferenze, delle cose, libere di esprimersi dipendentemente delle proprie

³⁵¹ Filippo Tommaso Marinetti, *L'immaginazione senza fili e le parole in libertà* (1913), op. cit., p. 95.

³⁵² Cfr. Fausto Curi, *La stilistica della materia*, in Id., *Perdita d'aureola*, Einaudi, Torino, 1977, pp. 137-169.

³⁵³ Ciononostante, va evidenziato che, come notato da Patrizia Ceccagnoli, all'interno dell'opera futurista la reificazione del linguaggio è spesso controbilanciata da un'antitetica antropomorfizzazione della materia, coniugata da un altrettanto frequente uso della prosopopea e della personificazione; cfr. Patrizia Ceccagnoli, “*Necrofilia*” e *prosopopea della materia: la personificazione in Marinetti*, «Annali d'Italianistica», 27, 2009, pp. 309-331.

³⁵⁴ Ciriaco De Vitiello, *La nozione di liposegno tra teoria e prassi nel sistema parolibero di Marinetti*, in AA.VV., *Marinetti futurista*, Guida, Napoli, 1977, p. 145.

³⁵⁵ Filippo Tommaso Marinetti, *Supplemento al Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1912), op. cit., p. 68.

³⁵⁶ Luigi Russolo, *L'arte dei rumori* (1913), in Viviana Birolli (a cura di), *Manifesti del futurismo*, op. cit., p. 84.

capacità fisiche; alla domanda che sottintende la proposta teorica di Lorraine Daston, «do Things talk?», l'onomatopea futurista risponderebbe in maniera affermativa, e con validi campioni esemplari.

Al fine di documentare alcuni di questi esempi, procediamo ora ad una breve lettura di *Mafarka il Futurista*, il primo testo ufficialmente futurista composto da Marinetti durante il *Manifesto del Futurismo* del 1909 e perciò pregno della teoria linguistica che lo animava.

Possiamo innanzitutto suddividere le onomatopее tra «onomatopее pure»³⁵⁷ o proprie, che riproducono 1:1 i suoni tramite un intervento linguistico minimale – il gatto fa *miao*, l'orologio fa *tic-tac*, la foglia fa *fff*–, e «vocaboli onomatopeici»³⁵⁸ o onomatopее improprie, che rappresentano il suono con una maggiore mescolanza tra referente esterno e convenzione linguistica ottenendo parole grafematicamente ordinarie – il gatto miagola, l'orologio ticchetta, le foglie frusciano. Nell'opera di Marinetti è possibile tratteggiare un incremento progressivo dell'uso di onomatopее proprie, in piena corrispondenza alla volontà espressa nei manifesti di una lingua che disintegra i propri connotati tradizionali a favore della materia. In *Mafarka il Futurista* riscontriamo infatti un maggior numero di onomatopее improprie piuttosto che proprie – circostanza testuale che verrà ribaltata, ad esempio, nel celebre *Zang Tumb Tumb* (1914).

Limitandoci ai primi capitoli, leggiamo di acque che gorgogliano³⁵⁹, bandiere che garriscono³⁶⁰, borborigmi di gallerie sotterranee³⁶¹, ruote che stridono³⁶², conchiglie che ticchettano³⁶³, staffe che tintinnano³⁶⁴, terreni che muggiscono³⁶⁵, etc. Le uniche onomatopее pure sono invece: il «flic flac»³⁶⁶ dei dorsi delle fanciulle danzanti, il «tam tam»³⁶⁷ dei tamburi, il «ronron»³⁶⁸ del gatto e il «vlan»³⁶⁹ dell'acqua che si infrange su un oggetto.

È poi interessante notare come la registrazione dei suoni e la sovrabbondanza onomatopeica si riflettano sulla dimensione tematica, coniugando il ribaltamento della

³⁵⁷ Bice Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, op. cit., p. 131.

³⁵⁸ Ibidem.

³⁵⁹ Filippo Tommaso Marinetti, *Mafarka il futurista* (1909), Adler, Pontassieve, 2021, p. 9.

³⁶⁰ Ivi, p. 10.

³⁶¹ Ivi, p. 25.

³⁶² Ivi, p. 31.

³⁶³ Ivi, p. 32.

³⁶⁴ Ivi, p. 38.

³⁶⁵ Ivi, p. 46.

³⁶⁶ Ivi, p. 22.

³⁶⁷ Ivi, pp. 41, 45.

³⁶⁸ Ivi, p. 66.

³⁶⁹ Ivi, pp. 86, 123, 146.

dialettica tra organico e inorganico, tra vivente e materiale, sulla quale i Futuristi insistono all'intero delle loro dichiarazioni teoriche. Nella fattispecie, l'onomatopea opera in diretta concordanza con la sineddoche, come è possibile osservare in questi passi:

Lottarono lungamente per atterrarsi; ma la folla era sì fitta, le facce aderivano talmente l'una all'altra, fra un cozzar di nasi, di pugnali e di sessi coriacei...³⁷⁰

Gli applausi degli spettatori, l'ansare degli attori senza più respiro, lo sbattere delle mascelle e lo sciabordare dei piedi nel fango, si confondevano col rantolare dei petti agonizzanti nella voluttà³⁷¹.

Con la sua andatura danzante, ilare e disinvolta, esso pareva divertirsi allo scricchiolar dei toraci, che miagolavano e gemevano sotto i suoi zoccoli ferrei...³⁷²

La parte sostituisce il tutto: Marinetti opera una decisa reificazione dei soldati, non viene mai citato l'essere umano nella sua interezza bensì ad emergere nella scena solo le sue singole parti – i nasi, le mascelle, i piedi, i petti, i toraci, etc. – rese autonome quali oggetti distinti; non è la vita ad emettere rumore e parlare.

Questo è particolarmente evidente in un altro brano dall'elevata caratterizzazione sonora:

Con un frastuono assordante, le due ali dell'innumerabile cavalleria s'incastarono l'una nell'altra. Fu, dapprima, la violentissima agitazione di un oceano notturno, ove isole vulcaniche nascessero per prodigio fra i sobbalzi e i ruggiti della mareggiata... Qua e là, si vedevano ribollire mucchi di groppe sussultanti sotto un sinistro fluttuare di cavalieri decapitati, che, tese le braccia, nuotavano nei gorgi formati dalle loro calceature. Poi, si formò come una mostruosa armatura di zampe e di criniere, che si dibatté lungamente in un groviglio inestricabile di lance e crollò subitamente, come una grande costruzione lacustre, in un lago di pece. Ma mentre la notte africana spiegava sul deserto le sue vaste ali di terrore grigio, i venti, becchini giganteschi e ciechi, dal volto di fuliggine, si avanzavano correndo da tutti i punti dell'orizzonte. I loro mantelli di lana umida e gialla garrivano lugubrementemente, mentre essi correvano, tutti, sul contorno della spaventevole ecatombe, vomitando ingiurie e sputacchi sui moribondi. Talvolta, come per un sinistro richiamo, agitavano convulsamente le loro barbe di ferro: e allora sollevavano, a palate enormi, la sabbia rossa dell'estremo crepuscolo e la lanciavano sullo sgonfiarsi di quella smisurata carogna³⁷³.

³⁷⁰ Ivi, p. 21.

³⁷¹ Ivi, p. 23.

³⁷² Ivi, p. 24.

³⁷³ Ivi, pp. 48-49.

È un vero e proprio concerto, ma di un'orchestra composta da cose e non da uomini; i cavalieri vengono citati solo all'inizio per poi disperdersi in un'esplosione di materia che si fa suono, come se fossero gli oggetti a scontrarsi in battaglia e non coloro che li impugnano e indossano. L'onomatopea dà voce alla dimensione oggettuale e la rende assoluta protagonista: le azioni umane sono sempre accompagnate e scandite dai rumori materici dell'equipaggiamento bellico, i quali non si limitano ad agire sullo sfondo scenico in qualità di atmosfera ma diventano azioni stesse. Il testo è intervallato da sequenze come questa, nelle quali gli oggetti prendono la parola – letteralmente – attraverso l'onomatopea verbale e attirano l'attenzione su di sé: «Lo stridore straziante delle ruote e lo scricchiolare dei tendini metallici trivellano l'aria ardente con una lugubre monotonia, interrotta a quando a quando dal fracasso delle teste a molla che scattavano»³⁷⁴.

4.2.2. Metatassi: lo zeugma in *The Things They Carried*

Le metatassi prevedono un allargamento del campo d'applicazione figurale, intervenendo su porzioni testuali più estese rispetto all'azione dei metaplasmi. Secondo la nomenclatura del Gruppo di Liegi, appartengono all'ambito della metatassi le figure che agiscono «sur le structure de la phrase»³⁷⁵ e che coinvolgono quindi la dimensione strettamente sintattica: anafora, catafora, chiasmo, enumerazione, asindeto, polisindeto, anacoluto, iperbato, etc.

Dato il rapporto conflittuale tra parola e cosa, tra linguaggio e materia, appare evidente che l'inserimento di un oggetto all'interno di una frase possa causare un'importante avaria sintattica, una deformazione nell'ordine e nel rapporto tra i componenti del periodo. È questo il caso dello zeugma, figura che può diventare essenziale in una narrazione della materia se ben calibrata e adoperata. Mortara Garavelli la circoscrive quale ellissi «che provoca incongruenze o semantiche o sintattiche»³⁷⁶; nello specifico, nella maggior parte delle situazioni lo zeugma contempla l'utilizzo di un verbo coordinato a livello semantico e sintattico a due elementi della frase che richiederebbero ciascuno un verbo specifico e diverso, causando perciò un'omogeneità coatta – il celebre «Parlare e lagrimar vedrai insieme» dantesco. Per una seconda volta, dunque, il linguaggio deve adattarsi alla presenza della cosa in un'operazione figurale che altro non è se non un tradimento delle strutture di comunicazione.

³⁷⁴ Ivi, p. 55.

³⁷⁵ Groupe µ, *Rhétorique générale*, op. cit., p. 33.

³⁷⁶ Bice Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, op. cit., p. 225.

Tale figuralità elocutiva dell'oggetto innescata dallo zeugma è lucidamente attestata dal racconto eponimo di una celebre raccolta di Tim O'Brien, *The Things They Carried*. Si tratta di un'opera che sceglie di raccontare la Guerra del Vietnam attraverso un filtro marcatamente postmoderno, capace di miscelare in una soluzione indistinta realtà e finzione, Storia e storie³⁷⁷. Ciò è permesso proprio da un consistente e ricercato uso dello zeugma, veste scenica che i numerosi oggetti citati nella narrazione si ritrovano a indossare. Nel corso dell'intero racconto, tramite un andamento enumerativo di stampo formulare, vengono ripetutamente citati gli oggetti – percepiti come «talismanic»³⁷⁸ – che i soldati americani trasportano durante il conflitto. La particolarità consiste nella duplice utilizzo del verbo *to carry*, il quale viene adottato sia per gli oggetti che, senza soluzione di continuità, per altre entità ben lontane dalla dimensione materiale: i soldati caricano la tipica dotazione militare ma, come vedremo a breve, ad essa vengono affiancati pensieri, emozioni ed altri sostantivi che richiederebbero l'utilizzo di un verbo diverso. Tale è l'effetto dello zeugma: le cose vengono traslate dalla forza della parola – in questo caso, dal movimento impetuoso della sintassi – su un altro piano, quello dell'immateriale; i possedimenti bellici ossessivamente catalogati diventano anche corredi mentali – catalogati a loro volta con precisione – perdendo la propria autonomia materica, i propri connotati fisici; il sopruso sintattico livella l'equipaggiamento strumentale e quello spirituale.

Procediamo a indagare da vicino l'utilizzo dello zeugma, e come esso venga spesso coniugato con un'altra figura metatattica, l'enumerazione, per una maggiore efficacia retorica. Il racconto si apre infatti con la prima di numerose liste di oggetti che vale la pena citare per intero al fine di comprendere la configurazione volutamente monotona che sorregge e scandisce le vicende:

The things they carried were largely determined by necessity. Among the necessities or near-necessities were P-38 can openers, pocket knives, heat tabs, wristwatches, dog tags, mosquito repellent, chewing gum, candy, cigarettes, salt tablets, packets of Kool-Aid, lighters, matches, sewing kits, Military Payment Certificates, C rations, and two or three canteens of water. Together, these items weighed between 15 and 20 pounds, depending upon a man's habits or rate of metabolism. Henry Dobbins, who was a big man, carried extra rations; he was especially fond of canned peaches in heavy syrup over pound cake.

³⁷⁷ Cfr. Marilyn Wesley, *Truth and Fiction in Tim O'Brien's If I Die in a Combat Zone and The Things They Carried*, «College Literature», vol. 29, n. 2, 2002, pp. 1-18.

³⁷⁸ Linda Wells, *The Things They Carried: Character, Narrative, and the Liberal Arts*. «The Journal of Education», vol. 182, n. 2, 2000, p. 47.

Dave Jensen, who practiced field hygiene, carried a toothbrush, dental floss, and several hotel-size bars of soap he'd stolen on R&R in Sydney, Australia. Ted Lavender, who was scared, carried tranquilizers until he was shot in the head outside the village of Than Khe in mid-April. By necessity, and because it was SOP, they all carried steel helmets that weighed 5 pounds including the liner and camouflage cover. They carried the standard fatigue jackets and trousers. Very few carried underwear. On their feet they carried jungle boots – 2.1 pounds – and Dave Jensen carried three pairs of socks and a can of Dr Scholl's foot powder as a precaution against trench foot. Until he was shot, Ted Lavender carried six or seven ounces of premium dope, which for him was a necessity. Mitchell Sanders, the RTO, carried condoms. Norman Bowker carried a diary. Rat Kiley carried comic books³⁷⁹.

L'enumerazione provvede a incanalare nel testo un senso di oppressione e sopraffazione dovuto all'accumulo di materia, e connota l'esperienza bellica secondo un'idea di ripetitività e di necessità delle azioni ai limiti dell'ossessione; inoltre, recupera e riconverte in accezione moderna la millenaria tradizione del *νεῶν κατάλογος*, tipico del racconto di guerra sin dalle sue prime manifestazioni omeriche.

Ciononostante, tale uniformità testuale, seppur reiterata schematicamente identica fino alla fine del racconto, subisce subito dopo una variazione all'apparenza minimale ma che in realtà costituisce il nucleo concettuale dell'intera opera:

Kiowa, a devout Baptist, carried an illustrated New Testament that had been presented to him by his father, who taught Sunday school in Oklahoma City, Oklahoma. As a hedge against bad times, however, Kiowa also carried his grandmother's distrust of the white man, his grandfather's old hunting hatchet. Necessity dictated³⁸⁰.

È la prima occorrenza di zeugma: il verbo *to carry* si riferisce sia all'accetta da caccia del nonno che alla diffidenza nei confronti dell'uomo bianco della nonna; le due entità – una materiale e una immateriale, una che effettivamente può essere associata al verbo scelto e l'altra che invece sembra inserita a forza – vengono così livellate, intese entrambe come forma di salvaguardia da tempi non pacifici.

La circostanza retorica diventa il cardine strutturale del racconto:

³⁷⁹ Tim O'Brien, *The Things They Carried*, in Id., *The Things They Carried* (1990), HarperCollins, Londra, 2019, p. 4.

³⁸⁰ Ivi, p. 4.

As a first lieutenant and platoon leader, Jimmy Cross carried a compass, maps, code books, binoculars, and a .45 caliber pistol that weighed 2.9 pounds fully loaded. He carried a strobe light and the responsibility for the lives of his men³⁸¹.

Among the grunts, some carried the M-79 grenade launcher, 5.9 pounds unloaded, a reasonably light weapon except for the ammunition, which was heavy. [...] But Ted Lavender, who was scared, carried 34 rounds when he was shot and killed outside Than Khe, and he went down under an exceptional burden, more than 20 pounds of ammunition, plus the flak jacket and helmet and rations and water and toilet paper and tranquilizers and all the rest, plus the unweighed fear³⁸².

They all carried fragmentation grenades – 14 ounces each. They all carried at least one M-18 colored smoke grenade – 24 ounces. Some carried CS or tear-gas grenades. Some carried white phosphorus grenades. They carried all they could bear, and then some, including a silent awe for the terrible power of the things they carried³⁸³.

They carried chess sets, basketballs, Vietnamese-English dictionaries, insignia of rank, Bronze Stars and Purple Hearts, plastic cards imprinted with the Code of Conduct. They carried diseases, among them malaria and dysentery. They carried lice and ringworm and leeches and paddy algae and various rots and molds. They carried the land itself – Vietnam, the place, the soil – a powdery orange-red dust that covered their boots and fatigues and faces. They carried the sky. The whole atmosphere, they carried it, the humidity, the monsoons, the stink of fungus and decay, all of it, they carried gravity. [...] They carried their own lives³⁸⁴.

Si assiste ad una progressiva smaterializzazione dell'equipaggiamento militare. Lo zeugma trasforma tramite l'accostamento sintattico gli oggetti in emozioni quali la paura, il senso di responsabilità e lo sgomento, e persino in sovra-entità metafisiche quali la vita umana, il cielo, la gravità; tutto, dalla granata all'umidità vietnamita, diventa una cosa, un veicolo di stratificazioni semantiche, investimenti soggettivi, un feticcio ora concreto ora etereo ma sempre quotidiano dell'esperienza bellica alla pari di un fucile o di una granata.

L'ultima enumerazione che chiude il racconto è speculare alla prima:

They carried all the emotional baggage of men who might die. Grief, terror, love, longing – these were intangibles, but the intangibles had their own mass and specific gravity, they

³⁸¹ Ivi, p. 6.

³⁸² Ivi, p. 7.

³⁸³ Ivi, p. 8.

³⁸⁴ Ivi, p. 14.

had tangible weight. They carried shameful memories. They carried the common secret of cowardice barely restrained, the instinct to run or freeze or hide, and in many respects this was the heaviest burden of all, for it could never be put down, it required perfect balance and perfect posture. They carried their reputations. They carried the soldier's greatest fear, which was the fear of blushing³⁸⁵.

Rispetto all'enumerazione incipitaria che conteneva solo oggetti fisici, ad essere catalogati qui sono solo sentimenti metafisici, sorretti dall'onnipresente verbo *to carry* in funzione zeugmatica. Inoltre, il testo stesso – secondo una tendenza pienamente postmoderna – si dimostra autoriflessivo insistendo sull'intangibilità di queste cose paragonata alla concretezza dell'equipaggiamento militare prima dominato.

Ciononostante, va immediatamente evidenziato come tali entità, per quanto astratte, mantengano comunque un peso specifico. Il racconto è percorso da un'ossessione ricorrente per la pesantezza, dall'urgenza di dichiarare il peso degli oggetti che cita, come è possibile notare anche dalle porzioni testuali finora riportate; vale la pena discuterne brevemente in quanto supportano l'attività zeugmatica nel declinare un determinato costrutto tematico.

Persino le fantasticherie romantiche del tenente vengono contaminate da tale mania per la pesantezza:

In his wallet, Lieutenant Cross carried two photographs of Martha. [...] The second photograph had been clipped from the 1968 Mount Sebastian yearbook. It was an action shot – women's volleyball – and Martha was bent horizontal to the floor, reaching, the palms of her hands in sharp focus, the tongue taut, the expression frank and competitive. There was no visible sweat. She wore white gym shorts. Her legs, he thought, were almost certainly the legs of a virgin, dry and without hair, the left knee cocked and carrying her entire weight, which was just over one hundred pounds³⁸⁶.

After five minutes, Lieutenant Jimmy Cross moved to the tunnel, leaned down, and examined the darkness. Trouble, he thought – a cave-in maybe. And then suddenly, without willing it, he was thinking about Martha. The stresses and fractures, the quick collapse, the two of them buried alive under all that weight. Dense, crushing love³⁸⁷.

Il tenente non può non soffermarsi sul peso della propria amata e sull'atto di trasportarlo, come se fosse l'ennesimo equipaggiamento militare citato nelle vicende e si trattasse di un

³⁸⁵ Ivi, p. 19.

³⁸⁶ Ivi, p. 5.

³⁸⁷ Ivi, p. 11.

dettaglio essenziale per lo sviluppo del suo sentimento; persino l'essere schiacciati diventa un perverso sogno erotico, dato che l'amore stesso viene definito «crushing».

Tuttavia, contemporaneamente e in maniera schizofrenica, l'amore viene inteso anche come una liberazione dal peso, uno strumento per esorcizzare la gravità della guerra espressa dalla pesantezza delle attrezzature militari. Il talismano amoroso che congiunge il tenente Cross e Martha è un ciottolo che la donna trova sulla spiaggia e che il narratore si affretta a descrivere come paradossalmente «weightless»³⁸⁸. L'oggetto, tenuto in bocca come una sorta di oggetto apotropaico, consente all'uomo di viaggiare con la mente, offrendogli una leggerezza speculare rispetto all'equipaggiamento che trasporta solitamente e che al contrario lo attrae al Vietnam sia fisicamente che emotivamente³⁸⁹. Questa differenza tra il ciottolo senza peso – capace di far levitare la mente – e la pesantezza dell'esperienza bellica trasmessa dalle armi – forza di gravità inarrestabile – emerge chiaramente in seguito alla morte di uno dei soldati della compagnia causata proprio da una distrazione del tenente:

He felt shame. He hated himself. He had loved Martha more than his men, and as a consequence Lavender was now dead, and this was something he would have to carry like a stone in his stomach for the rest of the war³⁹⁰.

La morte dell'uomo – e il senso di responsabilità che ne deriva – viene paragonata ad una pietra che viene trasportata nello stomaco e non in bocca e che si afferma quale entità estremamente pesante, gravosa.

Ecco dunque che lo zeugma a livello sintattico e l'ossessione per il peso – ora fisico, ora metafisico – a livello tematico contribuiscono a equiparare gli oggetti e le emozioni. Dopo la morte di Lavender, un soldato commenta: «The lieutenant's in some deep hurt. I mean that crying jag – the way he was carrying on – it wasn't fake or anything, it was real heavy-duty hurt. The man cares»³⁹¹. La vicinanza fonica tra i verbi *to carry* e *to care* sancisce la definitiva omologazione tra le due dimensioni, quella materiale dell'equipaggiamento e quella immateriale dei sentimenti, entrambi attrezzatura gravosa che i soldati sono costretti a portare con sé. Vien da sé che quando poco dopo si fa riferimento alla «capacity of grief»³⁹² del

³⁸⁸ Ivi, p. 8.

³⁸⁹ Cfr. Ivi, p. 9; «On the march, through the hot days of early April, he carried the pebble in his mouth, turning it with his tongue, tasting sea salt and moisture. His mind wandered. He had difficulty keeping his attention on the war».

³⁹⁰ Ivi, p. 15.

³⁹¹ Ivi, p. 16.

³⁹² Ivi, p. 17.

comandante, il termine può essere inteso sia come capienza fisica, disponibilità spaziale a contenere e trasportare un certo quantitativo di oggetti, che come sopportazione emotiva. Alla luce di ciò, si può notare alla fine del racconto la presenza di un vero e proprio zeugma mancato:

On the morning after Ted Lavender died, First Lieutenant Jimmy Cross crouched at the bottom of his foxhole and burned Martha's letters. Then he burned the two photographs. [...] He realized it was only a gesture. Stupid, he thought. Sentimental, too, but mostly stupid. Lavender was dead. You couldn't burn the blame³⁹³.

L'intenzione di Cross era quella di bruciare sia le lettere che il senso di colpa, sia l'oggetto che l'emozione, allo stesso modo di come è abituato a trasportare sia un equipaggiamento militare che uno spirituale. Ciononostante, tradendo le aspettative del personaggio e la stessa dinamica concettuale del racconto finora assolutamente canonica, lo zeugma non si realizza; il narratore stesso prende la parola e sancisce l'impossibilità del gesto, e il tenente viene così condannato ad un dolore ineluttabile e gravoso.

Va detto che l'utilizzo dello zeugma coniuga anche una decisa reificazione dell'umano, dato che le sue emozioni – cioè la loro proprietà peculiare, come la pesantezza, il colore, l'odore potrebbero esserlo di un oggetto – vengono costantemente appaiati alla materia dalla dinamica sintattica. Quando Lavender muore, il narratore si sofferma sugli oggetti che portava con sé, e non può fare a meno di definirlo un «dead weight»³⁹⁴ e di descrivere la sua caduta «like so much concrete. [...] Like cement»³⁹⁵. Il soldato è innanzitutto peso, peso derivato sia dagli oggetti che dalle emozioni che porta. Il testo stesso – dimostrando ancora una volta una trasparenza postmoderna – sottolinea il duplice significato del verbo *to hump*, interpretabile sia come trasportare che come marciare, come se il primo peso che ogni militare carica sia innanzitutto sé stesso, la propria vita che deve trascinare per il Vietnam: «To carry something was to hump it, as when Lieutenant Jimmy Cross humped his love for Martha up the hills and through the swamps. In its intransitive form, to hump meant to walk, or to march, but it implied burdens far beyond the intransitive»³⁹⁶. L'umano diventa così il suo equipaggiamento, ogni soldato è contraddistinto da ciò che trasporta più che da aspetti caratteriali o singolarità biografiche. Sono la sintassi e la selezione lessicale a suggerire tale commistione tra organico e inorganico:

³⁹³ Ivi, p. 21.

³⁹⁴ Ivi, p. 7.

³⁹⁵ Ibidem.

³⁹⁶ Ivi, p. 5.

Awkwardly, the men would reassemble themselves, first in private, then in groups, becoming soldiers again. They would repair the leaks in their eyes. They would check for casualties, call in dust-offs, light cigarettes, try to smile, clear their throats and spit and begin cleaning their weapons³⁹⁷.

Il verbo «reassemble» potrebbe essere inteso sia in termini meccanici, come di un oggetto che si ripara, che viene aggiustato, sia in termini emotivi, come di un individuo che si ricompone dopo un trauma, che riottiene una stabilità interiore; secondo la stessa logica reificante, l'azione di asciugarsi le lacrime viene tradotta su un piano quasi ingegneristico, e la sintassi adegua lo schiarirsi della gola e la pulizia delle armi come se si trattassero dello stesso gesto.

La figuralità elocutiva della materia, attraverso un utilizzo sistemico e strutturale dello zeugma, ha insomma supportato un'opera estremamente peculiare: O'Brien, a partire da una logica postmoderna, ha offerto una prospettiva del Vietnam capace di scardinare gli assunti tradizionali e le strategie tipiche del racconto bellico. Scrive Alex Vernon: «*The Things They Carried* repeatedly attests to the power of storytelling to transform events and to affirm a new kind of truth, one more spiritual than factual»³⁹⁸. Invece di consegnare una narrazione oggettiva, vicina alla documentazione attendibile e alla cronaca, ha preferito diluire i fatti all'interno di un discorso dall'elevata marcatura finzionale, oscillante tra toni e generi diversi, autoriflessivo e autoironico; solo così poteva ottenere un risultato «truer than the truth»³⁹⁹. Tina Chen afferma che l'interesse di O'Brien consiste nel «problematizing of the boundaries between personal memory and official story»⁴⁰⁰; tale intenzione viene realizzata nel testo tramite l'uso dello zeugma tra gli oggetti bellici e i sentimenti privati, rispettivamente la realtà storica della guerra visibile e tangibile e le esperienze private di chi la combatte. La sintassi tradizionale – fondata sulla razionalità del linguaggio e sulla capacità di rappresentare mimeticamente il mondo in un circuito ordinato – non può raccontare qualcosa di irrazionale e finzionale come il Vietnam, e lo zeugma di *The Things They Carried* – orientato più sulla cosalità che sull'oggettualità – ne è la prova: nel nuovo *warfare* postmoderno, fondato sullo *storytelling*, sull'interferenza mediatica, sulla deformazione informativa, sulla commistione tra verità e bugia, gli oggetti non possono sopravvivere, sostituiti dalle cose in qualità di entità plastiche e virtuali. Jameson ha osservato che «The first terrible postmodern war cannot be told in the traditional paradigms of

³⁹⁷ Ivi, pp. 17-18.

³⁹⁸ Alex Vernon, *Salvation, Storytelling, and Pilgrimage in Tim O'Brien's The Things They Carried*, «Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal», vol. 36, n. 4, 2003, p. 173.

³⁹⁹ Tim O'Brien, *How to Tell a True War Story*, in Id., *The Things They Carried*, op. cit., p. 84.

⁴⁰⁰ Tina Chen, «Unraveling the Deeper Meaning»: *Exile and the Embodied Poetics of Displacement in Tim O'Brien's The Things They Carried*, «Contemporary literature», vol. 39, n. 1, 1998, p. 79.

the war novel or movie»⁴⁰¹; la retorica dell'oggettualità – osservabile, ad esempio, nel conflitto pienamente moderno evocato da *Zang Tumb Tumb* – deve lasciare il posto ad una retorica della cosalità, dal momento che non si può più narrare oggettivamente ma solo soggettivamente; la fisicità della guerra diventa virtualità. *The Things They Carried* decreta l'affermazione di un io, di un'esperienza sempre personale e mai obiettiva, e lo fa attraverso una cosalizzazione sintattica della materia che diventa protesi emozionale – e viceversa.

4.2.3. Metasememi: l'ipallage nell'opera di Borges

Con i metasememi l'attività retorica si sposta dal piano del significante a quello del significato, intervenendo perciò più sul contenuto che sull'espressione delle parole. Il metasemema – probabilmente il risultato più elaborato della sistemazione teorica effettuata dal Gruppo di Liegi – può corrispondere al concetto tradizionale di tropo, in quanto figura che «remplace un sémème par un autre, c'est-à-dire qui modifie les groupements de sèmes du degré zéro»⁴⁰². Tra i più ricorrenti, cito: la sineddoche, la metafora, la metalessi, l'antanaclasi, l'ossimoro, la metonimia e la sinestesia.

Per proseguire la nostra riflessione intorno gli involucri elocutivi attraverso i quali l'oggetto può essere rappresentato nella narrazione, possiamo ora chiamare in causa l'ipallage – o “enallage dell'aggettivo”. L'operazione retorica dell'ipallage consiste nell'attribuire un aggettivo ad un sostantivo diverso da quello che la consuetudine semantica prevede: ad esempio, assegnando al determinante la connotazione aggettivale che spetterebbe al determinato – il virgiliano «*altae moenia Romae*» anziché *alta moenia Romae* –, o viceversa – il pascoliano «di foglie il cader fragile», dove “fragile” andrebbe associato alle foglie e non al cadere. Come evidenzia Mortara Garavelli, «la ricerca degli effetti retorici sfrutta la collisione tra l'aspettativa di un relazione conforme ai cliché logico-semantici secondo i quali vengono attribuite proprietà agli esseri, e il risultato imprevisto di un inconsueto connubio»⁴⁰³; l'ipallage si rivela perciò un marcatore perfettamente idoneo al tumulto che l'inserimento di un'entità tanto aliena quale la materia può causare all'interno della testualità. Christopher Desurmont nota ad esempio come «la confusion induite par la démarche synthétique dont la figure est issue peut aussi concerner la relation entre un object et le sujet lui-même»⁴⁰⁴.

⁴⁰¹ Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, op. cit., p. 38.

⁴⁰² Groupe µ, *Rhétorique générale*, op. cit., p. 34.

⁴⁰³ Bice Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, op. cit., p. 222.

⁴⁰⁴ Christopher Desurmont, *Les figures de l'hyppallage*, «Bulletin de la Société de Stylistique Anglaise», n. 27, 2006, p. 171.

L'ennesima commistione tra il piano organico e quello inorganico, stavolta attuata in seno alla semantica aggettivale, si impone con uno spessore testuale a dir poco strutturante all'interno dell'opera di Jorge Luis Borges, specialmente nella controparte poetica. Nei suoi versi il disordine menzionato si risolve spesso secondo i connotati della cosalità, amplificando la componente trasfigurativa della materia a discapito delle facoltà fisiche e oggettuali. Le cose appaiono come entità dotate di una certa plasticità semantica, gestite da una parola in grado di decretarne i connotati e di riformarli a piacimento a seconda della circostanza testuale; l'identità materica è sempre una proiezione, esito di un'aggettivazione da tratti eteronomi e non autonomi.

Del resto, la frequenza dell'ipallage all'interno dell'opera borgesiana è motivata dall'interesse che l'autore argentino nutre per la pratica aggettivale⁴⁰⁵. Alazraki definisce l'aggettivo «el elemento más activo de la prosa narrativa de Borges»⁴⁰⁶; non si tratta mai di una componente satellitare della scrittura ma al contrario si afferma sempre quale nucleo concettuale e strutturante, come è possibile evincere da un interessante studio statistico che ha documentato le ricorrenze degli aggettivi più adoperati⁴⁰⁷. In generale, Borges lavora incessantemente sulle modalità rappresentative del linguaggio, sui limiti della lingua stessa di fronte alla complessità del reale, consegnando un'opera il cui obiettivo principale consiste nel riprodurre in parola le immagini circostanti; García Márquez ebbe modo di dire: «a Borges lo leo por su extraordinaria capacidad de artificio verbal; es un hombre que enseña a escribir, es decir, que enseña a afinar el instrumento para decir las cosas»⁴⁰⁸. L'aggettivo assurge dunque a tramite tra la lingua e l'esperienza, a canale d'accesso privilegiato del mondo fenomenico all'interno del testo: qualsiasi entità materiale entri nella narrazione, lo fa rivestita da una necessaria qualificazione aggettivale.

Tale fascinazione tecnica per l'aggettivo non può che associarsi ad un'analogha attrazione verso gli oggetti, presenza costante in molti dei principali testi borgesiani. Nel celebre *Las Cosas*, ad esempio, la materia domestica figura da assoluta protagonista, e può essere utile rileggerla velocemente per osservare da vicino l'utilizzo di due retoriche e il loro mutuo intrecciarsi:

⁴⁰⁵ Cfr. François Rastier, *L'hypallage et Borges*. «Variaciones Borges», n. 11, 2001, p. 19; «La fascination de Borges pour l'hypallage est sans doute issue d'une réflexion sur l'adjectif».

⁴⁰⁶ Jaime Alazraki, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Gredos, Madrid, 1974, p. 206.

⁴⁰⁷ Cfr. Peter Standish, *On Lexical Clues to Reading Borges*, «Revista Canadiense de Estudios Hispánicos», vol. 16, n. 2, 1992, pp. 340-344.

⁴⁰⁸ Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, *Diálogo sobre la novela latinoamericana*, Petroperù, Lima, 1988, p. 41.

El bastón, las monedas, el llavero,
la dócil cerradura, las tardías
notas que no leerán los pocos días
que me quedan, los naipes y el tablero,
un libro y en sus páginas la ajada
violeta, monumento de una tarde
sin duda inolvidable y ya olvidada,
el rojo espejo occidental en que arde
una ilusoria aurora. ¿Cuántas cosas,
limas, umbrales, atlas, copas, clavos,
nos sirven como tácitos esclavos,
ciegas y extrañamente sigilosas!
Durarán más allá de nuestro olvido;
no sabrán nunca que nos hemos ido⁴⁰⁹.

Il componimento si costruisce intorno ad una lunga enumerazione, figura che, come abbiamo visto con *The Things They Carried*, appartiene spesso alla retorica della cosalità dal momento che consente la dispersione dell'identità e unicità materiali a favore di un'astrazione complessiva. Le entità che Borges inscena sono senza alcun dubbio delle cose: non solo vengono definite espressamente «tácitos esclavos», ma soprattutto la loro menzione viene in ben due occasioni traslata su un piano umano, riferita ad una dimensione altra che non appartiene loro ma che al contrario si staglia quasi oppressiva; dietro ciascuna di esse è percepibile la presenza di un uomo – l'angoscia della morte, i ricordi di una sera trascorsa. Sul piano elocutivo ciò viene coniugato dall'utilizzo raffinato dell'ipallage. La serratura è «dócil» perché si lascia aprire facilmente, gli appunti sono «tardías» perché scritti da un uomo sul finire della propria vita; attributi prettamente umani vengono proiettati sulle cose con le quali il soggetto entra in contatto, assumendo una fisionomia che altro non è se non una loro estensione cognitiva e ontologica; la materia si riduce a protesi dell'io.

Ma è proprio questa intrusione umana a deviare improvvisamente il fondamento concettuale della poesia, e a mutarne di conseguenza la retorica materiale adoperata: le cose, per quanto «tácitos esclavos», vengono nel verso successivo qualificate «extrañamente sigilosas», aliene e incomprensibili, rispecchiando così un tratto peculiare degli oggetti. Si

⁴⁰⁹ Jorge Luis Borges, *Las cosas* (1969), in Id., *Poesía completa*, Debolsillo, Barcelona, 2018, p. 312.

assiste ad un brusco passaggio retorico nel quale la cosalità viene sostituita dall'oggettualità: le cose domestiche, abitanti tipici della realtà antropica, attuano una rivoluzione silenziosa che le condona dall'essere strumenti della cognizione umana, veicoli delle loro proiezioni – la viola non è una viola in sé, ma un feticcio memoriale –, e che al contrario permette loro di affermarsi quali enti a sé stanti, autonomi, ostacoli provenienti da un altro mondo. Gli ultimi due versi riprendono non a caso il dilemma del Padre di famiglia e l'Odradek principe dell'oggettualità, il campione modernista di tutte quelle cose che si ribellano al borghese ottenendo – o riottenendo – lo statuto di oggetti: la materia ci sopravvivrà, indipendente dalla nostra esistenza.

Il brusco passaggio tra le due retoriche decreta un assunto fondamentale dell'intera poetica di Borges: la realtà è liquida, non esistono solidità scientifiche e tutto è estremamente proteiforme. Il linguaggio borgesiano è sintomo di un mondo in continuo divenire, dove le entità alterano costantemente i propri connotati attraverso la permutazione delle qualità aggettivali; l'oggetto non è e non può essere fisso, bensì al contrario è preda degli oscillamenti verbali. L'instabilità linguistica si traduce così in deficienza percettiva ed epistemica, come nota argutamente Peter Standish:

Professional linguists never tire of reminding us that language is “arbitrary”, an adjective which they most often relate to the particular selection and ordering of sounds that are characteristic of a given tongue. But Borges saw this arbitrariness as more semantic and more seminal, involving the very perception of reality⁴¹⁰.

Siamo agli antipodi rispetto a quanto osservato con l'onomatopea futurista: in quel caso l'arbitrarietà del segno veniva tradita, e parola e cosa corrispondevano forzatamente attraverso la riproduzione lessicale del suono; qui al contrario la duttilità semantica – coadiuvata, come vedremo a breve più approfonditamente, dall'uso dell'ipallage – estende la portata dell'arbitrarietà oltre i confini della linguistica fino a condizionare l'ontologia stessa. Nel microcosmo di Borges tutto è arbitrario e discutibile, la realtà non è mai come appare bensì è sempre data in quanto astrazione di cognizioni condivise; in altre parole, è un mondo sorretto dal principio della cosalità, abitato da una materia virtuale e plastica. Nella tassonomia fittizia *Emporio celestial de conocimientos benévolos*, Borges stesso dice che «notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural»⁴¹¹.

⁴¹⁰ Peter Standish, *Borges and the Limits of Language*, «Revista Canadiense de Estudios Hispánicos», vol. 16, n. 1, 1991, p. 136.

⁴¹¹ Jorge Luis Borges, *Emporio celestial de conocimientos benévolos* (1942), in Id., *Obras completas*, 4 vol., Emecé, Barcelona, 1989-1996, p. 708.

Alla luce di tutto ciò, in Borges – specie nell’opera in versi, dove la scrittura è giocoforza più condensata – è possibile individuare con una certa reiterazione un’incisiva commistione tra i piani dell’organico e dell’inorganico, ben più di quanto abbiamo osservato in *The Things They Carried*; ciò è coniugato dalla figura dell’ipallage, la quale attraverso la mistura aggettivale trasferisce le qualità dell’umano sulla materia.

Ad esempio, spesso gli attributi – con le conseguenti identità semantiche – dell’agente vengono affibbiati al luogo, come è possibile leggere nel racconto *El atroz redentor Lazarus Morell* e nella poesia *Las calles* – poi cassata nelle raccolte successive:

En 1517 el P. Bartolomé de las Casas tuvo mucha lástima de los indios que se extenuaban en los laboriosos infiernos de las minas de oro antillanas, y propuso al emperador Carlos V la importación de negros que se extenuaran en los laboriosos infiernos de las minas de oro antillanas⁴¹².

Las calles de Buenos Aires
ya son mi entraña.
No las ávidas calles,
incómodas de turba y de ajetreo,
[...]⁴¹³

Sono le infernali miniere d’oro ad essere definite laboriose e non gli indiani che ci lavorano, e allo stesso modo gli abitanti di Buenos Aires sembrano aver contagiato le strade della città con la propria avidità.

O ancora, si può assistere con grande facilità allo scambio aggettivale tra l’oggetto e l’umano che possiede quell’oggetto, come accade in *Quince monedas* – «la joven espada de Sigurd»⁴¹⁴ –, in *A Manuel Mujica Láinez* – «una nostalgia de ignorantes cuchillos»⁴¹⁵ –, in *La trama* – «impacientes puñales de sus amigos»⁴¹⁶ –, in *In Memoriam J. F. K.* – «fue la serena copa que en un atardecer bebió Socrate»⁴¹⁷ –, e in moltissimi altri testi. Jaime Alazrak parla di una «función desrealizadora», concetto che rispecchia profondamente gli effetti che abbiamo dichiarato conseguire dall’impiego di una retorica della cosalità; non esiste una realtà autosufficiente, ma solo l’influenza modellante della soggettività. Nella fattispecie, scrive:

⁴¹² Id., *El atroz redentor Lazarus Morell*, in Id., *Historia universal de la infamia* (1954), Vintage Español, New York, 1995, p. 17.

⁴¹³ Id., *Las calles*, in Id., *Obras Completas*, cit., p. 17.

⁴¹⁴ Id., *Eternidades* (1975), in Id., *Poesía completa*, op. cit., p. 403.

⁴¹⁵ Id., *A Manuel Mujica Láinez* (1976), in Id., *Poesía completa*, op. cit., p. 447.

⁴¹⁶ Id., *La trama*, in Id., *El hacedor* (1960), Debolsillo, Barcelona, 2012

⁴¹⁷ Id., *In Memoriam J. F. K.*, in Id., *Obras completas*, op. cit., p. 231.

La hipálage, como cualquier otro artificio retórico, es una desviación hacia lo irracional, un alejamiento del orden convencional del lenguaje, dirigido, precisamente, a captar, a recuperar esos aspectos de la realidad desrealizados por el carácter abstracto del lenguaje. Decimos que la hipálage desrealiza, pero no la representación literaria, sino el valor de los signos lingüísticos; sería más propio decir que desracionaliza⁴¹⁸.

L'alterazione semantica provocata dall'ipallage forza e distorce la realtà umanizzando la materia e imponendo ad essa qualifiche non le appartengono – letteralmente, ciò che più disgustava i futuristi. È importante sottolineare come all'interno dell'opera borgesiana sia estremamente più frequente l'utilizzo dell'ipallage in una dinamica animato-non animato, in un trasferimento semantico dal soggetto all'oggetto; il contrario è sì presente, ma in misura minore, in una posizione mai strutturante rispetto all'economia testuale. Ciò è ben visibile con il supporto di una tabella riassuntiva offerta da un notevole studio di J.J. Gómez Montoya e costruita a partire dai dati raccolti in *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925), *Cuaderno San Martín* (1930), *El hacedor* (1960), *El otro, el mismo* (1964) e *La cifra* (1981)⁴¹⁹:

Dinamica di trasferimento semantico	Ipallage	Numero di ricorrenze	Percentuale
Soggetto → Oggetto	las ávidas calles; una ciudad ciega; la espada valerosa; lentas filas de panteones; noches esperanzadas; tu prisión valerosa; ociosas canoas; corneta insolente; ardientes documentos; envidiosos libros; perplejos años; el báculo indeciso; biblioteca ciega; la serena copa; el místico desierto; las lentas galerías;	33	50.77%

⁴¹⁸ Jaime Alazraki, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, op. cit., pp. 222-223.

⁴¹⁹ La tabella originale è riportata a p. 159 del documento, consultabile su questo sito

<https://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/1414/7/La%20hip%C3%A1llage%20en%20la%20obra%20po%C3%A9tica%20de%20Borges.pdf>

	<p>ese paciente laberinto; este perplejo laberinto; las lentas piezas (de ajedrez); los impacientes puñales; los insomnes braseros; fuego temerario; las lentas hojas (de un libro); los lentos jardines; errante laberinto; un docto lugar; una roja metáfora;</p> <p>lenta pluma; una porfiada runa; un silencioso ajedrez; el ansioso espejo; el estudioso libro; la indiferente moneda.</p>		
<p>Soggetto → Soggetto</p>	<p>altos benteveos; lento amor; rostros momentáneos; el pecho inexplicable; un atareado rumor; la lenta mano.</p>	6	9.23%
<p>Oggetto → Soggetto</p>	<p>la amistad oscura; la mano jironada de un mendigo; las negras flores; los arduos alumnos; las traslúcidas manos; mis abarrotados ojos; el geométrico Spinoza.</p>	7	10.76%
<p>Oggetto → Oggetto</p>	<p>el negro jardín; agua cóncava; arrabales azules; brisa oscura;</p> <p>el rosado firme de tus esquinas; el agua circular; un agua rectangular; oblicuo alfil; sesgo alfil; la canilla periódica; los lentos colores de las tardes; el sórdido cuchillo; torre directa;</p> <p>los arduos borradores; la noche lateral de los pantanos; concéntricas teorías; la canilla periódica; un cóncavo silencio;</p>	19	29.23%

	el blanco sol y la amarilla luna.		
--	--------------------------------------	--	--

La ricorrenza dell'ipallage tra soggetto e oggetto è cinque volte superiore rispetto a quella tra oggetto e oggetto – 50.77% contro 10.76%; inoltre, è possibile notare come anche nel caso di un trasferimento aggettivale tra due entità appartenenti allo stesso piano di esistenza la materia sia maggiormente incline al mutamento semantico rispetto alla controparte organica e umana – 29.23% contro 9.23%. Ciò è un indice chiaro di come sia la materia ad essere maggiormente incline alla proiezione, a diventare veicolo di sensi ulteriori.

L'ipallage di Borges, come lo zeugma in O'Brien, è dunque lo strumento perfetto per una retorica della cosalità avente il compito di cancellare le distinzioni tra il piano materiale e quello umano, di avvicinare i due mondi e farli amalgamare senza resistenze e, soprattutto, di privare gli oggetti della loro identità originaria. Scrive Gómez Montoya:

El principal efecto crítico de la hipálage consiste en cuestionar uno de los principios esenciales del sistema de pensamiento occidental: la identidad del ser, la cual, desde Aristóteles, se ha basado no solo en el género y la especie, sino también en lo propio, que es expresado mediante los llamados adjetivos de naturaleza⁴²⁰.

La capacità proteiforme della materia è portata al massimo: la logica della metamorfosi compone un cosmo sia testuale che extratestuale in cui è impossibile discernere gli enti e tracciare un seppur minimo prontuario gnoseologico. Nella visione linguistica ed epistemica di Borges gli oggetti non possono conservare le proprie caratteristiche, la propria oggettualità, dal momento che la realtà è ben lontana dall'essere oggettiva, stabile; al contrario, tutto è conseguenza di una proiezione, di un trasferimento di soggettività, emozioni, idee; l'ipallage consente a tutto di essere tutto, senza alcun limite semantico. Come la guerra del Vietnam, anche la realtà che Borges ci restituisce è essenzialmente postmoderna, abitata da cose ontologicamente liquide.

⁴²⁰J.J. Gómez Montoya, *La hipálage en la obra poética de Borges*, 2010, p. 24, <https://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/1414/7/La%20hip%C3%A1lage%20en%20la%20obra%20po%C3%A9tica%20de%20Borges.pdf>

4.2.4. Metalogismi: l'apostrofe in *The Mother* e in prospettiva ecocritica

Concludiamo l'analisi intorno le modalità elocutive dell'inserimento narrativo della materia estendendo l'intervento figurale alla massima porzione testuale disponibile, quella del discorso. Il Groupe μ introduce i metalogismi come «figures de pensée qui modifient la valeur logique de la phrase et ne sont par conséquent plus soumises à des restrictions linguistiques»⁴²¹. Le principali sono: l'iperbole, il paradosso, l'adynaton, l'ironia, la reticenza, la litote, l'allegoria, il pleonasmo, l'eufemismo e l'antitesi.

Caratteristica fondativa dei metalogismi è perciò il loro contraddire la logica comune violando le regole di veridicità e operando una forzatura nell'espressione verbale. La parola, insomma, viene costretta ad enunciare un concetto che normalmente non potrebbe esporre, che è contraddittorio rispetto alla normativa logico-linguistica; in questo caso, è ciò che viene espresso a ottenere il controllo del canale comunicativo. È questo il caso dell'apostrofe per come viene adoperata nella maggior parte dei testi poetici: una violazione della legislazione discorsiva.

Secondo la definizione di Mortara Garavelli, l'apostrofe è un «“distacco” dagli ascoltatori [...], la “svolta improvvisa” del discorso, nell'atto in cui chi parla si rivolge direttamente e vivacemente a una persona diversa dal destinatario naturale o convenzionale del discorso stesso»⁴²². L'effetto estetico e retorico è indubbio; basti pensare a uno degli ultimi versi incaricati a chiudere la *Commedia* dantesca: «O luce eterna che sola in te sidi, / sola t'intendi, e da te intelletta / e intendente te ami e arridi!». L'apostrofe, insieme alla prosopopea, è probabilmente la modalità di apparizione testuale della materia più frequente dell'intera storia della letteratura occidentale sin dai poemi omerici: il narratore interrompe il fluire consueto del discorso per rivolgersi ad un oggetto e interpellarlo, inserendolo prepotentemente nel microcosmo narrativo attraverso una deformazione logica della comunicazione linguistica. L'oggetto non è più un elemento scenico di contorno, relegato allo sfondo, bensì al contrario acquista uno spessore ineguagliabile come deuteragonista. Lungi dall'essere un veicolo semantico ed emotivo, deposito di stratificazioni che non gli appartengono, esso ottiene con l'apostrofe un'autonomia che è innanzitutto comunicativa, capace di renderlo un interlocutore a tutti gli effetti, una seconda persona, un “tu” distinto dall’“io” che parla e che narra. L'oggetto assurge come ostacolo davanti al quale la lingua non può che scontrarsi, invece di attraversarlo e addomesticarlo in feticcio argomentativo utile ad esporre idee, emozioni, sentimenti.

⁴²¹ Groupe μ , *Rhétorique générale*, op. cit., p. 34.

⁴²² Bice Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, op. cit., p. 268.

Prima di addentrarci nel testo selezionato come campione, occorre soffermarsi per un momento sullo statuto dell'apostrofe all'intero del dibattito teorico più recente.

Jonathan Culler ha dedicato più di un lavoro dell'apostrofe, evidenziando come essa sia sempre mantenuta particolarmente distante dal mondo accademico, impermeabile rispetto ai numerosi studi che nel corso del Novecento sono stati effettuati nell'orbita della disciplina retorica: «The fact that it is systematically repressed or excluded by critics suggests that it represents that which critical discourse cannot comfortably assimilate»⁴²³. L'apostrofe è insomma una figura isolata che per qualche motivo strutturale non sembra capace di attirare l'attenzione degli studiosi e che appare piuttosto come una dinamica retorica che causa disagio alla teoria letteraria. La ragione di questa incompatibilità, a detta di Culler, risiede nella natura “imbarazzante” dell'apostrofe: «apostrophe [...] is what is most blatantly, most embarrassingly “poetical”, most mystificatory and vulnerable to dismissal as hyperbolic nonsense»⁴²⁴. Ai fini del nostro discorso, è essenziale rimarcare l'imbarazzo che l'apostrofe sembra suscitare. Innanzitutto, va ovviamente precisato che non si tratta di un imbarazzo emotivo quanto soprattutto linguistico: l'uso dell'apostrofe risulta imbarazzante in quanto poco convenzionale e soprattutto sovversivo rispetto alle tradizionali logiche comunicative, come Culler non esita a sottolineare: «such apostrophes may complicate or disrupt the circuit of communication, raising questions about who is the addressee, but above all they are embarrassing: embarrassing to me and to you»⁴²⁵. Si assiste così a una confusione tra i piani della comunicazione, tra i due estremi del discorso: il soggetto e l'oggetto – intesi qui in termini linguistici, ovvero come il mittente e il destinatario – tendono ad assimilarsi l'uno all'altro, situazione deprecabile soprattutto in una forma narrativa quale quella in versi nella quale l'identità dell'io parlante deve appartenere a una solitudine che è anche architettura e mitopoiesi.

In ogni caso, quella che inizialmente è solo una questione poetica, un cortocircuito interno al dominio letterario⁴²⁶, nelle riflessioni accademiche successive viene problematizzato ed esteso ad altri campi di studio. L'imbarazzo dell'apostrofe diventa multidisciplinare, minacciando dinamiche più ampie rispetto alla situazione comunicativa in versi:

⁴²³ Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs. Semiotics, literature, deconstruction*, Routledge, Abingdon, 1981, p. 151.

⁴²⁴ Id., *Literary Theory. A Very Short Introduction*, Oxford University Press, New York, 2011, p. 78.

⁴²⁵ Id., *The Pursuit of Signs*, op. cit., p. 150.

⁴²⁶ Cfr. Ivi, p. 158; «We can see why apostrophe should be embarrassing. It is the pure embodiment of poetic pretension: of a subject's claim that in his verse he is not merely an empirical poet, a writer of verse, but the embodiment of poetic tradition and of the spirit of poesy».

Various recent philosophical developments, from actor-network theory to object-oriented ontology and ecological theory, have questioned the exceptionality of the human subject, the notion that only humans can act [...]. The poets, though, were here first. They have risked embarrassment in addressing things that could not hear in an attempt to give us a world that is perhaps not more intelligible but more in tune with the passionate feelings, benign, hostile, and ecstatic, that life has inspired⁴²⁷.

Ciò che è comune, che è connaturato in ogni utilizzo dell'apostrofe e che causa perciò un certo imbarazzo a prescindere dal contesto, è il rivolgersi a entità sorde ma in qualche modo incline a dialogare con noi, intese non come estensioni della voce protagonista ma come un "tu" che si oppone ad un "io". Ciò che appare è un dialogo e non un monologo, e questo non può che causare un disordine in una situazione comunicativa quale è quella in versi, abituata al solipsismo e all'istrionismo. È da qui che bisogna partire per comprendere le potenzialità dell'apostrofe, l'utilizzo che se ne può fare: gli oggetti ai quali ci rivolgiamo possono risponderci, possono instaurare un dialogo, non sono inermi e passivi. Culler esprime chiaramente quest'idea:

The function of apostrophe would be to make the objects of the universe potentially responsive forces: forces which can be asked to act or refrain from acting, or even to continue behaving as they usually behave. The apostrophizing poet identifies his universe as a world of sentient forces [...] The object is treated as a subject, an I which implies a certain type of you in its turn⁴²⁸.

Questa concezione di un universo paritario, abitato da esseri egualmente senzienti che non prevedono una distinzione tra soggetti e oggetti, attivi e passivi, non può che esprimersi secondo una retorica dell'oggettualità, secondo una manifestazione linguistica che tenga conto delle proprietà della materia e che restituisca agli oggetti quell'autonomia tale da qualificarli come potenziali interlocutori responsivi. Ciò che avviene, che viene messo in moto dall'apostrofe, è perciò uno scandalo ontologico, un imbarazzo suscitato da uno squilibrio delle gerarchie esistenziali e logiche che è capace di rimettere in discussione degli assunti considerati monumentali e di donare una nuova visione della realtà e degli elementi che la abitano.

Tutto ciò può essere declinato senza forzature secondo una prospettiva ecocritica, una linea di pensiero che può andare «beyond embarrassment»⁴²⁹ e studiare la figura dell'apostrofe

⁴²⁷ Id., *Theory of the Lyric*, Harvard University Press, Cambridge, 2015, p. 242.

⁴²⁸ Ivi, *The Pursuits of Signs*, op. cit., pp. 154-157.

⁴²⁹ Cfr. Gavin Hopps, *Beyond Embarrassment: A Post-Secular Reading of Apostrophe*, «Romanticism», vol. 11, n. 2, 2005, p. 224-241.

in ciascuna delle sue potenzialità. Mortara Garavelli, d'altra parte, fa emergere un effetto tipico di questa funzione retorica che combacia perfettamente con i requisiti principali di qualsiasi narrazione di stampo ecocritico: «L'uso di tale figura mirava a suscitare il *páthos*, era l'espedito più immediato per provocare la partecipazione emotiva (*movēre*) dell'uditorio o del lettore, chiamando direttamente in causa uno dei partecipanti della situazione di discorso»⁴³⁰. L'immediatezza – che denota una certa contingenza politica – e l'emotività – con la conseguente compartecipazione – sono due caratteri imprescindibili del discorso ecocritico. L'apostrofe è così ben lungi dall'essere un'imbarazzante dinamica poetica come scriveva Culler; è piuttosto una strategia elocutiva dall'alta sensibilità ecologica, tassello fondamentale di una vera e propria «rhetoric of climate change»⁴³¹ avente il compito di esprimere linguisticamente la percezione dei cambiamenti climatici e di rimodellare il discorso ecocritico «organizing information about risks into intelligible and meaningful stories»⁴³².

L'apostrofe si eleva a strumento utile alla decostruzione dell'effigie antropocentrica, delle narrazioni secolari che più o meno inconsciamente hanno portato all'edificazione dell'Antropocene. Helena Feder afferma che «apostrophe functions as an anti-anthropomorphic device»⁴³³: non riscontriamo una strategia retorica che si sforza di rendere umana la materia, di tramettere qualità prettamente umane e organiche agli oggetti costringendolo allo statuto di cose; al contrario, gli oggetti rimangono tali detronizzando l'*homo sapiens* e donando una visione di Gaia in cui tutte le forze coinquiline hanno lo stesso peso.

Il vocativo «o» tanto disprezzato da Culler diventa la traccia linguistica dell'alterità, e l'imbarazzo non è altro che il perturbante freudiano, lo stesso sentimento che il Padre di famiglia provava davanti Odradek, che l'individuo prova davanti ad un oggetto alieno che resiste alle sue proiezioni. Costringere la natura allo stato di cosa, possedere la materia e plasmarla a nostro piacimento non solo fisicamente – causando disastri ecologici immani – ma soprattutto semanticamente – facendoci credere di essere assoluti protagonisti della dimensione empirica, sovrani di un mondo rimodellabile a nostra immagine e a nostra convenienza –, ci ha condotti verso l'apocalisse imminente che stiamo vivendo, verso il collasso del nostro pianeta.

⁴³⁰ Bice Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, op. cit., p. 268.

⁴³¹ Markku Lehtimäki, *Narrative Communication in Environmental Fiction: Cognitive and Rhetorical Approaches*, in Scott Slovic, Swarnalatha Rangarajan, Vidya Sarveswaran, (a cura di), *Routledge Handbook of Ecocriticism and Environmental Communication*, Routledge, Londra, 2020, p. 93.

⁴³² Ursula Heise, *Sense of Place and Sense of Planet: The Environmental Imagination of the Global*, Oxford University Press, New York, 2008, p. 138.

⁴³³ Helena Feder, *Ecocriticism, New Historicism, and Romantic Apostrophe*, in Steven Rosendale (a cura di), *The Greening of Literary Scholarship: Literature, Theory, and the Environment*, University of Iowa Press, Iowa City, 2002, p. 57.

Se però cominciassimo a dialogare con la realtà circostante, a conferirle l'indipendenza che merita, a rispettare le sue proprietà senza imporre quelle più consone alle nostre egoistiche translazioni, se, insomma, adoperassimo più spesso una retorica dell'oggettualità, forse sarebbe possibile conseguire quell'«ecological thought»⁴³⁴ di cui parla Timothy Morton. Secondo quest'ultimo, per sventare la fine del mondo e porre una correzione al disastro storico perpetuato dall'Antropocene è necessario instaurare un dialogo con quelle entità che definisce «iperoggetti»⁴³⁵. Traslandolo al nostro discorso, potremmo considerare un iperoggetto nei termini di una realtà materiale giunta al massimo grado di oggettualità, come un ente le cui peculiari caratteristiche – Morton stila una viscosità, una non-località e una componente interoggettiva – lo rendono un campione esemplare di elemento perturbante, in quanto connivente alla nostra dimensione quotidiana ma al contempo distante, inaccessibile, e perciò pericoloso. L'iperoggetto è il principale attore di alterità dell'episteme in cui ci troviamo, un Grande Altro che non comprendiamo ma con cui coabitiamo:

Un iperoggetto può essere un buco nero. Un iperoggetto può essere il centro petrolifero nell'area di Lago Agrio, in Ecuador, o la riserva di Everglades in Florida. Un iperoggetto può essere la biosfera o il sistema solare. Un iperoggetto può essere la somma complessiva di tutto il materiale nucleare presente sulla Terra, o semplicemente il plutonio, o l'uranio. Un iperoggetto può essere il prodotto stesso, incredibilmente longevo, della produzione umana: il polistirolo o le buste di plastica, o l'insieme di tutti i rumorosi macchinari del Capitale⁴³⁶.

L'apostrofe si rivela così uno strumento imprescindibile attraverso il quale è possibile comunicare con gli iperoggetti e istituire un contatto votato alla cooperazione e alla preservazione dell'ambiente. Invece di ignorarli, di limitarsi a relegarli sullo sfondo antropico con la pretesa – e l'illusione – di crederli sotto il nostro controllo, è impellente dialogare con loro rispettandone l'alterità e l'autonomia. Non a caso, anche Morton dichiara l'urgenza di formulare un nuovo linguaggio più vicino alla materia, più rispettoso delle sue proprietà, capace di trattare gli iperoggetti come pari senza sovrascriverli: i nuovi fenomeni ambientali «richiedono di abolire l'idea della possibilità di un metalinguaggio che possa dar conto delle cose rimanendo al tempo stesso incontaminato, cioè non lambito dalle cose stesse»⁴³⁷.

⁴³⁴ Cfr. Timothy Morton, *The Ecological Thought*, op. cit.

⁴³⁵ Cfr. Id., *Hyperobjects*, op. cit.

⁴³⁶ Ivi, p. 11.

⁴³⁷ Ivi, pp. 12-13.

In ogni caso, il concetto di iperoggetto può estendersi oltre la dimensione dell'ecocritica ed essere adoperato in maniera funzionale anche in altri campi disciplinari e in analoghe ottiche di riflessioni. È questo il caso di un importante lavoro di Barbara Johnson intorno alla tematica dell'aborto e a come questa possa essere declinata a livello figurale attraverso l'utilizzo dell'apostrofe: «can the very essence of a political issue – an issue like, say, abortion – hinge on the structure of a figure?»⁴³⁸. Per Johnson l'apostrofe è una tensione apparentemente insolubile tra presenza e assenza, tra una soggettività e un'alterità; la studiosa si chiede se sia possibile comunicare a livello figurale il senso di perdita provocato da un aborto, avanzando una riflessione che è innanzitutto linguistica: «Can this gap be bridged? Can this loss be healed, through language alone?»⁴³⁹. Per far ciò Johnson prende in esame la struggente poesia *The Mother* scritta da Gwendolyn Brooks, che è congeniale citare qui per intero:

Abortions will not let you forget.
You remember the children you got that you did not get,
The damp small pulps with a little or with no hair,
The singers and workers that never handled the air.
You will never neglect or beat
Them, or silence or buy with a sweet.
You will never wind up the sucking-thumb
Or scuttle off ghosts that come.
You will never leave them, controlling your luscious sigh,
Return for a snack of them, with gobbling mother-eye.

I have heard in the voices of the wind the voices of my dim killed children.
I have contracted. I have eased
My dim dears at the breasts they could never suck.
I have said, Sweets, if I sinned, if I seized
Your luck
And your lives from your unfinished reach,
If I stole your births and your names,
Your straight baby tears and your games,
Your stilted or lovely loves, your tumults, your marriages, aches, and your deaths,

⁴³⁸ Barbara Johnson, *Apostrophe, Animation, and Abortion*, in Id., *A World of Difference*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1987, p. 184.

⁴³⁹ Ivi, p. 187.

If I poisoned the beginnings of your breaths,
Believe that even in my deliberateness I was not deliberate.
Though why should I whine,
Whine that the crime was other than mine? –
Since anyhow you are dead.
Or rather, or instead,
You were never made.
But that too, I am afraid,
Is faulty: oh, what shall I say, how is the truth to be said?
You were born, you had body, you died.
It is just that you never giggled or planned or cried.

Believe me, I loved you all.

Believe me, I knew you, though faintly, and I loved, I loved you
All⁴⁴⁰.

La voce protagonista instaura un dialogo immaginario con il proprio feto abortito attraverso un uso massiccio dell’apostrofe, la quale – oltre a innescare una forte tonalità drammatica – tenta di trasporre le difficoltà di una comunicazione inevitabilmente interrotta, di una lingua volta a ripristinare qualcosa che non c’è più. Ciò che emerge è un dialogo serrato ma difettoso tra due figure, una soggettività e un’oggettività, la cui distanza è lancinante e insopportabile non solo secondo la prospettiva emotiva ma soprattutto secondo quella linguistica: nella prima strofa, il pronome personale «I» non compare mai, è come esiliato dal testo, e al contrario a dominare la narrazione è il pronome «You» inscenato tramite un’apostrofe che volge l’intero discorso verso l’alterità. Scrive Johnson:

In the first line [...] there is a “you” but there is no “I”. Instead, the subject of the sentence is the word “abortions”, which thus assumes a position of grammatical control over the poem. As entities that disallow forgetting, the abortions are not only controlling but animate and anthropomorphic, capable of treating persons as objects⁴⁴¹.

Attraverso un linguaggio che lo pone come soggetto grammaticale – è l’aborto che compie l’azione, che non consente alla donna di essere dimenticato – ma che al contempo lo staglia come una figura terza, aliena rispetto sia alla voce narrante che all’interlocutore al quale

⁴⁴⁰ Gwendolyn Brooks, *The Mother*, in Id., *Selected Poems*, HarperCollins, New York, 1963, pp. 4-5.

⁴⁴¹ Barbara Johnson, *Apostrophe, Animation, and Abortion*, op. cit., p. 189.

essa si rivolge con le numerose apostrofe, Brooks presenta il mancato nascituro come un essere in bilico tra la vita e la morte, tra l'organico e l'inorganico, tra l'esistente e il non esistente; il suo intervento e la sua presenza sono percepibili, ma è impossibile rapportarsi direttamente con esso in quanto è perduto, appartenente ad un piano diverso da quello umano – esattamente come un iperoggetto climatico. Inoltre, i suoi stessi caratteri – i capelli, il pollice – sono presentati per mezzo della negazione. Siamo agli antipodi rispetto all'ipallage borghesiana e alle sue trasposizioni semantiche da soggetto a oggetto, alla condivisione aggettivale; in questo caso, le proprietà dell'aborto sono tali in quanto inassimilabili, evocate tramite il filtro della perdita.

Tale impostazione dialogico-strutturale viene ribaltata a partire dalla seconda strofa, come nota Johnson in una riflessione densa sulla quale occorre soffermarsi brevemente:

The second section of the poem opens with a change in the structure of address. “I” takes up the positional place of “abortions”, and there is temporarily no second person. [...] What is interesting about this line is that the speaker situates the children’s voices firmly in a traditional romantic locus of lyric apostrophe [...]. Gwendolyn Brooks, in other words, is here rewriting the male lyric tradition, textually placing aborted children in the spot formerly occupied by all the dead, inanimate, or absent entities previously addressed by the lyric. And the question of animation and anthropomorphism is thereby given a new and disturbing twist. For it apostrophe is said to involve language’s capacity to give life and human form to something dead or inanimate, what happens when those questions are literalized? What happens when the lyric speaker assumes responsibility for producing the death in the first place, but without being sure of the precise degree of human animation that existed in the entity killed?⁴⁴²

Se la prima strofa veniva marcata da una forte reiterazione del pronome personale di seconda persona, la seconda espone invece una contesa serrata tra un io e un tu; quest'ultimo si manifesta solo in seguito tramite un'apostrofe declinata soprattutto in posizione aggettivale – «your luck», «your lives», «your births», etc. Il conflitto tra la madre e l'aborto viene così trasposto sul piano linguistico, e l'apostrofe riesce a riprodurre perfettamente la distanza angosciante tra le due persone – ora sintattiche, ora ontiche. Di nuovo, inoltre, l'oggetto viene rappresentato per negazione, attraverso dei caratteri non-esistenti.

Ciò che necessita di una maggiore attenzione è tuttavia il modo in cui Brooks evolve il linguaggio poetico esibendo contemporaneamente un dilemma dalla difficile soluzione. Come detto da Johnson, l'apostrofe colloca l'aborto in quella topica secolare di figure assenti e non-

⁴⁴² Ivi, p. 190.

viventi alle quali il poeta si rivolge secondo una convenzione ben solidificata. Ciononostante, l'aborto non può essere considerato tale senza increspature, dal momento che non è un'entità pienamente inesistente, come Brooks stessa specifica – «You were born, you had body, you died». Si crea così un paradosso che da poetico e linguistico diventa politico: come è possibile rivolgersi ad un oggetto come se fosse vivo e che lo è stato davvero ma che ora non lo è più, e come è lecito considerarlo? Qual è la forma comunicativa corretta – «oh, what shall I say, how is the truth to be said?»? Johnson: «The uncertainty of the speaker's control as a subject mirrors the uncertainty of the children's status as an object»⁴⁴³. La voce narrante del testo non è il soggetto tipico della lirica occidentale, egotico e capace di modellare il mondo attraverso le sue parole – ad esempio, animando l'inanimato attraverso l'apostrofe e sottomettendolo in qualità di estensione emotiva; allo stesso modo, l'oggetto a causa della sua instabilità ontologica schiva qualsivoglia definizione esauriente, impedisce una classificazione ora nella categoria dei viventi ora dei non-viventi – come fosse un Odradek che si nasconde negli anfratti domestici.

L'apostrofe instaura una situazione imbarazzante – perturbante – dal momento che rianima qualcosa che la voce narrante – la madre – ha ucciso, ha privato della sua anima originaria; è l'ultimo approccio possibile per colmare – attraverso il linguaggio – quella distanza altrimenti ineluttabile, annichilendo questioni come il limite tra la vita e morte. Contemporaneamente, però, l'apostrofe sancisce a sua volta una distanza a causa di un'impostazione dialogica che prevede necessariamente un soggetto e un oggetto, qualcuno che agisce e qualcuno che subisce: una distanza rassicurante che può nei limiti attutire la sofferenza della madre donando autonomia a un qualcosa che non ce l'ha e che l'ha persa per colpa sua, trattandolo come un essere vivente col quale interloquire pur non essendolo. Per questo motivo, a causa di questo dilaniante paradosso, è fuorviante leggere la poesia unicamente come una critica alla pratica dell'aborto. Nelle intenzioni di Brooks è sicuramente lecito ciò, ma l'obiettivo del testo è principalmente un altro, ovvero dimostrare l'inefficienza linguistica, i limiti del linguaggio. Ancora Johnson: «it attempts the impossible task of humanizing both the mother and the aborted children whiel presenting the inadequacy of language to resolve the dilemma without violence»⁴⁴⁴. L'apostrofe è un inevitabile cortocircuito per via della sua stessa potenza retorica: animando un'entità che è aliena dalla dicotomia tra vivo e morto, che vive in una dimensione totalmente altra, non può che creare paradossi logici che svislano la distinzione tra materia e umano, oggetto e soggetto, organico e inorganico. L'aborto non può

⁴⁴³ Ibidem.

⁴⁴⁴ Ivi, p. 191.

essere considerato come una cosa, non è possibile rivolgersi ad esso tramite una retorica della cosalità atta a trattarlo come un prolungamento del soggetto; al contrario, è un oggetto al massimo delle sue potenzialità, un'entità che si staglia contro la nostra percezione e che proviene da un mondo incomprensibile.

Johnson utilizza una figuratività elocutiva per piegare la lingua all'oggetto e per spingere la prima a contraddire le sue stesse regole – in questo caso logiche, relative alla formulazione del discorso – al fine di ospitare la cosa. Nell'ultima strofa, non a caso molto più breve delle altre, ciò a cui si assiste è una definita disgregazione del linguaggio, un'interruzione forzata della comunicazione che non sembra poter reggere il compito affidatole. L'unico atto di violenza che il testo descrive non è contro il mancato nascituro, ma contro la lingua: «The violence she commits in the end is to her own language: as the poem ends, the vocabulary shrinks away, words are repeated, nothing but “all” rhymes with “all”. The speaker has written herself into silence»⁴⁴⁵.

Recuperando un'ottica d'indagine più allargata, possiamo dire che tale è anche la situazione ecologica nella quale ci troviamo: pur convivendo con gli iperoggetti ne siamo alieni, e solo l'utilizzo di una retorica votata al recupero e al rispetto dell'oggettualità rende possibile un contatto proficuo. Con l'apostrofe gli oggetti possono riacquistare la loro voce e la loro autonomia, interrompendo la proiezione semantica alla quale sono costretti e affermandosi nuovamente quali ostacoli della coscienza umana. Lamartine si chiedeva nell'ennesima apostrofe imbarazzante e contraddittoria se gli oggetti avessero un'anima: «Objets inanimés, avez-vous donc une âme qui s'attache à notre âme et la force d'aimer?». La risposta, come dimostrato, è dalla difficile soluzione dal punto di vista logico, e paradossale da quello linguistico.

4.3. Figure della dispositio

Spostiamoci ora sull'attività figurale che Quintiliano associava al «quo loco»⁴⁴⁶, ovvero all'organizzazione spaziale degli argomenti e nello specifico alla collocazione dei segmenti testuali all'interno dell'opera. Le figure della dispositio regolano insomma l'ossatura del discorso retorico, la logica che presiede la posizione di ciò che va detto; se l'elocuzione riguarda il “come” e l'invenzione il “cosa”, la disposizione sovrintende il “dove”, il “quando” e il “chi”.

⁴⁴⁵ Ivi, p. 192.

⁴⁴⁶ Quintiliano, *Institutio oratoria* III, 3.

La figuralità dispositiva interviene perciò su strutture testuali più ampie di quanto accadeva con l'elocutio: il linguaggio non viene deviato a livello dei suoi componenti minimali – il suono, la parola, la frase – bensì condiziona interi brani e sequenze narrative. Le figure della dispositio ricoprono allora un ruolo e una posizione intermedie rispetto all'elocutio e all'inventio, e come tali appartengono all'operazione figurale più laboriosa dell'intero discorso: loro è il compito di sorreggere l'opera e di associare il livello espressivo – elocuzione – al livello tematico – invenzione. Per questi motivi, tali figure sono anche le uniche davvero necessarie all'interno della retorica del racconto: è possibile incontrare un'opera povera di elocuzione o priva di invenzione, ma è virtualmente impossibile narrare senza un minimo ricorso ad un'attività di tipo dispositivo.

In tal senso, le figure dispositive appaiono come una forma di regia inerente alla gestione dell'informazione: i due termini greci attraverso i quali erano indicate, *τάξις* e *οἰκονομία* – rispettivamente, disposizione ed economia –, rimandano infatti a una concezione fortemente strutturale e sistemica, a una vera e propria funzione amministrativa dei dati che vengono elargiti all'interno del testo. L'esercizio figurale si innesca nel momento in cui la circolazione degli argomenti non segue un tracciato tradizionale bensì viene in qualche modo deviata tramite una dislocazione temporale, una rivoluzione prospettica, e così via.

Studiare la figuralità dispositiva dell'oggetto significa dunque comprendere come quest'ultimo possa influenzare l'assetto dei brani narrativi e coordinare conseguentemente il circuito informativo; Fusillo lo considera non a caso una vera e propria «funzione narrativa [...] capace [...] di dare grandi spinte all'intreccio»⁴⁴⁷. L'apparizione testuale della materia può suggestionare lo svolgimento della trama dirigendola verso binari narrativi inconsueti; se un oggetto compare nella storia, nella maggior parte dei casi esso conserverà un peso nell'economia informativa e farà deragliare in qualche modo lo scorrere degli eventi.

La catalogazione delle figure della dispositio che adopero viene mutuata dall'imponente proposta teorica offerta da Gérard Genette ne *Figures III* e divenuta ormai il fondamento della narratologia classica. Per Genette la figuralità dispositiva concerne principalmente lo studio del racconto, dove per racconto si intende «la succession d'événements, réels ou fictifs, qui font l'objet de ce discours, et leurs diverses relations d'enchaînement, d'opposition, de répétition, etc.»⁴⁴⁸ – in piena corrispondenza dunque a ciò che per greci e latini era la dispositio. Genette

⁴⁴⁷ Massimo Fusillo, *Feticci*, op. cit., p. 97.

⁴⁴⁸ Gérard Genette, *Figures III*, Éditions du Seuil, Paris, 1972 p. 93.

ha suggerito di classificare le figure dispositive secondo tre macro-accezioni desunte dalla configurazione della flessione verbale, e a loro volta suddivise in micro-campi di applicazione:

- Tempo: operazioni riguardanti le relazioni temporali tra racconto e storia e ulteriormente frazionabili in ordine, durata e frequenza;
- Modo: operazioni atte ad intervenire nella rappresentazione del racconto e nella fattispecie nella gradazione dell'offerta informativa, ulteriormente bipartite a seconda che agiscano nell'ambito della prospettiva o in quello della distanza;
- Voce: operazioni che concernono la gestione dell'istanza narrativa e come essa stabilisce la persona, i livelli diegetici e le determinazioni temporali – da non confondere con la macro-accezione del Tempo appena citata.

Procediamo perciò utilizzando la suddetta catalogazione di Genette come filigrana analitica e osservando come l'oggetto sia in grado di disporre figuramente le porzioni narrative all'interno di un'opera.

4.3.1. Tempo

Uno dei principi basilari della narratologia afferma la simbiosi totale tra racconto e tempo, come egregiamente dimostrato da Ricoeur⁴⁴⁹. L'atto stesso di raccontare – per non dire, l'utilizzo stesso del linguaggio – innesta prepotentemente e in maniera ineluttabile un'azione lungo l'asse della temporalità; senza la dinamica tripartita tra passato, presente e futuro non ci sarebbe narrazione, e viceversa.

La temporalità assurge perciò a prima forma di disposizione retorica: gli eventi raccontati devono necessariamente posizionarsi lungo la freccia del tempo secondo un ordine e un'interrelazione che possono manifestarsi inconsueti e perciò veicoli di figuralità. Nella fattispecie, ad attivare la circostanza figurale è il rapporto che si viene ad instaurare tra le due temporalità specifiche che secondo Genette coniugano qualsiasi pratica narrativa. Mutuando la definizione dai formalisti russi, Genette afferma l'esistenza di un «tempo della storia» – la *fabula*, cioè l'insieme dei fatti assestati nel rispetto della successione cronologica che li ha visti avvicinarsi – e di un «tempo del racconto», ovvero l'esperienza temporale relativa al cosiddetto intreccio o *sjuzet* – lo schieramento effettivo delle situazioni narrative per come appare nel testo, a prescindere dal criterio crono-causale. In altri termini, sintetizzando brutalmente: il tempo della storia corrisponderebbe al tempo autentico – seppur fittizio,

⁴⁴⁹ Cfr. Paul Ricoeur, *Temps et récit. L'intrigue et le récit historique*, Éditions du Seuil, Paris, 1983.

appartenente alla dimensione del controfattuale, tanto che Genette lo definisce «pseudo-temps»⁴⁵⁰ – durante il quale si svolgono le vicende narrate – i fatti narrati nei *Promessi Sposi* cominciano la sera del 7 novembre 1628 e terminano due anni dopo; il tempo del racconto è invece la temporalità propria dell'istanza narrativa, la disposizione cronologica degli avvenimenti per come viene trasposta sulla pagina e nella diegesi – la trama dei *Promessi sposi* viene rappresentata in circa cinquecento pagine.

Procediamo dunque ad analizzare le dinamiche attraverso le quali la presenza oggettuale è in grado di influenzare le relazioni tra il tempo del racconto e il tempo della storia, a seconda che esse avvengano nei confronti dell'ordine – cioè tra «l'ordre temporel de succession des événements dans la diégèse et l'ordre pseudo-temporel de leur disposition dans le récit»⁴⁵¹ –, della durata – i «rapports [...] de vitesse» tra «la durée variable de ces événements [...] et la pseudo-durée [...] de leur relation dans le récit»⁴⁵² – o della frequenza – tra «les capacités de répétition de l'histoire et celles du récit»⁴⁵³. L'oggetto infatti, ogni qualvolta compare nella narrazione, può incidere nel profondo delle dinamiche temporali, ora distorcendole, ora rallentandole, ora congelandole del tutto.

4.3.1.1. Ordine: l'analessi in *Transparent Things*

Se interpretiamo l'azione figurale come una pratica deviante, anomala rispetto alla comunicazione ordinaria, la prima manovra temporale non può che riguardare uno stravolgimento dell'«ordine», ovvero un confronto dialettico tra «l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif» e «l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire»⁴⁵⁴. L'«anacronia», il termine che Genette adopera per indicare tale discordanza, è pressoché costante e universale all'interno del fenomeno narrativo: molto raramente un autore espone le vicende secondo la successione originaria, l'ordine attraverso il quale sono effettivamente avvenute.

Emergono così due possibilità figurali, a seconda del verso della distorsione applicata. Nel caso in cui il narratore sposti un evento del tempo della storia in una posizione anteriore del tempo del racconto, Genette parla di prolessi, vale a dire «toute manœuvre narrative

⁴⁵⁰ Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 105.

⁴⁵¹ Ibidem.

⁴⁵² Ibidem.

⁴⁵³ Ibidem.

⁴⁵⁴ Ibidem.

consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur»⁴⁵⁵. Specularmente, quando il narratore disloca un evento del tempo della storia in una posizione successiva del tempo del racconto, la narratologia ha cominciato ad adoperare il termine analepsi, cioè «toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve»⁴⁵⁶. Due esempi per entrambe le circostanze figurali: quando i cantori greci riavvolgono l'intreccio dell'*Odissea* facendo raccontare a Odisseo la caduta di Troia avvenuta anni prima, viene azionata un'analepsi; quando invece Márquez anticipa nell'incipit di *Cien años de soledad* il fausto destino del colonnello Aureliano Buendía, scampato per un soffio ad un plotone di esecuzione, ciò che viene utilizzata è una prolessi.

Genette approfondisce l'analisi dimostrando che l'analepsi e la prolessi possano a loro volta comprendere delle sotto-operazioni figurali di matrice temporale, dipendentemente dalla loro durata – possono essere esterne se il loro inizio e la loro fine strabordano rispetto al tempo della storia, interne se vi sono contenute, o miste se si presenta una situazione intermedia – e dalla loro pertinenza tematica con la trama principale – eterodiegetiche in caso di estraneità, omodiegetiche in caso di attinenza; nell'ultima situazione si possono riscontrare poi delle ulteriori ripartizioni a seconda della loro funzione, se completa o ripetitiva.

Ciò che ci interessa indagare in questa sede è il lavoro figurale dell'analepsi coniugato attraverso una presenza oggettuale. Come insegnano le *madeleines* di Proust, l'oggetto è capace di ritorcere la temporalità scombussolando l'ordine degli eventi a proprio vantaggio: il flusso informativo si trova davanti ad un ostacolo opaco ed è costretto a svoltare tornando sui suoi passi. *Transparent Things* di Vladimir Nabokov è un territorio testuale nel quale l'intervento figurale dell'anacronia agisce al massimo delle proprie potenzialità: l'ordine del romanzo è dilaniato da continue analepsi attivate da oggetti – assoluti protagonisti. Dove la *fabula* è semplice, l'intreccio non lo è affatto: Hugh Person ripercorre attraverso l'archeologia mnemonica i quattro viaggi in Svizzera che ha condotto nel corso della sua vita, ciascuno di essi connotato da un'esperienza diversa; lo svolgimento delle vicende è perciò sgualcito da analepsi di una certa intensità, realizzando una trama che procede in avanti molto raramente e a singhiozzi.

Nabokov inaugura il suo racconto con delle parole eloquenti non solo nell'ottica di questo breve paragrafo bensì dell'intera tesi che stiamo costruendo:

⁴⁵⁵ Ivi., p. 110.

⁴⁵⁶ Ibidem.

Perhaps if the future existed, concretely and individually, as something that could be discerned by a better brain, the past would not be so seductive: its demands would be balanced by those of the future. Persons might then straddle the middle stretch of the seesaw when considering this or that object⁴⁵⁷.

Gli oggetti vengono immediatamente configurati quali dispositivi temporali, attrezzi utili a mettere in moto processi mnemonici tramite la loro mera contemplazione. L'architettura del romanzo stesso combacia con l'immagine evocata da Nabokov – da notare il gioco lessicale sotterraneo tra «persons» e il cognome del protagonista, Person: l'istanza diegetica, il garante informativo, si trova in bilico tra diverse linee temporali e porzioni esistenziali innescate di volta in volta da determinati oggetti con i quali il protagonista entra in contatto, in un vero e proprio caleidoscopio cronologico. Più nello specifico:

When we concentrate on a material object, whatever its situation, the very act of attention may lead to our involuntarily sinking into the history of that object. Novices must learn to skim over matter if they want matter to stay at the exact level of the moment. Transparent things, through which the past shines!⁴⁵⁸

Con *Transparent Things*, Nabokov documenta perciò la potenza figurale che l'oggetto può vantare; la trasparenza semiotica e la conseguente duttilità retorica delle quali dispone lo rendono un attrezzo imprescindibile nell'officina del narratore esperto. La materia, in pieno rispetto di quella retorica della cosalità che abbiamo descritto, è un efficientissimo proiettore temporale, e la sua sola presenza testuale può scardinare a piacimento le legislazioni temporali.

Vediamo in che modo. *Transparent Things*, come detto, è costellato da analessi più o meno estese. Una in particolare copre un intero capitolo, il terzo; ne cito una porzione per ragioni economiche:

In his search for a commode to store his belongings Hugh Person, a tidy man, noticed that the middle drawer of an old desk relegated to a dark corner of the room [...]. My good Hugh tried to woggle it in; [...] it shot out and spilled a pencil. [...] It was not a hexagonal beauty of Virginia juniper or African cedar, with the maker's name imprinted in silver foil, but a very plain, round, technically faceless old pencil of cheap pine, dyed a dingy lilac. It had been mislaid ten years ago by a carpenter who had not finished examining, let alone fixing, the old desk, having gone away for a tool that he never found⁴⁵⁹.

⁴⁵⁷ Vladimir Nabokov, *Transparent Things* (1972), Penguin Books, London, 2017, p. 3.

⁴⁵⁸ Ibidem.

⁴⁵⁹ Ivi, p. 9.

Dalla descrizione materica dell'oggetto allo stato presente si passa senza soluzione di continuità da una vera e propria indagine archeologica della matita in questione, la quale dai precedenti proprietari retrocede nelle pagine successive fino a raccontare la fabbricazione della cosa e persino l'albero dal quale è nata:

Going back a number of seasons [...], and then picking up the thing's story again in the "now" direction, we see graphite, ground very fine, being mixed with moist clay by young girls and old men. This mass, this pressed caviar, is placed in a metal cylinder which has a blue eye, a sapphire with a hole drilled in it, and through this the caviar is forced. It is now being cut to the lengths required for these particular pencils [...]. See it baked, see it boiled in fat [...] and fitted into the wood. Now let us not lose our precious bit of lead while we prepare the wood. Here's the tree! This particular pine! It is cut down. Only the trunk is used, stripped of its bark. We hear the whine of a newly invented power saw, we see logs being dried and planed. Here's the board that will yield the integument of the pencil in the shallow drawer. [...] Thus the entire little drama, from crystallized carbon and felled pine to this humble implement, to this transparent thing, unfolds in a twinkling⁴⁶⁰.

Questa digressione non ha alcuna funzione all'interno dell'intreccio se non quella di dimostrare l'intensità figurale degli oggetti e la loro capacità di gestire il flusso temporale della narrazione, rendendo di fatto il racconto difficoltoso proprio in virtù della loro costante presenza ostruttiva; ciò si riflette nella riproduzione di una vita umana che fa fatica a proseguire e a lasciarsi indietro frammenti di passato che al minimo input esterno potrebbero risalire in superficie. Ciò è particolarmente evidente nel caso di analessi azionate in posizione parentetica, con una durata cioè decisamente più ristretta rispetto all'ultima citata e con un'applicazione sintattica di evidente ostruzione:

They exchanged a glance of urbane disapproval as the three American kids began pulling sweaters and pants out of a suitcase in savage search for something stupidly left behind (a heap of comics – by now taken care of, with the used towels, by a brisk hotel maid)⁴⁶¹.

La gratuità di questa e tante altre precisazioni atte a deviare su sé stesso il tempo del racconto si afferma allora come una sorta di schizofrenia mnemonica: gli oggetti disturbano contestualmente il consueto traffico temporale e la percezione psichica di Person, il quale non può fare a meno di sviare i propri pensieri nella riesumazione di un passato frammentario come le cose che lo rievocano.

⁴⁶⁰ Ivi, pp. 10-11.

⁴⁶¹ Ivi, pp. 31-32.

Ecco allora che un'operazione figurale assurge un'altra volta a declinazione tematica: l'anacronia analettica di *Transparent Things* non è solo un vizio di forma, un'alternativa dispositiva allo svolgimento del racconto, ma veicola innanzitutto una precisa intenzione argomentativa nel suo dipingere la mente di un uomo afflitto da un rapporto malsano con il proprio passato. Gli oggetti, ben lungi dall'apparire quali elementi scenici inermi, gestiscono in prima persona il dipartimento informativo del racconto amministrandone la temporalità.

4.3.1.2. Durata: la pausa ne *Il piacere*

Secondo Genette, «confronter la “durée” d'un récit à celle de l'histoire qu'il raconte est une opération plus scabreuse, pour cette simple raison que nul ne peut mesurer la durée d'un récit»⁴⁶². Dove è relativamente semplice registrare la successione degli avvenimenti in una narrazione, lo stesso non si può dire nel caso della computazione del loro decorso: un fatto A può essere seguito o preceduto da un fatto B senza che questo rechi eccessive difficoltà analitiche, ma è virtualmente impossibile determinare la loro consistenza temporale, il tempo che occupano rispetto ora alla storia ora al racconto. I tempi di lettura sono un fattore troppo privato, individuale e relativo per essere compendati in una teoria della figuralità dispositiva; ciò che per un lettore avrà una certa durata empirica, per un secondo lettore ne avrà necessariamente una diversa.

Al fine di risolvere l'impasse, Genette suggerisce di sostituire la misura temporale con una spaziale – di uno spazio convenzionale come quello del libro stampato – e di rendere il confronto da relativo ad assoluto: la velocità diventa così «le rapport entre une durée, celle de l'histoire, mesurée en secondes, minutes, heures, jours, mois et années, et une longueur: celle du texte, mesurée en lignes et en pages»⁴⁶³. Parafrasando: un evento che nel mondo finzionale impiega una quantità temporale pari a cinque minuti per svolgersi, nel mondo fattuale può essere tradotto in una quantità spaziale corrispondente a dieci pagine. L'isocronia, ovvero il grado 0, l'eventualità in cui le due durate corrispondano, è perciò virtualmente inattuabile, «ne peut exister qu'à titre d'expérience de laboratoire»⁴⁶⁴, anche in virtù della diversità delle coordinate in gioco – tempo e spazio, narrazione e pagina; la figuralità dispositiva in questo caso risulta allora paradossalmente normativa, dal momento che è impossibile raccontare una storia senza incappare in una «anisocronia».

⁴⁶² Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 165.

⁴⁶³ Ivi, p. 167.

⁴⁶⁴ Ibidem.

Questi «effets de rythme»⁴⁶⁵ o «mouvements narratifs»⁴⁶⁶ possono essere schematizzati secondo la relazione consueta che si va ad instaurare tra T_r e T_s :

- Pausa: $T_r \gg T_s$ – il momento in cui l'azione non procede e la narrazione degli avvenimenti viene interrotta;
- Analisi: $T_r > T_s$ – una sorta di effetto rallenty cinematografico attraverso il quale il narratore utilizza un numero maggiore di pagine per descrivere un fatto che a livello temporale si è svolto in un tempo decisamente più ristretto;
- Scena: $T_r = T_s$ – ciò che più si avvicina all'isocronia, avverabile soprattutto nei dialoghi;
- Sommario: $T_r < T_s$ – il narratore riassume in poche pagine ciò che nella storia si è dispiegato su più tempo;
- Ellissi: $T_r < \infty T_s$ – il narratore tralascia degli eventi che non dispongono perciò di alcun spazio narrativo.

Si vengono così a configurare due coppie dicotomiche a seconda dell'istanza temporale che prevale – sommario e analisi, pausa ed ellissi – le quali prevedono ora una sproporzione incisiva ora una sproporzione più attenuata.

In tal sede, obiettivo della nostra indagine sarà la pausa, la circostanza figurale nella quale il tempo del racconto è infinitamente maggiore al tempo della storia: l'intreccio – inteso qui solo come mera successione di eventi – si interrompe e il narratore decide di dedicare un numero variabile di pagine ad un momento digressivo, raccontando antefatti o offrendo delucidazioni o soffermandosi su particolari ininfluenti ai fini della rimessa in moto della trama. Quest'ultima azione diegetica ospita sin dall'alba della letteratura occidentale due tra le più antiche e fortunate pratiche narrative: l'*ἔκφρασις* – o descrizione verbale – e l'introspezione psicologica. Nel primo caso l'autore si impegna nell'esposizione di un oggetto artistico – un artefatto materiale, un paesaggio, o persino un personaggio stesso – presente nelle vicende, in una commistione tra arte figurativa e arte lessicale che ha prodotto nel corso dei secoli risultati straordinari di virtuosismo narrativo. L'esempio più congeniale da citare è ovviamente l'*ἔκφρασις* dello scudo di Achille nel libro XVIII versi 478-608 dell'*Iliade*, durante i quali l'esposizione della guerra si interrompe – per altro, in un nodo climatico estremamente rilevante, tra la morte di Patroclo e il duello mortale contro Ettore – per descrivere l'intricata facciata dell'oggetto. Nel secondo caso, la voce narrante si immerge nelle profondità dell'oceano psichico dei suoi personaggi per riportarne i pensieri, le sensazioni, le emozioni; lo

⁴⁶⁵ Ibidem.

⁴⁶⁶ Ivi, p. 175.

squilibrio ritmico che può verificarsi è ben documentabile nei romanzi di Joyce – basti pensare all’*Ulysses* –, nei quali spesso e volentieri lo svolgimento del racconto dipende più da una cascata di vicende psichiche che da una concatenazione di azioni.

Un altro testo nel quale la pausa assume un ruolo figurale sostanziale è *Il piacere* di Gabriele D’Annunzio. La caratura decadentista del romanzo lo rende una sorta di lunga esplorazione museale, un santuario oggettuale nel quale «la mescolanza tra i linguaggi artistici è rivendicata come la cifra autentica della nuova sensibilità estetica che si afferma alla fine del secolo»⁴⁶⁷: l’*ἔκφρασις* non è solo un manierismo espressivo fino a se stesso, ma una modalità di racconto imprescindibile per tradurre in narrazione il delicato passaggio dall’esplosione materica dell’industrializzazione ai primi vagiti dell’inclinazione feticistica modernista.

Come nota Ragone, il testo viene costruito su una delicata fluttuazione ritmica: «la dimensione (sempre più breve) dei quattro “libri” in cui D’Annunzio divide *ex post* il testo, il variare del numero delle “sequenze” per ciascuno dei sedici capitoli, la maggiore o minore lunghezza e concitazione temporale o stilistica in ogni sequenza, generano un ritmo molto diverso tra le varie parti del romanzo»⁴⁶⁸; si assiste insomma ad un gioco di dilatazioni e contrazioni temporali, di accelerazioni e decelerazioni degli eventi. L’esercizio figurale più frequente è però la pausa, coniugata contemporaneamente sia come *ἔκφρασις* che come indagine psichica. *Il piacere*, definito a più riprese come «the ultimate ekphrastic exercise»⁴⁶⁹, sfrutta la tecnica della descrizione verbale come canale d’accesso privilegiato all’interiorità del personaggio: la rappresentazione dell’oggetto assurge ad approfondimento del soggetto. Scrive Garosi: «la scrittura efrastica non mira solo a una descrizione dell’oggetto artistico con esiti di visibilità, ma serve per dotare la parola di una forza allusiva e suggestiva che permetta all’artista di orientare e coinvolgere il lettore nell’esperienza sensoriale e immaginativa fatta dal personaggio al centro della fabula»⁴⁷⁰. La distorsione del flusso informativo causata dalla sospensione improvvisa dell’intreccio risulta così allo stesso tempo a vantaggio della cosa e dell’umano, in una mutua indagine ora della superficie materiale ora della profondità emotiva.

L’elasticità argomentativa concessa dall’*ἔκφρασις* permette alla pausa de *Il piacere* di funzionare quale ottimo veicolo tematico. Ciò è particolarmente evidente nell’incipit

⁴⁶⁷ Linda Garosi, *Dipingere con la scrittura. Brevi considerazioni sul ritratto femminile dal Piacere alle Vergini delle rocce di Gabriele D’annunzio*, «Estudios Románicos», 30, 2021, p. 244.

⁴⁶⁸ Giovanni Ragone, *Introduzione*, in Gabriele D’Annunzio, *Il piacere* (1889), Einaudi, Torino, 2014, p. XVI.

⁴⁶⁹ Giuliana Pieri, *The Myth in Psyche in Work of D’Annunzio and Burne-Jones*, in Natasha Grigorian et al. (a cura di), *Text and Image in Modern European Culture*, Purdue University Press, West Lafayette, 2012, p. 25.

⁴⁷⁰ Linda Garosi, *Dipingere con la scrittura*, op. cit., p. 245.

dell'opera, durante il quale l'attesa di Andrea Sperelli combacia con l'attesa del lettore: entrambi aspettano una svolta, un'evoluzione dell'intreccio, e il protagonista, continuando a soffermarsi sugli oggetti che popolano il suo lussuoso salone, non fa altro che rimandare inconsciamente l'avanzamento degli eventi.

La trama esordisce con un'attesa lancinante: «Andrea Sperelli aspettava nelle sue stanze un'amante»⁴⁷¹; il ritmo della narrazione di questo primo brano è volutamente rallentato proprio per amplificare l'ansia dell'incontro. Ecco allora che D'Annunzio, per ritardare il più possibile l'arrivo di Elena Muti sia a livello del tempo del racconto sia a livello del tempo della storia, inceppa la narrazione con pause continue come questa:

Le rose folte e larghe stavano immerse in certe coppe di cristallo che si levavano sottili da una specie di stelo dorato slargandosi in guida d'un giglio adamantino, a similitudine di quelle che sorgono dietro la Vergine nel tondo di Sandro Botticelli alla Galleria Borghese. Nessuna altra forma di coppa eguaglia in eleganza tal forma: i fiori entro quella prigione diafana paiono quasi spiritualizzarsi e meglio dare immagine di una religiosa o amorosa offerta⁴⁷².

Il lettore, così come Sperelli, rimane in attesa di un evento che tarda ad accadere a causa del fiorire cadenzato di descrizioni oggettuali; ecco come l'*ἔκφρασις* diviene funzionale all'intreccio e all'offerta tematica, adoperando gli oggetti come freni che ostruiscono la circolazione narrativa. Un movimento delle lancette del tempo della storia – cioè il progressivo avvicinarsi dell'ora dell'appuntamento, fino al suo raggiungimento – viene subito sovrascritto da un avanzamento decisamente più incisivo del tempo del racconto dedito alla descrizione oggettuale e pittorica. Ancora:

Nelle alte coppe fiorentine le rose, anch'esse aspettanti, esalavano tutta la intima loro dolcezza. Sul divano, alla parete, i versi argentei in gloria della donna e del vino, frammisti così armoniosamente agli indefinibili colori serici nel tappeto persiano del XVI secolo, scintillavano percossi dal tramonto, in un angolo schietto disegnato dalla finestra, e rendevano più diafana l'ombra vicina, propagavano un bagliore ai cuscini sottostanti. L'ombra, ovunque, era diafana e ricca, quasi direi animata dalla vaga palpitazione luminosa che hanno i santuarii oscuri ov'è un tesoro occulto. Il fuoco nel camino crepitava; e ciascuna delle sue fiamme era, secondo l'immagine di Percy Shelley, come una gemma disciolta sempre mobile. Pareva all'amante che ogni forma, che ogni colore, che ogni

⁴⁷¹ Gabriele D'Annunzio, *Il piacere*, op. cit., p. 7.

⁴⁷² *Ibidem*.

profumo rendesse il più delicato fiore della sua essenza, in quell'attimo. Ed ella non veniva!

Ed ella non veniva!⁴⁷³

Il riferimento extratestuale presente in entrambe le citazioni – prima alla Vergine del Botticelli, dopo ai versi di Shelley – contribuisce a frenare il racconto sbarrandolo con elementi che non ne fanno direttamente parte, che non appartengono al microcosmo rappresentato e alla trama pericolosamente otturata.

Ma i cimeli posseduti da Sperelli non si limitano a intralciare il moto dell'intreccio attraverso la loro fisionomia materiale, bensì al contrario rimandano in virtù della loro trasparenza memoria alle emozioni recondite del loro proprietario, riflettendole e occupando di conseguenza un'ulteriore porzione di tempo: «Andrea vide nell'aspetto delle cose intorno riflessa l'ansietà sua [...]. Tutti quegli oggetti, in mezzo a' quali aveva tante volte amato e goduto e sofferto, avevano per lui acquistato qualche cosa della sua sensibilità»⁴⁷⁴. Ecco allora che gli oggetti procrastinano l'arrivo di Elena ora attraverso la loro oggettualità – attivando l'ἔκφρασις e intasando il racconto con i loro stesso corpo – ora attraverso la loro cosalità – proiettando i sentimenti di Sperelli e arginando così il fluire degli avvenimenti.

Ciò che questo brano ha evidenziato è l'eccezionale tensione narrativa che l'uso della pausa può conseguire: gli oggetti de *Il piacere* mettono spesso e volentieri in pausa il racconto recando una serie di effetti ritmici che non si ripercuotono solo sulla dimensione formale ma anche su quella contenutistica. La trama procede così molto a rilento, in un battito altalenante che spesso si interrompe per lunghi tratti al fine di garantire maggiore attenzione agli oggetti in scena, e ciò restituisce l'immagine di una classe sociale sempre più inefficiente, corrotta dall'inerzia, incapace di agire.

4.3.1.3. Frequenza: il racconto anaforico ne *Il Museo dell'innocenza*⁴⁷⁵

Prima di Genette, la frequenza era senz'altro l'operazione figurale meno studiata nell'ambito della dispositio. Per il narratologo francese, essa consiste nel prontuario delle «relations de fréquence (ou plus simplement de répétition) entre récit et diégèse»⁴⁷⁶. In altre parole, questo aspetto della temporalità narrativa verte sugli effetti retorici ottenuti dal rapporto

⁴⁷³ Ivi, p. 20.

⁴⁷⁴ Ivi, p. 18.

⁴⁷⁵ Data la mia mancata conoscenza del turco, mi è stato impossibile consultare l'opera in questione nella sua lingua originale. Per questo motivo verrà adoperata la traduzione italiana dell'edizione di riferimento.

⁴⁷⁶ Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 197.

più o meno proporzionato che si viene a instaurare tra il numero di occasioni in cui una circostanza avviene all'interno dell'intreccio e il numero di occasioni in cui tale circostanza viene effettivamente raccontata. Sulla base di ciò, Genette ricava quattro possibili combinazioni figurali:

- Racconto singolativo: raccontare una sola volta quanto è avvenuto una sola volta, 1R/1S;
- Racconto singolativo anaforico: raccontare infinite volte quanto è avvenuto infinite volte, nR/ nS;
- Racconto ripetitivo: raccontare infinite volte quanto è avvenuto una sola volta, nR/ 1S;
- Racconto iterativo: raccontare una sola volta quanto è avvenuto infinite volte, 1R/ nS.

A interessarci in questo compendio delle attività figurali dell'oggetto è soprattutto il secondo tipo di racconto, quello singolativo anaforico. Tale modalità dispositiva non riserva in realtà particolari effetti retorici: brani del calibro di «Lunedì ho lavorato tutto il giorno, martedì ho lavorato tutto il giorno, mercoledì ho lavorato tutto il giorno, etc.» non sono certo granché funzionali allo sviluppo dell'intreccio, né tantomeno risultano apprezzabili sul piano prettamente estetico-narrativo. Si tratta di un fenomeno discorsivo inevitabilmente pesante, a tratti indigesto, che potrebbe benissimo essere asciugato in maniera riepilogativa attraverso il ricorso ad un racconto iterativo; la temporalità è ciclica e apparentemente immobile.

Ciononostante, in alcune precise architetture testuali il racconto anaforico diventa essenziale per veicolare determinate impalcature tematiche e intenzioni autoriali, o, nel nostro caso, per accogliere al meglio la presenza oggettuale rispettandone la fisionomia. *Masumiyet Müzesi [Il Museo dell'Innocenza]* di Orhan Pamuk svolge entrambi le mansioni, in un romanzo fortemente incentrato sul concetto di temporalità e contenitore a dir poco sterminato di oggetti, cose, feticci, merci, antimerci, etc. Kemal Basmaci, businessman turco, decide di costruire un museo-mausoleo al fine di preservare i ricordi che lo legano all'amata Füsün attraverso la raccolta e la custodia degli oggetti che le sono appartenuti; ciò che ne consegue è un luogo caratterizzato dall'assenza di tempo, e un romanzo circoscritto nel quale la progressione temporale viene disinnescata dalla segmentazione testuale in attimi congelati e sospesi. L'autocoscienza di Kemal contraddistingue l'oggetto con una valenza feticistica capace di immagazzinare il tempo ostacolando il suo scorrere:

Quando indichiamo il momento più felice della nostra vita, siamo anche consapevoli che si tratta di un passato remoto che non tornerà mai più, e questo provoca in noi un grande dolore. L'unica cosa che rende questo dolore sopportabile è possedere un oggetto, retaggio

di quell'attimo prezioso. Gli oggetti che sopravvivono a quei momenti felici conservano i ricordi, i colori, l'odore e l'impressione di quegli attimi con maggior fedeltà di quanto facciano le persone che si procurano quella felicità⁴⁷⁷.

È la dialettica tra istante e tempo, tra attimo ed eternità, a costituire l'asse portante di tutta quanta la narrazione. È Kemal stesso a spiegarci ciò in una delle numerose digressioni di stampo saggistico presenti nel romanzo:

Aristotele, nella Fisica, distingue tra gli istanti particolari che chiama "ora" e il Tempo. I singoli istanti sono gli elementi indivisibili e inscindibili, come l'atomo per la materia. Il tempo, invece, è la linea che unisce questi istanti indivisibili⁴⁷⁸.

Tutto si riduce a alla dicotomia fra gli istanti momentanei, precari, unica fonte di felicità, e il Tempo, ciò che unisce questi istanti in una sequenza soffocante, opprimente, in cui l'individuo è imprigionato e da cui non trae alcun conforto perché colpevole diretto della fugacità dei suddetti momenti felici. Gli oggetti diverranno il maggiore e a tratti unico veicolo di quegli istanti, l'unico modo per non smarrirli nello scorrere incessante del Tempo: «Gli oggetti illuminati dalla pallida luce della luna parevano quasi sospesi nell'aria e, proprio come gli atomi indivisibili di Aristotele, ognuno di essi corrispondeva a un istante indivisibile del tempo»⁴⁷⁹; ad ogni oggetto corrisponde un ricordo, un'esperienza vissuta con Füsün. La collezione museale garantirà a Kemal il recupero di quei momenti altrimenti persi e della felicità ad essi legata, grazie all'opacità di cui gli oggetti dispongono tale da intralciare l'avanzamento temporale in una sorta di funzione criogenica.

Ciò corrisponde sul piano testuale ad un'analogia composizione architettonica, e nella fattispecie ad un sostanziale utilizzo del racconto singolativo anaforico. I vari oggetti che popolano la narrazione non vengono inscenati attraverso l'enumerazione – come abbiamo spesso osservato e osserveremo ancora all'interno di questo capitolo –, bensì ogni cosa menzionata nel romanzo si staglia sempre distinta nella sua singolarità, non si disperde nella raccolta immane che comprende la collezione di Kemal ma conserva una propria identità.

L'andamento discorsivo ricorda non a caso l'esposizione museale: attraverso l'uso ricorrente della formula «Espongo qui», seguita dal particolare oggetto che il protagonista è chiamato a raccontare, Kemal si trasfigura in una vera e propria guida di un museo, in un

⁴⁷⁷ Orhan Pamuk, *Masumiyet Müzesi* (2008), trad. it. Barbara La Rosa Salim, *Il Museo dell'Innocenza*, Einaudi, Torino, 2013, p. 79.

⁴⁷⁸ Ivi, p. 313.

⁴⁷⁹ Ivi, p. 552.

cicerone che affronta l'importante compito di esporre al pubblico i contenuti della sua collezione – tutto ciò, per altro, coadiuvato dal rivolgersi diretto al pubblico dei lettori-visitatori, in formule ricorrenti e apostrofali come «A chi visiterà il mio museo anni dopo...»⁴⁸⁰.

La vicinanza fra l'interlocutore e gli oggetti narrati è massima. Ne *Il Museo dell'Innocenza* non riscontriamo la vertigine tipica dell'enumerazione, quella confusione percettiva scaturita dall'eccessivo ammasso di cose indistinte. Per quanto si tratti di una collezione immane, il lettore-visitatore del museo è perfettamente in grado di discernere ogni oggetto che gli si staglia di fronte attraverso la sapiente guida di Kemal, e allo stesso modo di ricevere la piena intensità del ricordo che quel singolo oggetto evoca. Eppure, la vicinanza fra il lettore e gli oggetti conservati nel museo è innanzitutto una vicinanza temporale: proprio perché vuole raccontare al meglio i suoi ricordi, gli attimi della sua storia d'amore veicolati dalle cose, Kemal tenta disperatamente di annullare qualsiasi forma di temporalità, di distanza storica. L'uso frequente dei deittici insieme alla sopraccitata formula anaforica «Espongo qui» esercita sapientemente questo compito: la distanza temporale viene annullata dal riferimento spaziale degli oggetti, i quali sono di volta in volta esposti e schiacciati dall'*hic et nunc*. Il lettore-visitatore non è chiamato a percepire gli oggetti del museo in quanto relitti di un passato lontano né in quanto abitanti generici di una palude cronologica, bensì come monumenti di attimi che continuano a perpetuarsi distinti fino al presente, di istantanee che durano per l'eternità. La vicinanza tra spettatore e oggetto diventa quindi identica a quella tra lettore e brano: in entrambi i casi, ciò che viene esposto o raccontato deve intrattenere con il suo interlocutore un rapporto ravvicinato.

Il tempo del romanzo si irrigidisce perciò sulla ripetizione dello stesso evento accaduto infinite volte: Kemal che espone un oggetto. La narrazione è scandita da questa azione semplice e invariata; la funzione figurale della frequenza anaforica mira espressamente alla frammentazione dell'architettura temporale in una serie di istantanee che si ripetono *ad infinitum* ciascuna tesa a salvaguardare la propria unicità, imitando la visita di un museo nel quale ad ogni sala corrisponde un brano del romanzo. Il racconto singolativo distingue gli eventi, li rende impossibili da condensare in una sequenza iterativa, rispettando una logica espositiva che è tipica del museo: Kemal estrapola gli oggetti – e i ricordi associati – dal proprio tempo e li colloca in una bolla di singolarità raccontandoli – ed esibendoli – per un numero di volte tendente all'infinito, ogniquale volta un lettore del romanzo e un visitatore del museo ne

⁴⁸⁰ Ivi, p. 104; Ivi, p. 233; etc.

richiederanno l'esposizione, ma sempre ossequiandone i caratteri. Kemal ha bisogno di replicare le emozioni di quegli attimi, di quei ricordi felici, e può farlo solo raccontando perennemente – attraverso la parola e l'immagine, il romanzo e il museo – gli oggetti, riproducendo di fatto l'attimo in eternità ciclica, spianandolo oltre i propri contorni fino a farlo diventare nuova linearità cronologica. Tale è l'efficacia retorica del racconto singolativo anaforico: la capacità di narrare un evento avvenuto in diverse occasioni senza però dissipare la sua fisionomia, avendo cura cioè della specificità di ogni singolo attimo seppur ribadito.

L'intero *Il museo dell'Innocenza* risulta un lungo racconto singolativo anaforico, la reiterazione di un avvenimento che viene enunciato in ogni occasione possibile: gli attimi e gli oggetti disturbano l'avanzamento temporale consueto e lo frazionano in un rito ossessivo che difende la valenza del gesto originario – vale a dire, il sentimento di quella situazione ripetuta come ricordo. In tal modo, l'esistenza di Füsün – così come gli oggetti che la commemorano – diverrà per sempre fruibile a chiunque intende conoscerla, ora tramite la visita al museo ora tramite la lettura del romanzo. Tale è l'istruzione discorsiva che le guide museali attuano e che Pamuk prende in prestito: raccontare infinite volte le storie delle quali sono rivestite i vari manufatti esposti senza mai generalizzarle o compendiarle, e tenendo fede al contrario ad una proporzione 1:1 tra evento e cronaca.

4.3.2. Modo

La figuralità dispositiva concerne anche quella che Genette definisce la «régulation de l'information narrative»⁴⁸¹, vale a dire le modalità attraverso le quali l'istanza diegetica sceglie di raccontare le vicende in base a diverse gradazioni. Lo scarto rispetto ad un'offerta informativa tradizionale, neutra, può essere ora di natura quantitativa ora di natura qualitativa: nel primo caso, Genette adopera il termine «distanza» per indicare una variazione sul numero di informazioni, un dosaggio diverso dal grado 0; nel secondo caso, il narratologo recupera il vocabolo collaudato – basti pensare agli studi di Henry James – «prospettiva» per riferirsi al filtraggio dei dati testuali, al loro rimodellamento a seconda della posizione diegetica selezionata.

⁴⁸¹ Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 251.

Esaminiamo in che modo gli oggetti possono condizionare la gestione informativa, intervenendo attraverso deformazioni figurali del circuito del racconto ora sull'intervallo tra narratore e storia ora sul punto di vista adottato.

4.3.2.1. Distanza: il racconto di parole in *Lolita*

La prima attività figurale dell'offerta informativa concerne come detto un fenomeno di distanza, lo scarto che si viene ad instaurare tra l'istanza narrante e l'avvenimento narrato. La potenza espositiva di colui che racconta può essere dunque ora amplificata ora ridotta, con conseguente alterazione delle quantità di informazioni che vengono elargite al lettore. Genette definisce le due possibilità figurali rispettivamente «mimesi» o «racconto di avvenimenti» – quando la distanza è minima – e «diegesi» o «racconto di parole» – quando la distanza è massima; un prospetto equivalente a ciò che in territorio americano era già stato polarizzato come differenza tra *showing* e *telling*. Per condensare il binomio, Genette adopera una formula particolarmente efficace: «information + informateur = C, qui implique que la quantité d'information et la présence de l'informateur sont en raison inverse, la mimésis se définissant par un maximum d'information et un minimum d'informateur, la diégésis par le rapport inverse»⁴⁸². In altre parole: da una parte il narratore tenta in ogni modo di celare la propria presenza, di dissolvere la propria voce impostando un'illusione referenziale tramite la quale gli eventi sembrano raccontarsi da sé, imprimersi sulla pagina senza alcuna mediazione esterna, e l'effetto consiste in un ampliamento della quantità; dall'altra riscontriamo un principio diegetico che assume il ruolo di regista, di demiurgo testuale, amministrando a suo piacimento la corrente informativa, con l'inevitabile conseguenza di restringerla. Un esempio estremo è riscontrabile nell'*Ulysses* di Joyce, dove l'ipertrofia cognitiva del suo narratore è tale da fagocitare qualsiasi altra entità esterna in un flusso di coscienza a dir poco paludoso – e di cui diffidare.

All'interno dell'economia e della circoscrizione del testo letterario, si instaura così tra l'autore e il suo materiale narrativo un conflitto simile a quello che abbiamo evidenziato tra il soggetto e l'oggetto: la dicotomia prevede in entrambi i casi un dirigente informativo, un regolo che incanala la potenza informativa e semiotica, e un destinatario di quella stessa istanza, più o meno ad essa sottomesso. L'istanza narrante, tramite operazioni figurali legate alla distanza, può ora amplificare ora limitare la sua presenza e il suo intervento sul testo, e da ciò

⁴⁸² Ivi, p. 256.

dipende l'autonomia e l'entità – ad esempio – dei suoi personaggi. Basti pensare all'azione diegetica di un despota discorsivo quale Humbert Humbert, il subdolo protagonista e narratore di *Lolita* di Nabokov, autore che si dimostra una seconda volta particolarmente a suo agio con manovre di tipo dispositivo: grazie alla sua indubbia capacità retorica, il romanzo diventa per il personaggio un palcoscenico ideale, un territorio sul quale ha il pieno controllo; è lui a decidere cosa raccontare e come raccontarlo, è lui a filtrare in prima persona le informazioni che vengono concesse al lettore. Ciò che il testo restituisce è allora una soggettività assoluta, una vera e propria tirannia individuale che annichilisce ogni altra voce al di fuori della propria, che sottomette il circostante a mero veicolo della propria intellesione. Humbert Humbert manomette costantemente ciò che racconta; la figuralità dispositiva di *Lolita* prevede dunque una distanza massima, la presenza a dir poco intrusiva dell'informatore è senza alcun dubbio condizionante. Come tale, Humbert Humbert è un narratore inattendibile: il lettore riceve un racconto di parole e non certo di avvenimenti, una narrazione diegetica e non certo mimetica, dal momento che l'intreccio che viene consegnato è ben lungi dal riportare fedelmente i fatti.

Attraverso un tono fortemente apostrofale e apologetico, infarcito dei principali espedienti retorici di matrice epidittica e persuasiva, Humbert riesce a coinvolgere il lettore tanto da portarlo dalla sua parte o comunque a indurlo a soprassedere di fronte alla gravità della relazione pedofila che intrattiene con Dolores Haze, la quale viene letteralmente soffocata dalla voce dell'uomo e violentata non solo dal punto di vista fisico quanto soprattutto da quello verbale e ontologico. Dolores viene reificata: non è più una persona, un individuo con la propria personalità, la propria autonomia esistenziale, ma solo un oggetto, la meta del desiderio perverso di Humbert e l'ennesima creazione della sua foga inventiva. Questa resa in oggetto del reale è possibile proprio adoperando una figuralità atta all'aumento della distanza: la soggettività converte la materia narrativa in una protesi delle proprie intenzioni, e l'oggettuale, ben lungi dal mantenere le proprie fisionomie, si deforma e si adatta di conseguenza.

Come in molti altri testi che presentano una reificazione della figura femminile – citiamo *The Wings of The Dove* di James –, il modo diegetico utilizza a più riprese ciò che Genette definisce «discorso trasposto», o, usando una formula più radicata, discorso indiretto libero. Scrive Genette:

Bien qu'un peu plus mimétique que le discours raconté, et en principe capable d'exhaustivité, cette forme ne donne jamais fidélité littérale aux paroles "réellement" prononcées: la présence du narrateur y est encore trop sensible dans la syntaxe même de la phrase pour que le discours s'impose avec l'autonomie documentaire d'une citation. Il est

pour ainsi dire admis d'avance que le narrateur ne se contente pas de transposer les paroles en propositions subordonnées, mais qu'il les condense, les intègre à son propre discours⁴⁸³.

In altre parole, Humbert si appropria della voce di Dolores, sottrae la sua soggettività e la reifica in quanto entità muta; non è mai la ragazza a parlare, bensì è l'astuto retore a riportare le sue parole; non è un caso, infatti, che con l'avanzamento delle vicende l'uso del discorso indiretto libero si faccia sempre più consistente, coincidendo con la progressione della violenza sessuale. Dolores è insomma una merce, l'ennesimo prodotto americano che Humbert Humbert, europeo, vuole acquisire e consumare; ogni qualvolta la giovane tenta di affiorare nel racconto, di affermare la propria soggettività, di liberarsi dalla ragnatela vischiosa nella quale la retorica del protagonista l'ha intrappolata, subito la figuralità dispositiva la tiene a bada schiacciandola sotto la presenza ingombrante e autocratica della voce narrante. La distanza tramite la quale l'istanza diegetica rappresentata da Humbert racconta le vicende gli permette di decostruire e ricostruire Dolores a suo piacimento, rimodellarla secondo le proprie inclinazioni e le proprie fantasie sessuali: Dolores è una ninfetta, una figura mitologica e soprattutto consenziente, e quando la sua personalità autentica sfugge dalla gabbia fisionomica che le è stata cucita addosso riemergendo come la «disgustingly conventional little girl»⁴⁸⁴ che è – insomma, quando l'oggetto tenta di sottrarsi all'intellezione del soggetto – ecco che il professore è subito attento a silenziarla. Un esempio fra tanti: quando Dolores tenta di ribellarsi, subito Humbert interviene prepotentemente ora tacciandola del tutto – «she said unprintable things»⁴⁸⁵ –, ora banalizzando le sue resistenze come fossero capricci di una ragazzina – «She said she loathed me. She made monstrous faces at me, inflating her cheeks and producing a diabolic plopping sound»⁴⁸⁶.

Questo è il potere del racconto di parole o racconto diegetico, capace di creare un microcosmo narrativo nel quale un demiurgo può supervisionare ogni singola cosa accade al suo interno pilotando tutti i suoi abitanti. Come scrive Bertoni, «l'oggetto centrale del desiderio, Lolita, non accede mai allo statuto di soggetto, viene completamente espropriata di una voce e di un punto di vista»⁴⁸⁷; stesso dicasi per tutti quei personaggi femminili che nel corso della storia letteraria hanno subito un processo di reificazione e di cosalizzazione, divenendo meri prolungamenti delle emozioni di un io maschile intento a possederle non solo dal punto di vista carnale quanto soprattutto concettuale. *Lolita* di Nabokov diventa così un documento esemplare

⁴⁸³ Ivi, p. 262.

⁴⁸⁴ Vladimir Nabokov, *Lolita* (1955), Penguin Books, London, 2015, p. 148.

⁴⁸⁵ Ivi, p. 205.

⁴⁸⁶ Ibidem.

⁴⁸⁷ Federico Bertoni, *Sull'utilità e il danno della letteratura per la vita*, «Between», vol. 3, n. 5, 2013, p. 16.

di reificazione della femminilità e soprattutto di quanto pericoloso possa essere il desiderio amoroso, delle insidie che si nascondono dietro un'istanza retorica conscia delle proprie potenzialità e soprattutto di un sentimento che si professa nobile e puro ma che in realtà si rivela pura violenza nei confronti dell'alterità.

4.3.2.2. Prospettiva: la focalizzazione interna in *La jalousie*

La seconda attività figurale dell'offerta informativa concerne invece la prospettiva, ovvero l'arrangiamento del racconto a seconda del punto di vista adottato. La deviazione rispetto alla comunicazione diegetica tradizionale risponde perciò ad un fenomeno qualitativo: Genette scrive che l'informatore «peut aussi choisir de régler l'information qu'il livre, non plus par cette sorte de filtrage uniforme, mais selon les capacités de connaissance de telle out telle partie prenante de l'histoire (personnage ou groupe de personnages), dont il adoptera ou feindra d'adopter ce que l'on nomme couramment la "vision" ou le "point de vue", semblant alors prendre à l'égard de l'histoire [...] telle out telle perspective»⁴⁸⁸. La focalizzazione è una lente ottica che determina l'orientamento della proposta narrativa: il lettore legge le vicende per come vengono contaminate dall'individualità di uno dei personaggi.

Va detto che esiste comunque un grado 0, un'offerta informativa che si mantiene neutrale e assoluta, che Genette denomina «focalizzazione 0»: il narratore restituisce una visione della storia dall'alto, depurata dall'imperfezione che una vista implicata conseguirebbe, e il lettore ottiene di conseguenza una percezione della materia narrativa d'eccezione, superiore a quella che possiedono i personaggi; tutto è raccontabile. Genette enuncia poi una «focalizzazione interna» inerente all'adeguarsi della prospettiva alla percezione di un personaggio della storia: il punto di vista è il suo, e come tale il lettore può apprendere solo ciò che esso conosce; l'informazione è perciò più limitata, ma comunque sufficiente da offrire al destinatario una comprensione chiara delle vicende. L'ultima operazione figurale veicola invece una «focalizzazione esterna» che presuppone un punto di vista che non coincide con nessuno dei personaggi, e che anzi risulta estremamente ridotto rispetto alla loro visione: il narratore sa meno di tutti, e così facendo certe vicende non possono essere raccontate ed è come se la storia emergesse da sé.

Vien da sé che per un racconto che intende valorizzare la presenza oggettuale la focalizzazione zero risulta più congeniale, maggiormente votata alla rappresentazione accurata

⁴⁸⁸ Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 251.

e obiettiva della materia e al rispetto dei suoi connotati grazie alla visione periferica che la contraddistingue; in un'opera nella quale le cose assurgono a protagoniste, la figura del narratore deve essere potenziata tanto da raggiungere una posizione privilegiata in grado di osservare dall'alto il perimetro narrativo; non ci possono essere limitazioni e deficiente informative che rischiano di causare un condizionamento diegetico. In un lavoro che intende studiare la storia figurale dell'oggetto novecentesco non si può fare a meno di discutere intorno al *Nouveau Roman* di tradizione francese, e nella fattispecie ad un maestro dell'*école du regard* come Alain Robbe-Grillet. Le sue narrazioni mirano al raggiungimento di un grado 0 diegetico, a un'esposizione quanto più possibile obiettiva e oggettiva mediante l'amplificazione della voce narrante; come afferma Lucien Goldmann, questo tipo di registrazione testuale conferma l'avvenuta reificazione del mondo profetizzata da Marx, l'avvento del dominio oggettuale⁴⁸⁹. *La jalousie* in particolare si configura come un romanzo nel quale la figuralità della focalizzazione 0 ottiene una prospettiva tematica di eccezionale valore. L'anonimo narratore è impegnato a riportare fedelmente delle vicende senza un apparente criterio causa-effetto né tantomeno una logica temporale, dato che non sembra in alcun modo immischiato nelle vicende e che anzi si relaziona ad esse distaccato e a un livello superiore; solo in seguito ad una lettura più attenta si riesce a scorgere l'intreccio del racconto, vale a dire la descrizione ossessiva del tradimento che A... – la moglie del narratore – perpetua con l'amico Franck.

Il racconto si configura perciò secondo un'impostazione fortemente voyeuristica: la trama prosegue come mera successione di rappresentazioni visive, soprattutto ambientali, e le stesse azioni dei personaggi vengono ridimensionati a movimenti macchinosi, svuotati da qualsivoglia incrostazione psicologica. Ciò è permesso dalla spersonalizzazione dello stesso narratore, ridotto a puro occhio senza voce, ad un «camera eye»⁴⁹⁰ che consente una narrazione ostinatamente obiettiva e oggettiva: nel corso dell'opera non compromette mai la sua assenza e la sua imparzialità sbilanciandosi nell'uso di una prima persona, di un commento, di un rimodellamento registico; le vicende scorrono insomma senza alcuna compartecipazione diegetica. Vediamo qualche esempio.

Riporto di seguito l'incipit, un campione esemplare della prosa dell'*école du regard* e della focalizzazione 0:

⁴⁸⁹ Cfr. Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, Paris, 1964, p. 179.

⁴⁹⁰ Cfr. Alan Spiegel, *Fiction and the Camera Eye: Visual Consciousness in Film and the Modern Novel*, University Press of Virginia, Charlottesville, 1976.

Maintenant l'ombre du pilier – le pilier qui soutient l'angle sud-ouest du toit – divise en deux parties égales l'angle correspondant de la terrasse. Cette terrasse est une large galerie couverte, entourant la maison sur trois de ses côtés. Comme sa largeur est la même dans la portion médiane et dans les branches latérales, le trait d'ombre projeté par le pilier arrive exactement au coin de la maison; mais il s'arrête là, car seules les dalles de la terrasse sont atteintes par le soleil, qui se trouve encore trop haut dans le ciel. Les murs, en bois, de la maison – c'est-à-dire la façade et le pignon ouest – sont encore protégés du soleil par le toit (toit commun à la maison proprement dite et à la terrasse). Ainsi, à cet instant, l'ombre de l'extrême bord du toit coïncide exactement avec la ligne, en angle droit, que forment entre elles la terrasse et les deux faces verticales du coin de la maison. Maintenant, A... est entrée dans la chambre, par la porte intérieure qui donne sur le couloir central. Elle ne regarde pas vers la fenêtre, grande ouverte, par où – depuis la porte – elle apercevrait ce coin de terrasse. Elle s'est maintenant retournée vers la port pour la refermer. Elle est toujours habillée de la robe claire, à col droit, très collante, qu'elle portait au déjeuner⁴⁹¹.

L'istanza diegetica è una telecamera che riprende dall'alto una scena in un lungo piano sequenza soffermandosi scrupolosamente sui dettagli. Anche la declinazione temporale è funzionale alla reificazione del narrato, all'appiattimento oggettivo delle vicende: l'uso del presente e la ricorrenza cadenzata dell'avverbio «maintenant» livella il racconto come se si trattasse di una registrazione in diretta, come se gli avvenimenti stessero accadendo nell'esatto momento in cui vengono trasfigurati in materiale narrativo. Il narratore sembra capace di raccontare tutto, come un drone che non ha alcun limite a ciò che può registrare. Basti pensare alla celebre descrizione della piantagione di banane, considerata non a torto come «the most literal and objective scene»⁴⁹² del romanzo: il mondo oggettivo è in primo piano poiché valorizzato dall'impermeabilità – e quindi dell'accuratezza – della focalizzazione che lo racconta.

Ecco però che la focalizzazione 0 de *La jalousie* arriva ad influenzare l'umanità in scena, dimostrando un limite informativo che non dovrebbe possedere. Di seguito un estratto testuale per documentare una prima deficienza diegetica, anomala per una prospettiva che si afferma assoluta e superiore:

Addossée à la porte intérieure qu'elle vient de refermer, A... sans y penser, regarde le bois dépeint de la balustrade, plus près d'elle l'appui dépeint de la fenetre, puis, plus près encore,

⁴⁹¹ Alain Robbe-Grillet, *La jalousie* (1957), Éditions de Minuit, Paris, 2012, pp. 7-8.

⁴⁹² Alwin Baum, *The Metanovel: Robbe-Grillet's Phenomenal Nouveau Roman*, «Boundary 2», vol. 6, n. 2, 1978, p. 562.

le bois lavé du plancher. Elle fait quelques pas andas la chambre et s'approche de la grosse commode, dont elle ouvre la tiroir supérieur. Elle remue les papiers, dans la partie droite du tiroir, se penche et, afin d'en mieux voir le fond, tire un peu plus le casier vers elle. Après de nouvelles recherches elle se redresse et demeure immobile, les coudes au copr, le deux avant-bras repliés et cachés par la buste – tenant sans aucun doute une feuille de papier entre les mains. Elle se tourne maintenant vers la lumière, pour continuer sa lecture sans se fatiguer les yeux. Son profil incliné ne bouge plus⁴⁹³.

Ciò a cui si assiste è una semplice computazione di azioni: A... non è un individuo, un soggetto vivente, bensì viene configurata alla stregua degli oggetti che compongono il paesaggio domestico ed esterno, ad un'entità materiale che occupa uno spazio e che svolge una serie di movimenti. Il narratore non si sbilancia in una seppur minima introspezione psicologica, non oltrepassa mai il velo superficiale dell'essenza fisica dei personaggi; non sembra essere in grado di conoscere ciò che pensano e provano. Ciò è documentabile in un passo ulteriore:

Elle dit "Bonjour", du ton enjoué de quelqu'un qui a bien dormi et se réveille d'agréable humeur: ou de quelqu'un, du moins, qui préfère ne pas montrer ses préoccupations – s'il en a – et arbore, par principe, toujours le même sourire; le même sourire où se lit, aussi bien, la dérision que la confiance, ou l'absence totale de sentiments. D'ailleurs elle ne vient pas de se réveiller. Il est manifeste qu'elle a déjà pris sa douche. Elle a gardé son déshabillé matinal, mais ses lèvres sont fardées, de ce rouge identique à leur rouge naturel, à peine un peu plus soutenu, et sa chevelure peignée avec soin brille au grand jour de la fenêtre, lorsqu'en tournant la tête elle déplace les boucles souples, lourdes, dont la massa noire retombe sur la soie blanche de l'épaule⁴⁹⁴.

Il narratore de *La jalousie*, contraddicendo la sua funzione di focalizzazione 0, è impossibilitato a penetrare l'involucro caratteriale dei suoi personaggi e non può che raccontarne la superficie: le emozioni, i sentimenti e persino le azioni che non sono state direttamente registrate – il risveglio e la doccia della donna – possono essere desunte soltanto dal contesto, da informazioni trasversali; A... e Franck non sono che degli automi.

Tale limitazione della capacità narrativa dell'istanza diegetica sottintende un'impostazione figurale ben diversa da quella che appare al primo sguardo e che abbiamo presentato finora. La registrazione del racconto, al contrario di imporsi come una prospettiva privilegiata e onnisciente, diventa paradossalmente parziale, tendenziosa, se non del tutto

⁴⁹³ Alain Robbe-Grillet, *La jalousie*, op. cit., pp. 10-11.

⁴⁹⁴ Ivi, p. 33.

faziosa: le capacità del narratore ne risultano estremamente ridimensionate. Leggiamo questo passo:

Après d’ultimes monosyllabes, séparés par des noirs de plus en plus longs et finissant par n’être plus intelligibles, ils se laissent gagner tout à fait par la nuit. Formes vagues, signalées seulement par l’obscurité moins dense d’une robe ou d’une chemise pâles, ils sont assis tous le deux côte à côte, le buste incliné en arrière contre le dossier du fauteuil, les bras allongés sur les accoudoirs aux alentours desquels ils effectuent de temps à autre des déplacements incertains, de faible amplitude, à peine ébauchés que déjà revenus de leur écart, ou bien, peut-être, imaginaires⁴⁹⁵.

Il buio deficiata la vista e quindi la narrazione stessa: ciò che accade nella scena è abbozzato, i movimenti prima misurati con massima chiarezza risultano ora incerti, ipotizzabili, più verosimili che effettivi; la qualità dell’informazione non è affatto ineccepibile, onnisciente. Inoltre, Robbe-Grillet adopera un aggettivo non casuale, «imaginaires»; nel corso delle vicende, più volte si sperimenta il dubbio che il narratore sia affidabile, sia ben lontano dall’obiettività oggettiva richiesta da questo tipo di prospettiva.

Ciò avviene perché la prospettiva tramite la quale vengono riportate le vicende non proviene da una figura superiore e distaccata, da un demiurgo che osserva dall’alto il palcoscenico narrativo, bensì appartiene ad uno degli stessi personaggi – nella fattispecie, al marito di A... che osserva impotente al tradimento di cui è vittima. È Genette stesso, per altro, ad affermare che «la focalisation interne n’est pleinement réalisée que dans le récit en “monologue intérieur”, ou dans cette œuvre limite qu’est *La Jalousie* de Robbe-Grillet, où le personnage central se réduit absolument à – et se déduit rigoureusement de – sa seule position focale»⁴⁹⁶. Il paradossale capovolgimento dalla focalizzazione 0 a interna, dall’onniscienza all’ignoranza, dal narratore assoluto al narratore implicato, può essere dedotto anche dal sottile titolo dell’opera: il termine gelosia si riferisce sia al noto sentimento umano che soprattutto all’intricato sistema di finestre a persiane attraverso le quali la vicenda viene raccontata – confermando definitivamente l’impronta voyeuristica del romanzo. Ci si trova insomma di fronte ad un cortocircuito diegetico: da una parte, uno strumento che dovrebbe garantire una visione perfetta e oggettiva, dall’altra un’emozione umana che distorce la percezione del reale; attendibilità contro inattendibilità, riproduzione fedele contro reinvenzione paranoica. Ecco come Robbe-Grillet gioca con la figuralità dispositiva elargendo un racconto che solo

⁴⁹⁵ Ivi, pp. 77-78.

⁴⁹⁶ Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 287.

apparentemente corrisponde all'idea del punto di vista perfetto, della supremazia informativa; il lettore non potrà mai sapere tutto ciò che accade e non potrà mai avere la certezza che quanto sta leggendo stia avvenendo davvero e nelle stesse modalità che sono riportate, dato che il tutto potrebbe essere filtrato dallo squilibrio sentimentale a cui va incontro il narratore; può apprendere solo quanto sa il marito di A... – cioè molto poco, sia per il disturbo mentale di cui è preda sia per la sua posizione diegetica estremamente limitata. Lo stesso Robbe-Grillet afferma all'interno del suo manifesto teorico sul *Nouveau Roman* che:

C'est Dieu seul qui peut prétendre être objectif. Tandis que dans nos livres, au contraire, c'est un homme qui voit, qui sent, qui imagine, un homme situé dans l'espace e le temps, conditionné par ses passions, un homme comme vous et moi. Et le livre ne rapporte rien d'autre que son expérience, limitée, incertaine. C'est un homme d'ici, un homme de maintenant, qui est son propre narrateur, enfin⁴⁹⁷.

Il narratore non è affatto onnisciente come Genette pretendeva dal focalizzazione 0; al contrario, la coincidenza tra prospettiva diegetica e conoscenza del personaggio è ben percepibile in ogni scena, in ogni porzione del racconto, come è evincibile da una serie di indizi più o meno nascosti come il numero di poltrone o dei bicchieri, o in base ad alcuni dialoghi; ciò che vediamo è ciò che vede il marito di A..., e nulla in più. *La jalousie* invece di essere un altare del racconto oggettivo si erge quale manifesto del fallimento mimetico: la realtà non può essere riportata così com'è, ma deve sottostare ad un filtro condizionante. L'oggettivismo cede il passo al soggettivismo. *La jalousie* testimonia così anche la natura chimerica di una sottomissione della materia: il narratore geloso vorrebbe possedere l'alterità, reificare A... attraverso lo strumento narrativo ridimensionandola ad ennesimo oggetto che abita lo spazio del proprio perimetro domestico – proprio come, vittoriosamente, faceva Humbert Humbert –, ma la donna gli sfugge, scivola costantemente dal suo sguardo e quindi dalla pervasività del suo racconto. Gli oggetti conservano una loro autonomia grazie alla figuralità dispositiva e alla gestione dell'informazione; il progetto del *Nouveau Roman* – la sovrascrittura dell'oggettuale sul soggettuale – è riuscito.

4.3.3. Voce

Infine, le ultime manovre figurali di matrice dispositiva che Genette riconosce appartengono al dominio della «voce», vale a dire alla gestione diretta dell'istanza narrativa,

⁴⁹⁷ Alain Robbe-Grillet, *Nouveau roman, homme nouveau*, in Id., *Pour un nouveau roman*, Éditions de Minuit, Paris, 2012, p. 149.

del soggetto enunciatore – «ce sujet n'étant pas ici seulement celui qui accomplit ou subit l'action, mais aussi celui (le même ou un autre) qui la rapporte, et éventuellement tous ceux qui participent, fût-ce passivement, à cette activité narrative»⁴⁹⁸.

Le operazioni legate alla voce regolano insomma i rapporti tra l'entità che ha il compito di raccontare e ciò che viene raccontato, tra la narrazione e la storia; il nostro studio sulla dispositio si conclude così secondo un percorso a ritroso che dalla consistenza primaria della materia narrativa – la sua configurazione temporale, il suo ordine – risale alla sua messa in scena – i modi attraverso i quali viene presentata – fino a raggiungere la sorgente dell'informazione stessa – il soggetto dietro l'enunciazione.

Genette, come da prassi, suddivide la voce in ulteriori micro-interventi figurali, a seconda dell'ambito che vanno a condizionare: riscontriamo così «categorie del tempo della narrazione» – la relazione temporale tra narratore e storia –, «del livello narrativo» – la relazione tra narratore primario ed eventuali narratori ulteriori –, e «della persona» – l'approccio col racconto secondo la fisionomia individuale del narratore e la sua implicazione nei confronti della storia.

4.3.3.1. Tempo della narrazione: il racconto simultaneo in *Dans le labyrinthe*

Riporto un eloquente citazione di Genette: «Par une dissymétrie dont le raisons profondes nous échappent [...], je peux fort bien raconter une histoire sans préciser le lieu où elle se passe, et si ce lieu est plus ou moins éloigné du lieu d'où je la raconte, tandis qu'il m'est presque impossible de ne pas la situer dans le temps par rapport à mon acte narratif, puisque je dois nécessairement la raconter à un temps du présent, du passé ou du futur»⁴⁹⁹. La prima manovra figurale della voce riguarda allora la determinazione temporale dell'istanza diegetica: quando si posiziona il narratore rispetto alla vicenda che racconta? A differenza di quanto abbiamo scandagliato nel caso dell'ordine e del tempo, questa retorica non presiede l'assetto temporale delle sequenze del racconto, quindi una temporalità circoscritta e limitata alla conformazione propria della realtà sotto-diegetica interna, bensì concerne la relazione più o meno complessa tra la suddetta realtà sotto-diegetica e la sovrintendenza narrativa: l'offerta informativa è direttamente condizionata dal risultato che ne scaturisce. I possibili esiti sono quattro:

- Il racconto ulteriore, nel quale l'istanza diegetica si colloca dopo lo svolgimento temporale del suo racconto – vale a dire, la forma narrativa consueta;

⁴⁹⁸ Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 310.

⁴⁹⁹ Ivi, p. 313.

- Il racconto anteriore, nel quale l'istanza diegetica si colloca prima dello svolgimento del suo racconto – tipico delle narrazioni predittive o oracolari;
- Il racconto simultaneo, nel quale l'istanza diegetica si colloca allo stesso momento del suo racconto in una narrazione contemporanea all'azione – ispirando così l'illusione di un presente informativo, di un'immediatezza enunciativa;
- Il racconto intercalato, nel quale l'istanza diegetica si colloca tra il racconto e la vicenda – declinazione retorica molto complessa e appartenente perlopiù al dominio delle narrazioni epistolari.

Di seguito dimostreremo come il racconto simultaneo, una declinazione figurale dedicata al sincronismo diegetico attraverso una vicinanza – per non dire una totale contiguità – temporale tra il narrante e il narrato, si riveli una perfetta strategia retorica di rappresentazione oggettuale. L'uso di specifici tempi verbali – il presente, il passato prossimo – e persino alcune dinamiche enunciative – la descrizione *in fieri* – favoriscono una messa in scena istantanea degli oggetti utile a marcare la loro presenza testuale attraverso una rilevanza amplificata e quasi corporea, tangibile all'interno del flusso informativo perché immediata. Così facendo, gli oggetti appaiono quasi come attori privi di copione che irrompono nella narrazione senza alcun preavviso costringendo il narratore a stare al loro passo senza che quest'ultimo possa in alcun modo controllarli e assimilarli all'interno della sua voce.

Non deve affatto sorprendere se il testo eletto come campione sia una seconda volta un esponente del *Nouveau Roman* e un'opera di Alain Robbe-Grillet; Genette stesso afferma:

Un récit au présent de type “behaviouriste” et purement événementiel peut apparaître comme le comble de l'objectivité, puisque la dernière trace d'énonciation qui subsistait dans le récit de style Hemingway – la marque de distance temporelle entre histoire et narration que comporte inévitablement l'emploi du prétérit – disparaît dans une transparence totale du récit, qui achève de s'effacer au profit de l'histoire: c'est ainsi qu'ont été généralement reçues les œuvres du “Nouveau Roman” français, et particulièrement les premiers romans de Robbe-Grillet: “littérature objective”, “école du regard”, ces dénominations traduisent bien le sentiment de transitivité absolue de la narration que favorisait l'emploi généralisé du présent⁵⁰⁰.

I microcosmi inscenati da Robbe-Grillet si rivelano palcoscenici perfetti per la componente materiale, un laboratorio scrittorio altamente ricercato nel quale gli oggetti possono esprimersi alla massima potenzialità narrativa e formale. *Dans le labyrinthe*, il

⁵⁰⁰ Ivi, p. 317.

romanzo immediatamente successivo a *La jalousie* – 1959 –, è un testo oggettuale, votato alla declinazione figurale della materia, nella misura in cui annulla quanto più possibile la sovrintendenza informativa attraverso la simultaneità della registrazione diegetica: la voce livella racconto e narrazione, enunciazione e avvenimento, e nel far ciò le cose che appaiono nel corso delle vicende si affermano monolitiche e autonome, promontori e promotori di senso immuni all'interpolazione di un demiurgo testuale. L'oggetto compare e viene immediatamente censito dalla narrazione senza che il narratore possa in alcun modo supervisionarlo grazie ora all'antiorità ora alla posteriorità degli altri tipi di racconto: l'unica azione diegetica che può compiere è quella di riportarlo sulla pagina così com'è, come frutto di una visione repentina; l'offerta informativa è a completo carico della materia.

La voce in *Dans le labyrinthe*, infatti, è estremamente debole, per certi versi anche più di quanto è stato letto in *La jalousie*. Dal momento che il narratore non riesce a rapportarsi adeguatamente alla sua storia, privato com'è di un privilegio temporale, le vicende scorrono impetuose davanti ai suoi occhi e lo costringono ad una diegesi commentativa e non narrativa, più vicina a quella del reportage che del racconto. Celebre è la distinzione operata da Harald Weinrich tra «tempi del mondo commentato»⁵⁰¹ – presente, passato prossimo – e «tempi del mondo narrato»⁵⁰² – passato remoto, imperfetto: *l'école du regard* fa quasi esclusivamente utilizzo della prima categoria, attualizzando la narrazione e indebolendo di conseguenza la voce dell'istanza diegetica. Gli oggetti non si possono narrare ma solo raccontare, riportare; la loro contiguità temporale con il momento diegetico vieta quel minimo di superiorità e distanza informativa necessarie a collaudarli in un discorso del racconto più maneggevole e manovrato.

Questo è particolarmente evidente sia nel caso del presente – la materia è immanente, sussiste in virtù della sua contemporaneità – che nel caso del passato prossimo. A detta di Bertinetto, col passato prossimo – italiano o francese che sia – «il piano temporale cui l'evento si aggancia cesserebbe di essere quello della narrazione, per diventare quelli di un illusorio momento dell'enunciazione»⁵⁰³. Attraverso l'uso del racconto simultaneo e dei tempi commentativi, Robbe-Grillet riuscirebbe a imprimere gli oggetti nella narrazione con una forza diegetica altrimenti irraggiungibile, a inscenarli davvero come entità solide che suggestionano nell'intimo il flusso dell'informazione narrativa; è come se le cose che abitano il *Nouveau*

⁵⁰¹ Harald Weinrich, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt* (1964), trad. it. *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Bologna, Il Mulino, 1978, p. 27.

⁵⁰² Ibid.

⁵⁰³ Pier Marco Bertinetto, *Il verbo*, in Lorenzo Rossi et al. (a cura di), *Grande grammatica italiana di consultazione*, Il Mulino, Bologna, 1988-1995, 3 voll., vol. II (*I sintagmi verbale, aggettivale, avverbiale; la subordinazione*), 1991, p. 101.

roman arrivassero a infrangersi contro lo stesso lettore, contro la sua percezione che diventa esperienza di un fatto che sta avvenendo davanti ai suoi occhi. Gli oggetti sembrano eterni, immobili, cristallizzati in un presente continuo che non ammette derivazioni temporali.

Esaminiamo da vicino gli effetti di questo *hic et nunc*, in che modo questa declinazione figurale riesca a valorizzare la presenza testuale degli oggetti attraverso un avvicinamento tra il tempo inferiore della storia e il tempo superiore della voce. La descrizione – che, come abbiamo abbondantemente dimostrato, è una delle tecniche principali di narrazione dell’oggetto – assume in *Dans le labyrinthe* delle coordinate anomale:

Sur la droite, une forme simple plus estompée, recouverte déjà par plusieurs journées desédiments, transparait cependant encore ; sous un certain angle, elle retrouve assez de netteté pour laisser suivre ses contours sans trop d’hésitation. C’est une sorte de croix : un corps allongé, de la dimension d’un couteau de table, mais plus large, pointu d’un bout et légèrement renflé de l’autre, coupé perpendiculairement par une barre transversale beaucoup plus courte ; cette dernière se compose de deux appendices flamines, disposés symétriquement de part et d’autre de l’axe principal, juste à la base de sa partie renflée, c’est-à-dire au tiers environ de la longueur totale. On dirait une fleur, le renflement terminal représentant une longue corolle fermée, en bout de tige, avec deux petites feuilles latérales au-dessous. Ou bien ce serait une figurine vaguement humaine: une tête ovale, deux bras très courts, et le corps se terminant en pointe vers le bas. Ce pourrait être aussi un poignard, avec son manche séparé par une garde de la forte lame obtuse à deux tranchants⁵⁰⁴.

La rappresentazione dell’oggetto si inceppa, è difficoltosa a causa di una deficienza visiva di cui soffre la voce: la materia si fa polimorfica e dinamica attraverso una descrizione *in fieri* tipica – per l’appunto – di una registrazione simultanea delle vicende. L’oggetto muta progressivamente la sua logica strutturale – cambiando addirittura il dominio di appartenenza, da quella biologica a quella materica – perché il racconto è contiguo alla sua apparizione nel testo. Ecco come Robbe-Grillet riesce a restituire alle cose un’alterità e un’autonomia che fino ad allora solo il modernismo poteva vantare: indebolendo la voce narrante grazie alla sottrazione della superiorità temporale e ridimensionandola ancora una volta a debole cinepresa che si adagia quanto può a ciò che registra, né lo precede né lo succede. La scrittura di Robbe-Grillet è una presa diretta che non prevede montaggio: gli oggetti appaiono per ciò che sono, entità indipendenti che recitano un ruolo improvviso che non è possibile né prevedere – racconto anteriore – né ricordare – racconto ulteriore. Il narratore di questo procedimento

⁵⁰⁴ Alain Robbe-Grillet, *Dans le labyrinthe* (1959), Éditions de Minuit, Paris, 1959, pp. 12-13.

figurale non può che essere inattendibile: l'uso del condizionale incentiva una certa diffidenza nei confronti di quanto si legge, proprio in virtù dell'immediatezza diegetica mancante di un seppur minima regia premeditata.

D'altra parte, la trama stessa aiuta questa impostazione formale: le situazioni si adagiano su un eterno presente immobile, ogni evento sembra una ripetizione di quanto è già accaduto dando l'idea di una contemporaneità assolutamente statica; i personaggi si muovono nel labirinto senza accorgersi di star ripercorrendo i loro stessi passi. La scatola che il soldato protagonista deve consegnare è l'unico oggetto – anzi, l'unica entità in senso lato – a muoversi, ad appartenere ad un tempo che non è simultaneo all'istanza diegetica ma che precede l'incipit del racconto e che presuppone un momento futuro, come una specie di filo di Arianna che permette al lettore di districarsi appena in un labirinto narrativo che è innanzitutto un pantano di sincronia; consegnare il contenuto misterioso rappresenta per il personaggio l'unico punto fermo in una realtà paradossale in cui il passato e il futuro non esistono, in cui l'eterno presente lo costringe a peregrinare *ad infinitum* per le stesse ambientazioni. La missione che gli è stata affidata è l'unico stimolo capace di orientarlo, e la scatola assume così a unica coniugazione temporale in un intreccio altrimenti immobile; tutti gli altri oggetti, invece, sono statici perché simultanei, e lo stesso vale per le vicende che li ospitano in un racconto che per la maggior parte del testo non procede.

4.3.3.2. Livello: la stratificazione diegetica in *L'avventura di un viaggiatore*

Abbiamo appena analizzato una possibile discrasia operante all'interno della dimensione temporale, e nello specifico tra il cronotopo dell'istanza narrante e il cronotopo della materia narrata. Ciononostante, non si tratta dell'unico esercizio figurale riscontrabile all'interno della voce; Genette parla infatti di un altro scarto rispetto al grado 0 della comunicazione, di una «distance qui n'est ni dans le temps ni dans l'espace»⁵⁰⁵. Si tratta in questo caso di una divergenza di natura testuale e diegetica, orientata cioè tra le piaghe interne dello stesso racconto. Ancora Genette: «Ce qui les sépare est moins une distance qu'une sorte de seuil figuré par la narration elle-même, une différence de niveau»⁵⁰⁶. Questo effetto figurale avviene nel momento in cui fiorisce nel racconto un racconto ulteriore, si sviluppa una dimensione superdiegetica che intrattiene con la prima una relazione di gerarchia e stratificazione testuali. Un esempio fin troppo noto: quando Odisseo racconta alla corte dei Feaci le vicende che lo hanno

⁵⁰⁵ Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 327.

⁵⁰⁶ Ibidem.

condotto fin lì, all'interno del poema si instaura una narrazione di secondo grado – definita da Genette «metadiegetica» – che si posiziona ad un livello superiore rispetto alla dimensione diegetica principale; il personaggio, in altre parole, diventa a sua volta narratore, principio che genera racconto, e ciò scava un dislivello pregno di conseguenze figurali. Il divario, il gap tra i due territori testuali, detona allora un conflitto di voci tra la voce primaria del narratore extradiegetico e la voce secondaria del narratore diegetico; il testo si stratifica, assume una conformazione piramidale alla cui base c'è un'istanza narrante principale che assiste più o meno consenzientemente al proliferare dei livelli superiori. Sintetizza Genette: «Nous définissons cette différence de niveau en disant que tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit»⁵⁰⁷.

Ora, tra i livelli diegetici possono svilupparsi vari tipi di relazioni, a seconda dell'intento autoriale e dell'effetto narrativo che si scatena al momento del conflitto: ci può essere una relazione esplicativa, quando il germoglio diegetico dipende da una concatenazione causale e dall'intenzione di approfondire una determinata porzione della storia; ci può essere una relazione tematica, quando non sussiste contiguità spaziotemporale ma solo analogica, contenutistica, e il narratore si impegna a offrire un corredo argomentativo compatto; infine, ci può essere una relazione di tipo ostruttivo, ed è di quest'ultima applicazione che si occuperà questo paragrafo.

A tal proposito, Genette specifica che questa forma di amplificazione diegetica «ne comporte aucune relation explicite entre les deux niveaux d'histoire: c'est l'acte de narration lui-même qui remplit une fonction dans la diégèse, indépendamment du contenu métadiégétique: fonction de distraction, par exemple, et/ou d'obstruction»⁵⁰⁸. Il rapporto, dunque, è di natura puramente conflittuale: si assiste come ad uno scontro di flussi informativi, di racconti – uno principale e uno secondario – che collidono l'uno con l'altro arrogandosi il diritto di incanalare il proseguo della storia. L'esempio principe è ovviamente *Le mille e una notte*, dove il gemmare continuo dei racconti di Sherazade possiede la funzione di ritardare l'avanzamento della trama principale e di rimandare così anche la morte della donna per mano del sultano.

Abbiamo abbondantemente documentato la potenza narratrice degli oggetti, la loro attitudine nel veicolare il racconto in modo autonomo; la loro abilità non si riduce però al solo

⁵⁰⁷ Ivi, pp. 327-328.

⁵⁰⁸ Ivi, p. 334.

supporto, bensì può annoverare anche una funzione produttrice. Fusillo definisce questa pratica narrativa «facoltà mitopoietica degli oggetti», vale a dire la «capacità di creare racconto»⁵⁰⁹, di «dare grandi spinte all'intreccio»⁵¹⁰; nello specifico, ciò sarebbe permesso dall'inclinazione feticistica, di per sé formula narrativa attenta alla valorizzazione del dettaglio attraverso la generazione di storie. La messa in scena della materia, di conseguenza, diventa estremamente proficua nel caso di una stratificazione diegetica, di un intento figurale votato al rampollare di correnti informative secondo relazioni di tipo ostruttivo. In altre parole, l'oggetto, in quanto motore narrativo, può istituire attraverso la sua mera presenza testuale una metadiegesi che intasa la diegesi primaria edificando delle vere e proprie dighe informative; le cose, come già abbiamo visto accadere in *Transparent Things* e *Il piacere*, si interpongono tra la voce e il racconto rallentando le vicende.

Osserviamo con una lettura ravvicinata quanto accade in *L'avventura di un viaggiatore* di Calvino, uno dei racconti contenuti nella raccolta *Gli amori difficili*. Italo Calvino può essere eletto senza problemi come uno dei principali cantori della materia della nostra tradizione letteraria: gli oggetti hanno sempre abitato in veste di protagonisti le sue produzioni narrative, e il suo interesse nei loro confronti è sfociato in un denso pensiero politico e socioculturale – pensiamo alla già citata riflessione in merito ad un «mare dell'oggettività». Ciononostante, Calvino ha spinto l'indagine della materia verso gli anfratti meno esplorati della dimensione letteraria, tastandone da vicino le potenzialità testuali; come nota Maniero⁵¹¹, l'intera opera dell'autore può essere letta come uno studio progressivo della capacità narrativa degli oggetti, in una scrittura che col passare dei decenni affida sempre più le redini dell'intreccio alle cose, alla loro mera presenza, e meno ai soggetti e alle vicende che ne scaturiscono. Insomma, ancora una volta l'attenzione all'oggetto non sarebbe fine a sé stessa, puro virtuosismo, ma costituirebbe l'ennesimo fautore di racconto, l'ennesimo propulsore della trama; nel caso specifico di *L'avventura di un viaggiatore*, risponderebbe a un'intenzione figurale votata alla rappresentazione di un conflitto di voci, di istanze narrative, di livelli diegetici.

L'avventura di un viaggiatore racconta la storia di Federico e del suo viaggio in treno verso Roma nell'attesa di ricongiungersi con l'amata. Tuttavia, Federico non è solo un uomo innamorato ma soprattutto un feticista, un individuo che nutre una forma di trasporto spasmodico nei confronti degli oggetti con i quali entra in contatto: la materia diventa

⁵⁰⁹ Massimo Fusillo, *Feticci*, op. cit., p. 97.

⁵¹⁰ Ibidem.

⁵¹¹ Cfr. Nicole Maniero, *Oggetti e feticci. Uno studio su L'avventura di un viaggiatore di Italo Calvino*, «Rivista di Studi Italiani», XXXVI, 3, 2018, pp. 136-137.

catalizzatrice dei desideri, delle paure, delle emozioni e dei pensieri del protagonista; tutto ciò che lo circonda sembra in grado di rimandare alla sua interiorità in una relazione analogica. Tale inclinazione psichica assurge così a occasione narrativa: molti degli oggetti con i quali Federico ha modo di rapportarsi lo stimolano a raccontare, a interrompere la vicenda principale – il suo viaggio in treno – con diramazioni secondarie, ora prolessi di ciò che accadrà, ora analessi di ciò che è accaduto, ora semplici realtà alternative e immaginazioni controfattuali. Alcuni esempi:

La mano nella tasca del soprabito giocava con un gettone del telefono. L'indomani mattina, appena sbarcato a Roma Termini, sarebbe corso col gettone in mano verso il più vicino telefono pubblico, avrebbe fatto il numero, avrebbe detto: "Cara, sai, sono arrivato...". E stringeva il gettone come fosse un oggetto preziosissimo, l'unico esistente al mondo, l'unica prova tangibile di quel che all'arrivo l'attendeva⁵¹².

Era un guanciale: cioè un oggetto morbido [...] e candido [...] del bucato d'autoclave. Conteneva in sé, come un concetto è racchiuso dentro un segno ideografico, l'idea del letto, del crogiolamento, dell'intimità, e Federico già pregustava l'isola di freschezza che sarebbe stato per lui, nella notte, tra quegli infidi e ispidi velluti. Non solo, ma quell'esiguo rettangolo di agio prefigurava altri agi, altre intimità, altre dolcezze, per godere i quali egli si stava mettendo in viaggio⁵¹³.

Il racconto si stratifica o, meglio, si ramifica: il contatto con gli oggetti evoca pulsioni feticistiche e, come diretta conseguenza, pulsioni narrative che inspessiscono il testo in un ulteriore livello diegetico. Il risultato di quest'operazione figurale è la creazione di storie nella storia colpevoli di rallentare il proseguo della narrazione principale e dunque l'incontro dei due amanti, come se gli oggetti divenissero l'equivalente dei racconti grazie ai quali Sherazade rimanda la sua esecuzione. Federico crede di avvicinarsi all'amata, di ricongiungersi a lei attraverso le maglie dell'immaginazione e del potere narrativo, ma in verità la allontana, intralcia lo sviluppo dell'intreccio e il suo arrivo a Roma intrappolato com'è in un feticismo saturnino che gli impedisce un rapporto sano col mondo circostante e con l'esperienza autentica. Le varie eruzioni narrative che gli oggetti innescano hanno ben poco a che fare con gli avvenimenti dell'intreccio, della trama principale che struttura il racconto; sono solo diversivi, parentesi gratuite, proprio come osservava Genette. La funzione ostruzionista di quest'intervento dispositivo documenta ancora una volta quanto gli oggetti non si limitino a

⁵¹² Italo Calvino, *L'avventura di un viaggiatore*, in Id., *Gli amori difficili* (1970), Mondadori, Milano, 2015, p. 59.

⁵¹³ Ivi, pp. 61-62.

recitare il ruolo di meri arredi scenici, bensì possono assurgere a loro volta ad attori dediti all'energia narrativa.

4.3.3.3. Persona: il narratore extradiegetico--autodiegetico in *The Breast*

L'ultimo intervento figurale della dimensione dispositiva concerne direttamente la gestione dell'istanza informativa o, meglio, la sua posizione rispetto al testo, il grado di compartecipazione per certi versi corporea e individuale alla dimensione diegetica a cui dà forma. Lo studio della «persona», come formulato da Genette, si occupa allora di due specifici «attitudes narratives»⁵¹⁴: «faire raconter l'histoire par l'un de ses “personnages”, ou par un narrateur étranger à cette histoire»⁵¹⁵. Vien da sé quanto dalla scelta tra un'autorità narrante che designa una voce interna alla diegesi come suo supplente e una che al contrario assume in prima persona le responsabilità del racconto rimanendone però distante possano scaturire una serie di operazioni figurali estremamente differenti: quanto più la fonte della narrazione è invischiata nelle vicende, tanto più l'informazione che il lettore riceve è filtrata, distillata, attraverso un procedimento ben superiore a quanto avveniva nel caso del modo. In questa sede, infatti, la domanda non è “da quale punto viene riportato un evento?”, bensì “chi lo riporta?": l'elezione del narratore è il momento più essenziale della produzione di un racconto, quello più determinante.

Genette offre l'ennesima partitura dell'esercizio figurale in questione divenuta oramai canonica:

- Nella circostanza testuale di un narratore esterno al racconto e il cui atto narrativo non è compreso nella storia come evento, si parla di voce extradiegetico-eterodiegetica – la forma più frequente;
- Nella circostanza testuale di un narratore presente nel racconto come personaggio il cui atto narrativo non è però compreso nella storia come evento, si parla di voce extradiegetico-omodiegetica – il caso del dottor Watson che riporta le vicende di cui è protagonista Sherlock Holmes;
- Nella circostanza testuale di un narratore che ricopre le veci di protagonista del racconto ma il cui atto narrativo non appartiene alla dimensione della storia complessiva, si parla

⁵¹⁴ Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 346.

⁵¹⁵ Ibidem.

di voce extradiegetico-autodiegetica – possono essere catalogati qui molti testi autobiografici o scritti in prima persona, come *Il fu Mattia Pascal* di Pirandello;

- Nella circostanza testuale di un narratore assente dalla storia ma il cui atto narrativo è compreso nell'intreccio, si parla di voce intradiegetico-eterodiegetica – l'esempio già citato di Sherazade che enuncia avvenimenti di cui non è stata testimone ma il cui racconto fa parte della trama dell'opera, o dei giovani del *Decameron*;
- Nella circostanza testuale di un narratore presente nella storia che riporta come personaggio il cui atto narrativo è compreso nell'intreccio complessivo, si parla di voce intradiegetico-omodiegetica – come accade ne *Les Cent Vingt Journées de Sodome ou l'École du libertinage* del Marchese de Sade, dove la trama dell'opera si fonda sul racconto da parte di quattro novellatrici di vicende delle quali sono state testimoni;
- Nella circostanza testuale di un narratore presente nella storia in qualità di protagonista il cui atto narrativo è a sua volta compreso nell'intreccio complessivo dell'opera, si parla di voce intradiegetico-autodiegetica – situazione più specifica, tipica dei brani in cui ad un personaggio viene chiesto di raccontare una vicenda che ha vissuto in prima persona.

Come è evidente, il quadro è parecchio intricato, e le potenzialità offerte da tale operazione figurale sono plurime e tutte condizionanti nei confronti dell'opera *in toto*. Il compito che ci impegniamo a svolgere in questa sede è quello di esaminare gli effetti della correlazione tra presenza oggettuale e figurale dispositiva della persona, e come tale esplorare il risvolto narrativo che conseguirebbe dall'affidare il ruolo di narratore direttamente ad un oggetto. Nello specifico, per ottenere la massima efficacia figurale, la suggestione più intima, occorrerebbe indagare un testo nel quale una cosa assume il ruolo di voce extradiegetico-autodiegetica: la distanza dal racconto sarebbe tale da permettere all'oggetto in questione di plasmare al meglio le vicende in pieno possesso delle sue facoltà diegetiche, e il ruolo di protagonista consentirebbe un punto di vista eccezionale.

Sorprendentemente o meno, non sono pochi i testi che hanno eletto una cosa come loro istanza narratrice. Nella letteratura inglese del Settecento è possibile infatti riscoprire tutta una serie di opere catalogate come «it-narratives»⁵¹⁶ nelle quali ad assurgere il ruolo di protagonista e narratore autodiegetico è proprio un determinato oggetto impegnato a riportare le proprie vicissitudini, in un manifesto esemplare della nuova mentalità borghese sempre più vicina alla materia, ai suoi connotati. Ma al di là di questi esperimenti letterari – bisogna dirlo, non sempre

⁵¹⁶ Cfr. Mark Blackwell, *The Secret Life of Things: Animals, Objects, and It-narratives in Eighteenth-century England*, Bucknell University Press, Lewisburg, 2007.

meritevoli –, è possibile studiare un altro testo del Novecento di ben altra caratura che ha eletto un oggetto quale proprio narratore: *The Breast* di Philip Roth, il primo titolo della trilogia avente come protagonista uno dei due alter ego dell'autore, David Kepesh.

L'intreccio è semplice quanto surreale, e non può che rivelare immediatamente il suo intertesto – una sorta di alchimia perversa tra *Die Verwandlung* di Kafka e *Nos* di Gogol: il protagonista, docente di letterature comparate corrotto da devianze ninfomani, si ritrova improvvisamente trasformato in un gigantesco seno femminile. Il narratore non è dunque semplicemente un oggetto ma un umano che si tramuta in un oggetto, e il trasferimento dal regno organico a quello inorganico attiva tutta una sequela di declinazioni tematiche che solo l'esclusività di una voce extradiegetico-autodiegetica materiale può elargire. La reificazione offre al narratore degli indubbi vantaggi, quantomeno per l'originalità di quanto riporta: il flusso delle informazioni è inalveato senza mediazioni attraverso il paradosso di un soggetto che in realtà è un oggetto, di un'identità che è un'alterità, e questo paradossale ibridismo confeziona un prodotto narrativo a dir poco straniante. Kepesh racconta proprio nell'esordio del plot:

It began oddly. But could it have begun otherwise, however it began? [...] I know about the perspective from which all that exists appears awesome and mysterious. [...] Still, I would submit to you, in all humility, that some things are more wondrous than others, and that I am one such thing⁵¹⁷.

L'evento a dir poco extra-ordinario di un essere umano che assume una forma materiale è garante di una consapevolezza e di una riflessione sui connotati propri del regno oggettuale che nessuna operazione figurale al di fuori di una voce autodiegetica avrebbe potuto declinare. La narrazione in prima persona e autocosciente assicura una sorta di attendibilità e una compartecipazione di cui il testo si nutre per dipanare il proprio patrimonio informativo: è un oggetto che parla, e come tale il racconto sottolinea immediatamente l'estravaganza di quanto si sta per leggere.

Avviene infatti qualcosa di simile a ciò che Šklovskij definiva «straniamento», un procedimento retorico che può benissimo essere inserito all'interno di una dimensione dispositiva poiché intimamente associato alla gestione dell'informazione narrativa. In qualità di «sottrazione dell'oggetto all'automatismo della percezione»⁵¹⁸, una voce narrante che è a sua volta un oggetto e un soggetto intenzionato a riportare le vicende di cui è protagonista è in grado

⁵¹⁷ Philip Roth, *The Breast* (1972), in Id., *Novels 1967-1972*, The Library of America, New York, 2005, p. 603.

⁵¹⁸ Viktor Šklovskij, *L'arte come procedimento* (1929), in Tzvetan Todorov (a cura di), *I formalisti russi*, op. cit., Einaudi, Torino, 2003, p. 83.

di documentare sensazioni, emozioni, coordinate ontologiche del tutto innovative e inusuali, e perciò stranianti rispetto al senso comune. Leggiamo questo passo:

I am a breast. A phenomenon that has been variously described to me as “a massive hormonal influx”, an “endocrinopathic catastrophe”, and/or “a hermaphroditic explosion of chromosomes” took place within my body between midnight and 4 A.M. on February 18, 1971, and converted me into a mammary gland disconnected from any human form [...]. They tell me that I am now an organism with the general shape of a football, or a dirigible; I am said to be of spongy consistency, weighing one hundred and fifty-five pounds (formerly I was one hundred and sixty-two), and measuring, still, six feet in length. [...] The bulk of my weight is fatty tissue. At one end I am rounded off like a watermelon, at the other I terminate in a nipple, cylindrical in shape, projecting five inches from my “body” and perforated at the tip with seventeen openings, each about half the size of the male urethral orifice. [...] My flesh is smooth and “youthful” and I am still a “Caucasian”. The color of my nipple is rosy pink.⁵¹⁹

Šklovskij riteneva il fenomeno dello straniamento necessario per «per sentire gli oggetti, per far sì che la pietra sia di pietra»⁵²⁰; vale a dire, le ostranenie accentuano i caratteri propri della materia, i loro esclusivi attributi corporali, in un caleidoscopio assiologico ben diverso da quello umano. Così accade in *The Breast*, nel quale la voce narrante ri-scopre la propria fisionomia attraverso uno stravolgimento delle sue fattezze tradizionali, porgendo cioè attenzione a dettagli che nel regno organico sono meno influenti ma che in quello inorganico sono fondamentali – il peso, la forma, il colore, il tatto, etc; l’identità di Kepesh è ricavabile a partire da presupposti diversi rispetto a quelli umani, e si è come alla ricerca di un nuovo vocabolario anagrafico. Non si tratta, lo ripeto, solo di una prospettiva, di una gradazione informativa concessa da una determinata focalizzazione; no, l’aver eletto un oggetto quale narratore di sé stesso apre il testo a argomentazioni del tutto inedite e impensabili, ad una rivoluzione totale degli isotopi di descrizione e presentazione di un elemento scenico. Kepesh, lungo il corso delle vicende, andrà progressivamente incontro ad una reificazione che non si limita ad avvenire solo sul piano del corpo ma anche su quello della coscienza: imparerà cioè a osservare il mondo in maniera differente, ad aggiornare il suo catalogo percettivo e il suo manuale epistemico al fine di adattarlo alla nuova condizione esistenziale; di questo processo, ovviamente, gioverà anche il lettore, fruitore grazie all’operazione figurale di un apprendimento intorno al mondo materiale che non avrebbe vantato un tale dettaglio e una tale precisione se

⁵¹⁹ Philip Roth, *The Breast*, op. cit., pp. 607-608.

⁵²⁰ Viktor Šklovskij, *L’arte come procedimento*, op. cit., p. 82.

affidato ad una voce diversa da quella del diretto interessato alla metamorfosi. Sia come sia, è evidente che la reificazione abbia comportato soprattutto un'intensificazione dell'identità corporale: come abbiamo evidenziato più volte nel corso di questo lavoro, un oggetto è tale in quanto corpo, in quanto materia fisica, e per presentare la sua nuova condizione di esistenza Kepesh non può per l'appunto fare a meno di sottolineare la propria fisionomia corporea, come se ormai non esistessero più altri modi per identificare la sua persona.

Questo brano testimonia l'inutilità di un quadro epistemico tradizionale, e la necessità di un suo sovvertimento:

Since the apertures in the nipple provide me with something like a mouth and vestigial ars – at least it has seemed to me that I am able to make myself heard through my nipple and, faintly, to hear through it what is going on around me – I had assumed that it was my head that had become my nipple. But the doctors conclude otherwise, at least as of this month. For one thing, my voice, faint as it is, evidently emanates from the flap in my mid-section, even if my sense of internal landscape doggedly continues to associate the higher functions of consciousness with the body's topmost point. The doctors now maintain that the wrinkled, roughened skin of the nipple – which, admittedly, is exquisitely sensitive to touch like no tissue on the face, including the mucous membrane of the lips – was formed out of the glans penis⁵²¹.

La metamorfosi da organico e inorganico, da umano a oggetto, richiede di calibrare la bussola ontologica: sede della coscienza, della soggettività, non è più la testa, la mente – e dunque la ragione –, bensì l'organo sessuale, come se l'elemento erotico fosse divenuto la nuova forma di certificazione identitaria. Debra Shostak scrive: «The questions matter in large part because we conceive of consciousness as the seat of subjectivity while we tend to see the body as an object»⁵²². La trasformazione di Kepesh costringe a ripensare il vademecum del senso comune, sciogliendo la distinzione consueta tra soggettività e oggettività e tra coscienza e incoscienza e costringendo a tollerare il paradosso ontologico di un'anima corporale, di una razionalità estranea alla mente ma presente nella carne, nel coefficiente materiale dell'essere umano; il corpo può essere soggetto a sua volta, istanza intellettuale attiva e non più meta passiva dell'intelletto. Kepesh è un oggetto, un ente che riceve un pensiero, ma allo stesso tempo conserva la capacità di pensare come un soggetto; la natura di questa impasse struttura il senso dell'opera. Nella bizzarria di una coscienza che diviene pensiero è lecito ricavare anche una

⁵²¹ Philip Roth, *The Breast*, op. cit., pp. 608-609.

⁵²² Debra Shostak, *Return to The Breast: The Body, the Masculine Subject*, and Philip Roth, «Twentieth Century Literature», vol. 45, n. 3, 1999, p. 321.

riflessione di natura linguistica, una contraddizione che opera nella dimensione della logica del linguaggio: come nota di nuovo Shostak⁵²³, nell'affermazione «I am a breast» emerge con dilaniante prepotenza il cortocircuito di un io trasfigurato in tu, di una personalità ridotta a alterità, di un pronome soggetto costretto in complemento oggetto.

Tornando invece a indagare l'erotizzazione dell'identità che traspare dal brano, cito un'altra porzione testuale nella quale si riflette più esplicitamente sulla necessità di un'impronta anagrafica di natura corporale:

But “passion” is the wrong word: an infant in the crib doesn't feel passion when it delights in being tickled playfully under the chin. I am talking about purely tactile delight – sex neither in the head or the heart, but excruciatingly in the epidermis of the penis, sex skin-deep and ecstatic. It was a kind of pleasure that made me writhe and claw at the sheets, made me twist and turn in the bed with a helpless abandon that I had previously associated more with women than with men – and women more imaginary than real. During the final week of my incubation period, I nearly cried with tears from the sheer tortuous pleasure of the friction alone⁵²⁴.

Pochi giorni prima della metamorfosi, Kepesh riesce a ravvivare il suo desiderio sessuale attraverso un sovvertimento delle sue logiche interne, delle fonti di piacere. Ancora una volta, una nuova condizione d'esistenza richiede un adattamento epistemico. La dimensione erotica in qualche modo si oggettifica, ottiene una prospettiva materiale: il godimento è innanzitutto tattile, risposta di una frizione superficiale, epidermica; non c'è alcuna traccia di interiorità, di godimento mentale o sentimentale, retaggio di un'umanità obsoleta. In altre parole, se due oggetti si ritrovassero impegnati in un rapporto sessuale, queste sarebbero le sensazioni scaturite, e Roth è in grado di raccontarcelo grazie all'acrobatica operazione figurale che mette in atto.

Attenzione però che Kepesh menziona un altro aspetto interessante: valuta il piacere esperito più una prerogativa femminile che maschile. Ciò apre il testo ad un'ulteriore morfologia tematica concessa dall'ibridismo esistenziale a cui va incontro il personaggio e soprattutto dalle risorse informativa possedute una tale persona diegetica: l'identità di genere. A causa della sua metamorfosi, Kepesh non è un essere né maschile né femminile, bensì la sua condizione esula dal binarismo tradizionale e annichisce i confini culturali e biologici. Il professore non si ritrova trasformato in un oggetto qualunque quanto in un oggetto

⁵²³ Ivi, p. 319.

⁵²⁴ Philip Roth, *The Breast*, op. cit., pp. 606-607.

espressamente femminile, nell'icona tradizionale della femminilità; il suo è dunque un desiderio non binario, dal momento che conserva un desiderio da uomo in un corpo da donna, instaurando il paradosso di un seno femminile e maschile allo stesso tempo che esercita a sua volta una pressione straniante sull'impalcatura informativa del testo. L'"essere oggetto" rende superflua la dicotomia di genere e prospetta l'avvento di una nuova identità sessuale di natura materiale che più che androgina è considerabile agender: David diventa un'entità esclusivamente erotica, votata al piacere puro a prescindere dalla connotazione biologica originale.

Tra l'altro, la commistione con la femminilità implica un'ulteriore e definitiva reificazione nel momento in cui il corpo della donna – sintetizzato semioticamente nel seno – subisce una spettacolarizzazione e una riduzione a immagine tipiche della retorica pornografica. Kepesh incorre suo malgrado nello stesso fenomeno, e ancora una volta la voce autodiegetica fornisce una postura informativa di eccezionale caratura combinando il suddetto proposito tematico a una specifica coniugazione formale caratteristica di questo tipo di narratore. Man mano che le vicende proseguono, le affermazioni di Kepesh diventano sempre meno affidabili: sugli avvenimenti che riporta cala l'ombra incerta dell'*unreliable narrator*⁵²⁵, e lo stesso protagonista mette in dubbio più di una volta le circostanze che sta vivendo convinto com'è di essere vittima di un'allucinazione o di una forma grave di follia. Kepesh diventa paranoico, e verso il finale del racconto è ormai pienamente convinto di essere spiato, monitorato quotidianamente come in una sorta di alchimia insolubile tra esperimento scientifico e show televisivo; trasfigurato in seno, in un oggetto altamente scenografico, non può non pensare di patire la stessa sorte. Il lettore partecipa ai suoi deliri e diffida di quanto legge così come il protagonista diffida di quanto gli enunciano i medici, in un'osmosi narrativa che una persona diversa da quella autodiegetica difficilmente sarebbe riuscita a tollerare. Inoltre, è bene evidenziarlo, si tratta di un'inattendibilità diegetica maggiore di quanto abbiamo osservato nel caso de *La jalousie*, proprio perché l'impegno figurale e l'apporto informativo della voce e della persona è superiore rispetto al modo e alla focalizzazione. Assistiamo ancora una volta ad una reificazione, soltanto che ad essere reificato è il narratore stesso e non più uno dei personaggi.

Tra disumanizzazione del desiderio erotico, dissolvenza del binarismo di genere e teatralizzazione del corpo, Kepesh smarrisce qualsiasi barometro identitario:

⁵²⁵ Cfr. Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, Chicago, 1983.

No, what alarmed me wasn't the strangeness of my desires in that hammock, but the degree to which I would be severing myself from my own past – and kind – by surrendering by them. I was afraid that the further I went the further I would go – that I would reach a point of frenzy from which I would pass over into a state of being that no longer had anything to do with who or what I once had been. It wasn't even that I would no longer be myself – I would no longer be anyone. I would have become craving flesh and nothing more⁵²⁶.

Ecco il nucleo concettuale dell'opera, il fondamento del suo edificio tematico, e soprattutto l'ingranaggio essenziale del suo esercizio figurale: un cortocircuito ontologico a causa del quale un percipiente diventa un percepito – il seno femminile, destinatario di uno dei più quotidiani pensieri umani, quello erotico –, un io diventa un tu, una coscienza razionale diventa una materia corporale.

Il successo informativo dell'intricata e azzardata operazione figurale di natura dispositiva messa in moto da Roth consiste allora nel rendere il narratore autodiegetico – ovvero, per definizione, un principio contraddistinto da un'impronta fortemente soggettiva, qualcuno che dice “io” – un'entità perlopiù narrata; per la prima volta nel corpus testuale che abbiamo imbastito, la materia non viene raccontata bensì racconta in prima persona.

4.4. Figure dell'inventio

Concludiamo la nostra disamina intorno la figuralità dell'oggetto letterario indagando ciò che secondo Quintiliano rispondeva al «quo»⁵²⁷, ovvero alla ricerca e all'organizzazione degli argomenti: se l'elocutio si occupa del “come” determinando la membrana espressiva – fonica, sintattica, etc. – attraverso la quale occorre rivestire il discorso e la dispositio lavora sul “dove”, sul “quando” e sul “chi” – l'economia della gestione informativa –, l'inventio concerne invece il “cosa” selezionando i dati concettuali più congeniali al sostegno del messaggio che si intende comunicare; in altri termini, alla figuralità inventiva spetta il delicato compito di amministrare il piano del contenuto. Ciononostante, come nota argutamente Sturli⁵²⁸, tale operazione retorica può essere effettuata attraverso due strategie speculari l'una rispetto all'altra, le quali d'altra parte riecheggiano l'ambiguità semantica della controparte lessicale *εὑρεσις* e le due traduzioni possibili del verbo latino *invenio* – trovare e creare.

⁵²⁶ Philip Roth, *The Breast*, op. cit., pp. 621-622.

⁵²⁷ Quintiliano, *Institutio oratoria* III, 3.

⁵²⁸ Cfr. Valentina Sturli, *Figure dell'invenzione*, op. cit., pp. 23-28.

Nella prima accezione, l'inventio riguarda espressamente il rifornimento argomentativo: il retore-autore possiede un repertorio di soggetti discorsivi, una raccolta di materiali ciascuno dotato di una specificità argomentativa dalla quale attingere per veicolare al meglio una particolare dissertazione. Il dizionario figurale di matrice inventiva è dunque un catalogo tematico preesistente, ciò che gli antichi indicavano con il termine *topica*: una lista di luoghi comuni, di stampi argomentativi – provenienti soprattutto dal patrimonio mitico – incredibilmente plastici da adoperare nella situazione discorsiva più congeniale.

Nella seconda accezione, l'invenzione è al contrario una creazione *ex-novo*: in seguito alla rivoluzione romantica, il processo artistico diffida di qualsivoglia impostazione normativa e rifiuta il confronto con la tradizione antecedente, e l'equipaggiamento tematico diventa perciò il frutto di un'intenzione estetica innovativa, il prodotto di una soggettività autoriale che in modo del tutto individuale ed esclusivo elabora – inventa – inedite dinamiche contenutistiche. Il dizionario figurale inventivo si configura di volta in volta nella contingenza della singola opera, nel come la personalità narratrice decide di organizzare la superficie argomentativa a prescindere dal modello della letteratura che lo precede.

Ci ritroviamo dunque di fronte ad un'operazione figurale intesa da una parte come recupero di contenuti predefiniti e dall'altra come ideazione di sostanze concettuali originali; Sturli scrive: «nel primo caso si tratta di inventariare gli strumenti a disposizione, virtualmente applicabili a ogni tipo di discorso, nel secondo di rendere conto del modo in cui il singolo testo e il singolo autore creano e organizzano i materiali semantici di cui fanno uso»⁵²⁹. In questa trattazione ad essere adoperata sarà la seconda delle accezioni, ricavata direttamente dal lavoro di Francesco Orlando intorno ad una possibile teorizzazione figurale della critica tematica. Orlando infatti, come ha documentato Sturli all'interno del suo *Figure dell'invenzione*, «afferma [...] che la sua pratica vuole essere un'indagine dei processi attraverso cui un singolo testo letterario modella i propri referenti e crea il suo specifico mondo in un rapporto dialettico tra mimesi e convenzione»⁵³⁰. Il tema – ovvero il campo di applicazione della figuratività inventiva – è dunque una sintesi congrua tra forma e contenuto o, per meglio dire, «una formalizzazione rispetto al piano del contenuto»⁵³¹ che interviene durante il trasferimento degli elementi empirici ed extratestuali all'interno della dimensione letteraria. Nell'affermare ciò, Orlando realizza la proposta teorica di Giglioli e restituisce alla critica tematica una

⁵²⁹ Ivi, pp. 27-28.

⁵³⁰ Ivi, p. 30.

⁵³¹ Ivi, p. 29.

notevole dignità figurale, abolendo il confine ormai obsoleto tra contenuto e forma e dimostrando come la superficie argomentativa possa essere studiata tramite lo stesso criterio e la stessa sistematicità riservati alle dinamiche dell'elocutio e della dispositio: esistono dei processi specifici di tipo retorico attraverso i quali il testo letterario traduce in parola la realtà esterna, ritaglia, articola e rimodella porzioni del mondo in artefatti narrativi.

Le figure dell'inventio risiedono perciò in uno spazio retorico terminale rispetto alle controparti elocutive e dispositive: in seguito agli interventi sul piano linguistico-espressivo e alle alterazioni della regia informativa, l'opera si impegna a collocare gli enunciati che esprime in un paradigma altamente geometrico votato alla definitiva tematizzazione di quei contenuti; si tratta, insomma, dell'ultima mansione figurale da effettuare, di una raffinazione necessaria per una materia narrativa ancora non del tutto polita. Inoltre, come vedremo più approfonditamente a breve, la figuralità inventiva si attiva soprattutto nel respiro di intere architetture testuale, di sequenze narrative complete, suggestionando direttamente l'intreccio complessivo dell'opera più di quanto facciano sia la figuralità elocutiva – che opera al massimo, nel caso dei metalogismi, nella misura di pochi periodi ravvicinati – che la figuralità dispositiva – che può concernere anche solo singoli brani isolati dal contesto della trama.

Appurata la sua funzione di crocevia tra l'ambito fattuale e quello finzionale, di pedaggio retorico che i contenuti del reale devono pagare per essere accolti e correttamente adattati alla giurisdizione del testo, la figuralità dell'inventio si trova particolarmente a suo agio nel lavorare con gli oggetti: essi, dall'alto della loro natura bifronte e fantasmatica, sono inclini a trasfigurarsi da entità immanenti a sostanze linguistiche. Gli oggetti conservano in entrambe le dimensioni, quella della realtà e quella della testualità, un ruolo attoriale imprescindibile; è perciò oltremodo proficuo indagare le modalità inventive, al fine di comprendere al meglio quanto la presenza materiale possa condizionare il territorio argomentativo dell'opera, il corredo tematico che alimenta lo sviluppo della trama. In altre parole, l'oggetto al momento della sua entrata in scena commette spesso e volentieri un abuso concettuale, una violenza nei confronti del vocabolario epistemico del reale, instaurando rapporti logici che nel mondo empirico non esistono o appaiono diversamente; qui è dove il testo e la realtà divergono, dove il primo diventa la riproduzione convenzionata dell'altro.

Procediamo dunque a elencare le apparizioni figurali di tipo inventivo effettuate dagli oggetti a partire dalla tassonomia che Sturli ha tratto dagli appunti di Orlando, e che possiamo sommariamente suddividere in tre macrocategorie a seconda del trattamento del materiale

tematico – più una dubbio nella quale inserire le figure incerte, sulle quali Orlando non ha lasciato sufficienti specifiche teoriche:

- Creazioni e modellizzazioni di significato: operazioni figurali che ripartiscono l'apparato argomentativo in serie semantiche fondate ora sul nesso concettuale ora sulla connotazione assiologica dei referenti extratestuali – associazione, dissociazione, intersezione, duplicazione;
- Pluralizzazioni e diffrazioni dello spazio e del soggetto: operazioni figurali che vertono sull'istituzione di rapporti simmetrici tra componenti testuali interne – esteriorizzazione, immaginazione, pluralizzazione, scissione;
- Relazioni inter-dimensionali: operazioni figurali che implicano un rapporto allusivo tra il microcosmo del testo e il macrocosmo del mondo – trasposizione, assunzione.
- Figure problematiche: eccezionalizzazione, graduazione, risemantizzazione.

Di seguito verranno analizzate alcuni di questi ingredienti del tessuto figurale inventivo.

4.4.1. L'associazione in *Midnight's Children*⁵³²

La prima manovra inventiva di cui ci occupiamo consente di decretare nessi semantici tra due o più serie di elementi testuali che nella realtà e nella normativa empirica si mantengono distinti. Ecco come Sturli definisce l'associazione:

Nell'associazione l'idea è che alcuni testi stabiliscano o rinforzino tra le serie collegamenti che nella realtà extratestuale non risultano particolarmente salienti o evidenti, e che invece una specifica opera lavora a rendere pertinenti. Due serie vengono accomunate in virtù di una specifica funzione proposizionale che il testo mobilita a cavallo di entrambe e che mette in evidenza i punti di contatto tra le due, “narcotizzando” quelli non funzionali⁵³³.

In altre parole, lo scarto figurale si attiva nel momento in cui una morfologia tematica forza l'equiparazione tra argomenti apparentemente antinomici ma che nell'economia narrativa acquistano un'omogeneità concettuale funzionale al progresso dell'intreccio. Ne *Der Process* di Kafka, ad esempio, l'associazione contempla una precisa fisionomia tematica che omologa la sporcizia morale e legale con quella fisica e materica attraverso, ad esempio, il continuo

⁵³² Questo paragrafo è tratto dall'articolo dal titolo *Un lenzuolo bucato e una sputacchiera d'argento. Eredità privata e memoria storica in Midnight's Children* pubblicato all'interno del fascicolo 6 (2022) “Radici dinamiche dell'Europa” della rivista Novecento Transnazionale.

⁵³³ Valentina Sturli, *Figure dell'invenzione*, op. cit., p. 100.

accostamento spaziale tra i luoghi giuridici – tribunali, uffici degli avvocati, etc. – e gli anfratti domestici – soffitta, sgabuzzino, etc.

Nell'ambito di una storia figurale dell'oggetto, *Midnight's Children* di Salman Rushdie si rivela incredibilmente funzionale a documentare uno svolgimento retorico incentrato sull'associazione. La trama del romanzo, testo cardine del postcolonialismo in lingua inglese, si dipana a partire dalla costante parificazione concettuale tra due ordini argomentativi discordanti secondo il senso comune che tuttavia si livellano senza porosità all'interno del microcosmo finzionale ordito dall'autore: la sfera del pubblico e la sfera del privato. Ciò è attuato tramite il ricorso narrativo-retorico ad un particolare oggetto che sembra possedere delle capacità magiche o comunque assicurare un principio di attrazione feticistica: una sputacchiera d'argento che viene ereditata da ogni generazione della famiglia protagonista e che compare insistentemente sulla scena con un ruolo più o meno attivo. Osserviamo più da vicino in che modo l'opera allestisce tale esercizio figurale in alcuni brani esemplari.

Sin dalle prime battute del romanzo, l'autore focalizza il rapporto gemellare tra l'essere umano e la Storia, il singolo e la collettività, l'individuo e il proprio paese. Saleem Sinai è un uomo la cui vita privata si è indissolubilmente legata alla vita pubblica della sua nazione – l'India della metà del secolo scorso – in un susseguirsi di coincidenze, contatti e rapporti causa-effetto che sembrano scaturire dal sincronismo fortuito della nascita biologica e dell'indipendenza politica – la mezzanotte del 15 agosto 1947:

At the precise instant of India's arrival at independence, I tumbled forth into the world. [...] Thanks to the occult tyrannies of those blandly saluting clocks I had been mysteriously handcuffed to history, my destinies indissolubly chained to those of my country. For the next three decades, there was to be no escape. [...] I was left entirely without a say in the matter. I, Saleem Sinai, [...] had become heavily embroiled in Fate – at the best of times a dangerous sort of involvement⁵³⁴.

Da quel momento in poi, ogni singolo gesto di Saleem trascenderà il piano privato e arriverà a suggestionare – spesso e volentieri in intrecci ai limiti del picaresco e del tragicomico – il destino dell'India postcoloniale; la storia del singolo diventa inevitabilmente la Storia del paese, la soggettività conserverà sempre una seppur minima rifrazione sulla collettività intera.

Appurata una tale eccezionalità, l'impegno esistenziale di Saleem non può che riguardare la trasmissione della propria identità culturale in eredità: il protagonista si ritrova suo malgrado

⁵³⁴ Salman Rushdie, *Midnight's Children* (1981), Vintage, Londra, 2006, p. 3.

costretto a preservare e perseverare la storia dell'India che è anche la sua storia, comprese le vicende famigliari che hanno preceduto la sua nascita; l'autobiografia è cronaca. Il modo più immediato per farlo è ovviamente quello di generare figli a cui affidare il proprio patrimonio, ma ciò è impedito dalla sua disfunzione erettile, dalla sterilità che gli impedisce un'eredità prettamente genetica. L'unica alternativa per perpetuarsi e donare la propria identità al futuro resta la scrittura le proprie memorie, le quali diventano quindi le memorie del Paese: Saleem decide di lasciare traccia di sé non attraverso un figlio ma attraverso un testo. La battuta provocante della sua compagna appare più che azzeccata: «“So now that the writery is done, let's see if we can make your other pencil work!”»⁵³⁵.

Fino a questo momento, il testo presenta già una netta associazione concettuale tra le due catene concettuali del privato e del pubblico, le quali si strutturano rispettivamente nell'equivalenza tra vita umana e vicenda politica, tra microstoria e Macrostoria, tra individualità e collettività e, infine, tra sessualità e scrittura. Di lì a poco, però, Rushdie inserisce un ulteriore accostamento semantico a cui spetta il compito di inscenare per la prima volta la sputacchiera all'interno della narrazione: «Despite everything she tries, I cannot hit her spittoon»⁵³⁶. Il “centrare-la-sputacchiera” assurge in breve tempo a leitmotiv dell'intreccio; si trattava di un gioco molto in voga nelle masse più povere della società indiana del periodo, praticato soprattutto dagli anziani che erano soliti scandirlo con qualche racconto della loro vita passata. Attraverso quella metafora sessuale apparentemente utile soltanto a connotare ironicamente il romanzo, Rushdie associa una semplice tradizione culturale con l'atto della copulazione – e quindi, per definizione, di tramandare un'eredità. L'esercizio figurale diventa particolarmente evidente nel momento in cui il protagonista esprime un secondo parallelismo tra il gioco della sputacchiera e la pratica della scrittura autobiografica alla quale si vota: «I have resolved to confide in paper, before I forget. [...] I chew betel-nut and expectorate in the direction of a cheap brassy bowl, playing the ancient game of hit-the-spittoon»⁵³⁷. Lo sputo diventa liquido seminale e memoria allo stesso tempo – entrambi “fluidi” espulsi dal corpo –, nonché unico veicolo di eredità da parte di un individuo altrimenti sterile e incapace di lasciare traccia di sé.

D'altra parte, ogni tipo di «fluid» proveniente dal corpo di Saleem sembra poter essere accostato al liquido seminale, e nella fattispecie il moccio sembra assurgere a questo ruolo alla

⁵³⁵ Ivi, p. 45.

⁵³⁶ Ibidem.

⁵³⁷ Ivi, p. 43.

perfezione. Più di tutto basti pensare alla terribile esperienza voyeuristica che il protagonista vive a nove anni con la madre: il moccio e il naso risultano perfettamente assimilabili al liquido seminale e al fallo, al punto che l'intera sequenza sembra ricordare più una mancata eiaculazione dalle circostanze incestuose che l'intasamento nasale che affliggerà Saleem per tutta la vita. Leggiamo:

And there it is, searing my retina – the vision of my mother's rump, black as night, rounded and curved, resembling nothing on earth so much as a gigantic, black Alfonso mango! In the washing-chest, unnerved by the vision, I wrestle with myself... self-control becomes simultaneously imperative and impossible... under the thunderclap influence of the Black Mango, my nerve cracks; pajama-cord wins its victory; and while Amina Sinai seats herself on a commode, I... what? Not sneeze; it was less than a sneeze. Not a twitch, either; it was more than that. It's time to talk plainly: shattered by two-syllabic voice and fluttering hands, devastated by Black Mango, the nose of Saleem Sinai, responding to the evidence of maternal duplicity, quivering at the presence of maternal rump, gave way to a pajama-cord, and was possessed by a cataclysmic – a world-altering – an irreversible sniff. Pajama-cord rises painfully half an inch further up the nostril. But other things are rising, too: hauled by that feverish inhalation, nasal liquids are being sucked relentlessly up up up, nose-goo flowing upwards, against gravity, against nature. Sinuses are subjected to unbearable pressure... until, inside the nearly nine-year-old head, something bursts. Snot rockets through a breached dam into dark new channels. Mucus, rising higher than mucus was ever intended to rise. Waste fluid, reaching as far, perhaps, as the frontiers of the brain... there is a shock⁵³⁸.

Tale equiparazione fra naso e pene e fra moccio e liquido seminale viene confermato anche da una delle ultime osservazioni di Saleem, il quale, ormai doppiamente sterile, si considera «drained above-and-below»⁵³⁹ – incapace di produrre sia un fluido che l'altro.

Per concludere, ecco come Rushdie ha affidato all'apparizione testuale di un oggetto un ufficio retorico atto all'associazione tra serie semantiche conflittuali nel mondo esterno. La sputacchiera d'argento – che sul finire del romanzo viene espressamente dichiarata in qualità di «receptacle of memories as well as spittle-juice»⁵⁴⁰, confermando definitivamente la piena sovrapposibilità dei due fluidi – mette in moto un raffinato esercizio figurale di matrice inventiva: oltrepassando il recinto finzionale e subentrando nel cosmo delineato da Rushdie, il

⁵³⁸ Ivi, p. 223.

⁵³⁹ Ivi, p. 645.

⁵⁴⁰ Ivi, p. 627.

pubblico e il privato si confondono l'uno con l'altro, il liquido seminale dedito alla procreazione si amalgama con lo scarto del moccio per realizzare una miscela narrativa che è contemporaneamente resoconto autobiografico e politico.

4.4.2. L'intersezione in *Les Météores*

Il trasferimento tra la dimensione fattuale e quella finzionale può determinare anche una rivoluzione nelle connotazioni assiologiche. È ciò che Sturli identifica con l'operazione figurale dell'intersezione, ovvero «la possibilità di individuare due serie semantiche emotivamente orientate in senso tra loro antitetico rispetto al mondo dei referenti, che si scambiano stabilmente nel testo le valenze assiologiche»⁵⁴¹. Parafrasando: ciò che nella realtà extratestuale ha una qualifica negativa acquisisce nell'alter-mondo testuale una qualifica positiva e viceversa, accreditando disvalori e screditando valori.

Ne *Σφῆκες* [*Le vespe*] di Aristofane, ad esempio, il conflitto tra il padre Filocleone e il figlio Bdelicleone viene eticamente ribaltato dal momento che il lettore – al contrario delle aspettative sedimentate dalla stessa tradizione della commedia greca – viene stimolato a parteggiare per il vecchio, per la generazione precedente, in quanto detentrica dell'ideologia corretta.

Les Météores di Michel Tournier documenta lucidamente in che modo la messa in scena dell'oggetto possa innescare un'operazione figurale di questo tipo, in un testo che capovolge l'orizzonte assiologico accreditando l'antifunzionalità e screditando la funzionalità. La famiglia Surin ha ereditato la SPIDU, un'impresa specializzata nel recupero dei rifiuti; per Alexandre, la conduzione eccede ben presto la mera deontologia e diventa una vera e propria ossessione, un'azione rituale da perpetuare con fare religioso. Il protagonista connota l'oggetto del suo lavoro con un'accezione ideologica che riprende pedissequamente i movimenti figurali propri dell'inversione:

Peu à peu j'étais séduit par l'aspect négatif, je dirai presque inversi, de cette industrie. C'était un empire certes qui s'étalait dans les rues des villes et qui possédait aussi ses terres campagnardes – les décharges – mais il plongeait également dans l'intimité la plus secrète des êtres puisque chaque acte, chaque geste lui livrait sa trace, la preuve irréfutable qu'il avait été accompli – mégot, lettre déchirée, épiluchure, serviette hygiénique, etc. Il s'agissait

⁵⁴¹ Valentina Sturli, *Figure dell'invenzione*, op. cit., p. 109.

en somme d'une prise de possession totale de toute une population, et cela par-derrière, sur un mode retourné, inversé, nocturne.⁵⁴²

La qualifica di «negativo» va intesa innanzitutto in accezione logica: l'impero della spazzatura è l'*underground* specchiato della realtà superficiale, il sostrato archeologico impossibile da debellare del tutto.

È, soprattutto, il rimosso che risale in superficie. Nella sua ostentazione del rifiuto, Alexandre decide di ergersi a dandy del pattume, a capovolgere la bilancia estetica tradizionale rivalutando la spazzatura a nuova opera d'arte e oggetto intrinsecamente bello: «Et c'est ainsi, bardé de reliques, métamorphosé en chasseur ordurier, muni du sextup le sceau de son empire secret que l'empereur des gadoues s'en irait en pavane de par le monde»⁵⁴³. Il protagonista assume una categoria sociale predominante e la rovescia nel suo opposto mantenendone però intatti i presupposti e la fisionomia generale.

Tale inversione speculare si realizza in un livello di intensità maggiore a partire dalla dicotomia tra conservazione e distruzione. Alexandre afferma che:

J'aime jeter, rebuter, détruire, nettoyer par la vide. Je pense notamment que la plupart des maisons souffrent d'un système d'évacuation insuffisant. Si j'avais une grande demeure, je veillerais à ce que chaque mois une quantité notable de meubles, tapis, tableaux, vaisselle, lingerie, etc. fût livrée aux éboueurs. Faute de cette purge régulière, notre milieu domestique s'engorge, s'encrasse, et il faut attendre un déménagement pour que soit enfin accompli le grand massacre devenu à la longue indispensable.⁵⁴⁴

Se la ragione dominante qualifica la spazzatura come uno spreco quasi fastidioso alla vista, e l'atto di depurarla un'azione poco dignitosa da svolgere bruscamente, Alexandre evidenzia al contrario l'estremo piacere che la pratica gli suscita. Attenzione però che l'espulsione degli oggetti non veicola una necessità igienica: trasformare la materia in rifiuto, e perciò destinarla alla discarica, non prevede una dissoluzione né tantomeno una riduzione del suo valore bensì un accrescimento. Ancora Alexandre: «C'est que le hasard et l'accident n'existent pas en ce matière, tout y est essentiel, les objets les plus hétéroclites ont ici un rendez-vous fatal décidé au moment de leur fabrication»⁵⁴⁵. Lo smaltimento dei rifiuti non è un esilio degli oggetti, ma al contrario un loro ritorno a casa; la spazzatura altro non è se non lo

⁵⁴² Michel Tournier, *Les Météores*, Gallimard, Paris, 1977, p. 36.

⁵⁴³ Ivi, p. 37.

⁵⁴⁴ Ivi, p. 87.

⁵⁴⁵ Ivi, p. 93.

stato realizzato dell'esistenza materiale, il momento terminale della loro evoluzione biologica, e la discarica il luogo ove essi ottengono soddisfazione ontologica.

Per questo motivo, l'inversione principale del romanzo si attua a livello politico attraverso la denuncia che Alexandre muove contro il pensiero borghese, colpevole a suo dire di non cogliere l'autentica natura degli oggetti a causa del cieco imperativo funzionale:

Cloporte petit-bourgeois! Toujours cette peur de jeter, ce regret avare en face du rebut. Une obsession, un idéal: une société qui ne rejeterait rien, dont les objets dureraient éternellement, et dont les deux grands fonctions – production-consommation – s'accompliraient sans déchets! C'est le rêve de la constipation urbaine intégrale. Au lieu que moi, je rêve d'une déjection totale, universelle qui précipiterait toute une ville au rebut.⁵⁴⁶

Davanti alle urgenze borghesi di conservare gli oggetti al fine di esaurire il più possibile il loro utilizzo programmato e di reinserire le merci nel ciclo produttivo tramite un processo di rivalutazione secondaria, Alexandre non può che rabbrivire sconcertato. Nel momento in cui l'antifunzionalità acquista una valenza positiva grazie alla manovra figurale, la longevità non è più un obiettivo da perseguire e salvaguardare ma un intralcio deprecabile alla piena valutazione dell'oggetto.

Les Météores potrebbe essere catalogato senza discrasie come un campione esemplare di represso antifunzionale (ra): l'immondizia interpreta una voce dissidente, assurge a strategia di resistenza contro il pensiero totalitario capitalistico in un'operazione figurale che inverte la polarità assiologica tra funzionalità e antifunzionalità.

4.4.3. La duplicazione in *Gravity's Rainbow*

Parente stretta dell'intersezione, nella duplicazione si ammette l'eventualità figurale secondo la quale «le valenze assiologico-emotive non restino fisse nel testo una volta per tutte, ma siano invece sottoposte a un continuo gioco di scambio e rovesciamento»⁵⁴⁷. L'opera, insomma, gioca continuamente con le isotopie del suo lettore, instaurando un microcosmo finzionale nel quale nulla è statico bensì contingente. Secondo Orlando, ne *Le Rouge et le Noir* di Stendhal si percepisce una permuta assiologica costante del polo concettuale tra recente e antico: dove in una porzione testuale uno dei due sembra essere accreditato, ecco che in una

⁵⁴⁶ Ivi, p. 92.

⁵⁴⁷ Valentina Sturli, *Figure dell'invenzione*, op. cit., p. 118.

successiva quello stesso complesso ideologico viene bruscamente contraddetto senza soluzione di continuità.

Il razzo V2, l'oggetto protagonista de *Gravity's Rainbow* di Thomas Pynchon, è un campione esemplare di duplicazione inventiva. Il romanzo appartiene di diritto a quel catalogo di romanzi enciclopedici o romanzi-mondo tipici del postmodernismo statunitense: un caleidoscopio di situazioni, personaggi, stili, in una macchina digressiva che fa dell'episodio satellitare l'unica forma di intreccio possibile. In questa narrazione ipertestuale, la coerenza strutturale dipende dalla presenza costante di uno specifico oggetto in grado di coagulare intorno a sé le diramazioni multiple. Il romanzo possiede infatti un andamento circolare: le vicende iniziano e finiscono raccontando lo stesso avvenimento, il lancio del razzo V2 che fa da sfondo e da nodo testuale, attraverso una geometria che ricorda la traiettoria ad arco tipica dei missili nucleari.

Ecco allora che l'oggetto veicola non solo una notevole funzione mitopoietica, ma soprattutto si fa carico dell'esercizio figurale della duplicazione attraverso un continuo ribaltamento della patente assiologica. Il razzo distrugge ma allo stesso tempo aggrega vite umane, è sinonimo di morte quanto di vita nel suo condensare su di sé centinaia di esistenze diverse, di vissuti alieni fra loro ma accomunati dal feticismo perverso nei confronti di quest'arma. L'esplosione atomica può annientare qualsiasi traccia umana, ma al contempo è capace di recuperare quelle stesse tracce attraverso la documentazione della relazione feticistica che innesca in chi ne ha a che fare: i primi mesi del secondo dopoguerra vengono archiviati e riletti secondo la metafora del calendario liturgico cattolico, e il razzo ne diventa testimone filologico. L'ambivalenza si fa massima, la dialettica fra devastazione e conservazione ormai inceppata: siamo di fronte ad un oggetto memoriale atto a sterminare intere collettività.

Un altro prospetto bipolare progressivamente rovesciato durante l'intreccio proviene dalla connotazione ora scientifica ora mistica del razzo. Il V2 è a tutti gli effetti un oggetto di culto, un'entità per certo divina data l'onnipotenza che gli consente di decidere le sorti di milioni di vite con una facilità disarmante; i personaggi che ne entrano in contatto ne diventano sottomessi in un estremo timore riverenziale, trasfigurando un prodotto tecnologico, un costruito umano, in qualcosa di soprannaturale, appartenente ad un piano di esistenza diverso e superiore al nostro. Per questo, leggiamo nel corso delle vicende affermazioni visionarie in cui il razzo viene confuso con una figura messianica chiamata a svelare i segreti del mondo e a

riportare quest'ultimo sulla retta via – «It come sas a Revealer»⁵⁴⁸, per non parlare di vere e proprie mistificazioni religiose:

But the Rocket has to be many things, it must answer to a number of different shapes in the dreams of those who touch it – in combat, in tunnel, on paper – it must survive heresies shining, unconfoundable... and heretics there will be: Gnostics who have been taken in a rush of wind and fire to chambers of the Rocket-throne... Kabbalists who study the Rocket as Torah, letter by letter – rivets, burner cup and brass rose, its text is theirs to permute and combine into new revelations always unfolding.⁵⁴⁹

In ciò consiste l'attività costante della duplicazione in *Gravity's Rainbow*: senza alcuna soluzione di continuità, tendendo ora verso un'interpretazione ora verso l'altra, il razzo è un frutto della ragione umana ed un fenomeno trascendente, qualcosa di costruito oculatamente per delle finalità specifiche e un'entità proveniente da una dimensione inconoscibile. L'oggetto è talmente potente da travalicare il reale, da trascendere la cruda materialità disperdendosi nella metafisica più illuminata: viene inscenato in qualità di feticcio religioso in grado di suscitare le più svariate interpretazioni dottrinali, e nella sequenza dopo assurge a campione di studio di laboratori segreti e ricerche accademiche.

La bipolarità maggiore del romanzo, la contraddizione più dilaniante, è però quella fra vita e morte, fra creazione e distruzione, declinata nel testo attraverso la disturbante e perversa carica sessuale conferita al razzo V2. L'utilizzo dell'arma di distruzione di massa si lega simbioticamente alla vita sessuale del capitano Tyrone Slothrop: a causa di un programma di ricerca inerente ad una sorta di riflesso pavloviano a cui era stato sottoposto da giovane, ogni volta che il personaggio subisce un'erezione un razzo V2 precipita dal cielo seminando morte; la mappa dei suoi appuntamenti erotici con donne inglesi coincide con i siti colpiti. La vita – l'eccitazione sessuale, l'impulso erotico – si confonde con la morte, ed è ormai impossibile distinguere l'uno dall'altro; il razzo e il pene condividono la stessa forma fallica, la materia si fa carne, l'organico diventa inorganico. Si instaura così un'attrazione erotica verso la morte: il razzo diventa oggetto sessuale atto a suscitare erezioni innanzitutto perché dispositivo mortifero; il piacere e l'euforia carnale si tingono di devastazione e morte. La stessa materia narrativa e l'andamento degli eventi riprendono questa bipolarità: scene belliche si alternano a descrizioni di orge, in una pornografia strabordante di cui è impossibile comprendere a fondo il contenuto preciso, distinguerne la fonte di eccitazione. Anche le numerose digressioni a

⁵⁴⁸ Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow*, Viking Press, New York, 1973, p. 742.

⁵⁴⁹ Ivi, p. 741.

sfondo cinematografico rispondono all'operazione di duplicazione, attraverso la messa in scena di *porn movies* di qualità infima ma interessanti e oggetti di culto perché permeati da un alone mortifero di eccitante intensità:

“You never saw Alprucken? In that one scene, after the Grand Inquisitor gets through, the jackal men come into ravish and dismember the captive baroness. Von Goll let the cameras run right on”.⁵⁵⁰

I personaggi, subito dopo aver consumato l'atto erotico, sono protagonisti di selvaggi omicidi, smembramenti, spettacolari scene di morte, e diventa difficile intuire quale sia fra queste due sequenze narrative il vero veicolo di eccitazione sessuale, se la copolazione o la violenza. Nel finale dell'opera, il capitano delle SS Blicero – *nomen loquens*, in quanto latinizzazione della parola *Blicker*, epiteto tedesco medievale per la Morte – decide di effettuare l'ultimo lancio del V2 intrappolando dentro il suo amato Gottfried: i due feticci sessuali si incontrano e trovano simbioticamente la fine.

O ancora, rivolgiamo l'attenzione al rovesciamento del tradizionale rapporto causa-effetto: l'effettivo arrivo del razzo può essere percepito soltanto al momento del suo atterraggio, la sua esplosione viene avvertita quando è ormai troppo tardi per fuggire; il fatto di aver udito la detonazione dell'ordigno è quindi indice di sopravvivenza, il rumore da sintomo di morte diventa paradossalmente testimonianza di vita. D'altra parte, anche il meccanismo dell'erezione di Slothrop causa un capovolgimento temporale: dovrebbe essere la risposta psicofisica ad un evento, ma in realtà sembra precedere le stesse esplosioni. Pynchon vuole farci intendere che la detonazione stessa sia in realtà la conseguenza dell'eccitazione, che l'attivazione del fallo provochi l'attivazione del razzo, come se fosse lo stesso Slothrop a causare la morte di migliaia di individui attraverso il suo impeto sessuale.

Sintetizza *Gravity's Rainbow* stesso in un passo autocosciente: «Manicheans who see two Rockets, good and evil [...], a good Rocket to take us to the stars, an evil Rocket for the World's suicide, the two perpetually in struggle»⁵⁵¹.

La duplicazione permette così a un mondo finzionale di rendere scivolose le impalcature assiologiche che lo regalano. Il razzo V2 può essere alternativamente elemento positivo e negativo, pulsione vitalistica e erotica e pulsione mortifera e cadaverica, devastazione organica

⁵⁵⁰ Ivi, p. 468.

⁵⁵¹ Ivi, p. 741.

e archeologia mnemonica, senza che tale pratica renda l'opera difettosa perché contraddittoria ma anzi denotandola con uno spessore figurale inedito.

4.4.4. L'esteriorizzazione in *Les Choses*

Spostandoci dall'ambito delle relazioni con l'extratesto ai rapporti di forza inventivi che si realizzano all'interno della circoscrizione semiotica del testo stesso, indaghiamo adesso l'operazione figurale che Orlando ha definito esteriorizzazione. Sturli la identifica in qualità di «un fenomeno per cui referenti spaziali, spazio-temporali o fisici prendono senso dal rapporto con situazioni interiori di personaggi, mettendo in crisi il principio di identità di ciascun elemento considerato singolarmente»⁵⁵². A primo acchito sembrerebbe perciò una manovra retorica perfettamente assimilabile alla cosiddetta *pathetic fallacy* già ampiamente studiata nel corso della tradizione letteraria, eppure persiste un'importante differenza: non si tratta solo di un processo di proiezione emotiva attraverso il quale si attribuisce a oggetti e ambienti astrazioni interiori, quanto soprattutto di un «nesso trasversale»⁵⁵³ che si instaura tra singole parti del testo che diventano semioticamente nulle nel momento in cui si ritrovano irrelate.

Pensiamo alla descrizione di Venezia ne *Der Tod in Venedig* di Mann: l'ambiente lacustre intrattiene col protagonista Gustav von Aschenbach un'analogia concettuale fondata sulla mutua decadenza, sul progressivo naufragio nella corruzione e nel putridume fisico e morale ai quali entrambi gli attori semiotici vanno incontro.

Un campione esemplare di esteriorizzazione innescata da una presenza oggettiva può essere ricavato da *Les Choses* di Georges Perec, testo nel quale la merce, la materia capitalistica, assume un ruolo da protagonista. Il sottotitolo *Une histoire des années soixante* inquadra immediatamente lo scenario tematico che alimenta le vicende. Siamo in quella congiunzione storica che ha sancito il trionfo del «discours du capitaliste»: la deflagrazione del desiderio e la tracimazione del godimento rendono la merce insufficiente a soddisfare le aspettative del consumatore, e gli oggetti cominciano a disgregarsi in residui spettrali della loro originaria funzionalità. Jérôme e Sylvie sono una giovane coppia che rappresenta perfettamente il prototipo della borghesia di quegli anni: irrequieta, ottimistica e votata alla scalata sociale; il loro desiderio è ininterrottamente fomentato da stimoli esterni, reso ipertrofico da un accumulo gargantuesco di merci quasi mai utili. Ciononostante, Jérôme e Sylvie non danno mai

⁵⁵² Valentina Sturli, *Figure dell'invenzione*, op. cit., p. 125.

⁵⁵³ Ivi, p. 126.

l'impressione di essere protagonisti; soltanto alla fine del romanzo l'autore concederà loro la trascrizione di un dialogo. Per tutto il resto del racconto appaiono completamente muti, passivi; al lettore sono concesse ben poche introspezioni psicologiche e sostanzialmente nessuna caratterizzazione che possa svelare qualcosa in più della loro personalità. Inoltre, è impossibile trattarli come esseri distinti: né Jérôme né Sylvie vengono mai menzionati singolarmente, dal momento che il testo si riferisce a loro sempre attraverso l'uso della terza persona plurale

L'unica occasione per i due borghesi di recepire spessore testuale, di sviluppare una seppur minima tridimensionalità semiotica, scaturisce dal loro rapporto con gli oggetti. Le vicende vengono scandite dalle descrizioni estremamente accurate dei tre appartamenti in cui Jérôme e Sylvie si ritrovano ad abitare – in un caso, solo nella loro immaginazione. È in tali sequenze narrative che viene azionato il meccanismo dell'esteriorizzazione: lo spazio degli appartamenti – nella fattispecie, il modo in cui vi sono posizionato gli oggetti – istituisce un rapporto simmetrico, di affinità tematica, con l'interiorità dei personaggi, rappresentando i tre diversi ordini sociali – aristocrazia, borghesia, proletariato – in un climax discendente.

Leggiamo il primo di questi brani:

L'œil, d'abord, glisserait sur la moquette grise d'un long corridor, haut et étroit. Les murs seraient des placards de bois clair, dont les ferrures de cuivre luiraient. Trois gravures, représentant l'une Thunderbird, vainqueur à Epsom, l'autre un navire à aubes, le *Ville-de-Montereau*, la troisième une locomotive de Stephenson, mèneraient à une tenture de cuir, retenue par de gros anneaux de bois noir veiné, et qu'un simple geste suffirait à faire glisser. La moquette, alors, laisserait place à un parquet presque jaune, que trois tapis aux couleurs éteintes recouvriraient partiellement. Ce serait une salle de séjour, longue de sept mètres environ, large de trois. A gauche, dans une sorte d'alcôve, un gros divan de cuir noir fatigué serait flanqué de deux bibliothèques en merisier pâle ou des livres s'entasseraient pêle-mêle. Au-dessus du divan, un portulan occuperait toute la longueur du panneau. Au-delà d'une petite table basse, sous un tapis de prière en soie, accroché au mur par trois clous de cuivre à grosses têtes, et qui ferait pendant à la tenture de cuir, un autre divan, perpendiculaire au premier, recouvert de velours brun clair, conduirait à un petit meuble haut sur pieds, laqué de rouge sombre, garni de trois étagères qui supporteraient des bibelots: des agates et des œufs de pierre, des boîtes à priser, des bonbonnières, des cendriers de jade, une coquille de nacre, une montre de gousset en argent, un verre taille, une pyramide de cristal, une miniature dans un cadre ovale. Puis loin, après une porte capitonnée, des rayonnages superposés, faisant le coin, contiendraient des coffrets et des disques, à côté d'un électrophone fermé dont on n'apercevrait que quatre boutons d'acier

guilloché, et que surmonterait une gravure représentant le *Grand Défilé de la jéte du Carrousel*. De la fenêtre, garnie de rideaux blancs et bruns imitant la toile de Jouy, on découvrirait quelques arbres, un parc minuscule, un bout de rue. Un secrétaire à rideau encombré de papiers, de plumiers, s'accompagnerait d'un petit fauteuil canné. Une athénienne supporterait un téléphone, un agenda de cuir, un bloc-notes. Puis, au-delà d'une autre porte, après une bibliothèque pivotante, basse et carrée, surmontée d'un grand vase cylindrique à décor bleu, rempli de roses jaunes, et que surplomberait une glace oblongue sertie dans un cadre d'acajou, une table étroite, garnie de deux banquettes tendues d'écossais, ramènerait à la tenture de cuir. Tout serait brun, ocre, fauve, jaune: un univers de couleurs un peu passées, aux tons soigneusement, presque précieusement doses, au milieu desquelles surprendraient quelques taches plus claires, l'orange presque criard d'un coussin, quelques volumes bariolés perdus dans les reliures. En plein jour, la lumière, entrant à flots, rendrait cette pièce un peu triste, malgré les roses. Ce serait une pièce du soir. Alors, l'hiver, rideaux tirés, avec quelques points de lumière - le coin des bibliothèques, la discothèque, le secrétaire, la table basse entre les deux canapes, les vagues reflets dans le miroir - et les grandes zones d'ombres ou brilleraient toutes les choses, le bois poli, la soie lourde et riche, le cristal taille, le cuir assoupli, elle serait havre de paix, terre de bonheur⁵⁵⁴.

Al nostro ingresso nel mondo finzionale la prima circostanza a cui assistiamo è una lunga enumerazione che si protrae per molte pagine, un accumulo di oggetti che pone subito l'accento sul fenomeno percettivo in un virtuosismo descrittivo che si interseca con la tecnica cinematografica. Quello che ci propone l'autore è un veloce piano sequenza, un movimento di telecamera che si limita ad accarezzare le cose senza soffermarvisi: ad ottenere rilevanza narrativa non sono i singoli oggetti elencati ma il loro confuso ammassarsi. Complice l'utilizzo del modo condizionale, la scena complessiva ottiene così una fotografia soffusa – se non allucinata – e un certo offuscamento visivo: l'abitazione che viene descritta non sembra effettivamente esistere, pervasa piuttosto da un velo di trasparenza onirica. A dispetto di ciò, gli oggetti appaiono monolitici, armonici nella loro posizione e perfettamente proporzionati rispetto allo spazio che occupano; il sentimento di «paix» e «bonheur» scaturisce proprio dalla soddisfazione davanti ad una tale congruenza tra ente e ambiente. È solo dopo qualche pagina che il lettore apprende dell'evanescenza di quanto sta leggendo: l'abitazione non è altro che un'illusione della coppia, il prodotto delle loro fantasticherie borghesi. A ciò sono dovute le tonalità sfumate e la rapidità diegetica della descrizione, e soprattutto la piena corrispondenza

⁵⁵⁴ Georges Perec, *Les Choses* (1965), Julliard, Paris, 2017, pp. 9-11.

tra oggetti e spazio domestico: attraverso la dinamica dell'esteriorizzazione, questa prima dimora riflette la piena realizzazione dell'anelata vita aristocratica, l'appagamento dell'ambizione sognante dei due personaggi. L'aristocratico, agli occhi di Jérôme e Sylvie, è in grado di ottenere esattamente ciò che desidera, e non si ritroverà mai nell'occasione di riscontrare un eccesso o un difetto di godimento; allo stesso modo, la sua abitazione garantirà uno spazio adeguato e coerente a ciò che ospita, ai numerosi possedimenti materiali accumulati nell'impeto consumistico. Più avanti Perec scriverà eloquentemente che:

Nul projet ne leur serait impossible. Ils ne connaîtraient pas la rancœur, ni l'amertume ni l'envie. Car leurs moyens et leurs désirs s'accorderaient en tous points, en tout temps. Ils appelleraient cet équilibre bonheur et sauraient, par leur liberté, par leur sagesse, par leur culture, le préserver, le découvrir à chaque instant de leur vie commune⁵⁵⁵.

La sensazione di equilibrio emotivo di cui si parla deriva dalla congiuntura tra cupidigia e soddisfazione, tra «moyens» e «désirs», nell'eventualità in cui il godimento dei due protagonisti sia finalmente appagato, esaurito: il consumo di quegli oggetti è servito al suo scopo, regna la pace perché il soggetto è riuscito a colmare la lacuna che lo tormenta.

Ma tutto ciò resta, per l'appunto, una chimera, un'allucinazione: «l'horizon de leurs désirs était impitoyablement bouché; leurs grandes rêveries impossibles n'appartenaient qu'à l'utopie»⁵⁵⁶. Il passaggio fra le atmosfere incantate dell'incipit e la cruda realtà del proseguo del capitolo è brutale: cambiano i toni come cambiano gli spazi e le emozioni dei personaggi. La situazione interiore di Jérôme e Sylvie viene da subito allineata in qualità di condizione storico-sociale, di contingenza condivisa da tutta la borghesia francese di quegli anni. In queste pagine Perec tratteggia uno dei più bei ritratti psicologici e sociologici dell'individuo borghese che si possa trovare nei testi dello scorso secolo:

Ils auraient aimé être riches. Ils croyaient qu'ils auraient su l'être. Ils auraient su s'habiller, regarder, sourire comme des gens riches. Ils auraient eu le tact, la discrétion nécessaires. Ils auraient oublié leur richesse, auraient su ne pas l'étaler. Ils ne s'en seraient pas glorifiés. Ils auraient respirée. Leurs plaisirs auraient été intenses. Ils auraient aimé marcher, flâner, choisir, apprécier. Ils auraient aimé vivre. Leur vie aurait été un art de vivre. Ces choses-là ne sont pas faciles, au contraire. Pour ce jeune couple, qui n'était pas riche, mais qui désirait l'être, simplement parce qu'il n'était pas pauvre, il n'existait pas de situation plus inconfortable. Ils n'avaient que ce qu'ils méritaient d'avoir. Ils étaient renvoyés, alors que

⁵⁵⁵ Ivi, p. 16.

⁵⁵⁶ Ivi, p. 18.

déjà ils rêvaient d'espace, de lumière, de silence, à la réalité, même pas sinistre, mais simplement rétrécie - et c'était peut-être pire - de leur logement exigü, de leurs repas quotidiens, de leurs vacances chétives. C'était ce qui correspondait à leur situation économique, à leur position sociale. C'était leur réalité, et ils n'en avaient pas d'autre. Mais il existait, à côté d'eux, tout autour d'eux, tout au long des rues où ils ne pouvaient pas ne pas marcher, les offres fallacieuses, et si chaleureuses pourtant, des antiquaires, des épiciers, des papetiers. Du Palais-Royal à Saint-Germain, du Champ-de-Mars à l'Etoile, du Luxembourg à Montparnasse, de l'île Saint-Louis au Marais, des Ternes à l'Opéra, de la Madeleine au parc Monceau, Paris entier était une perpétuelle tentation. Ils brûlaient d'y succomber, avec ivresse, tout de suite et à jamais⁵⁵⁷.

Notiamo innanzitutto l'uso del condizionale passato rispetto al condizionale presente osservato in precedenza, indice di come queste nuove illusioni siano coscientemente impraticabili, appartenenti ad un passato ipotetico che non si è realizzato in presente e che non potrà mai farlo. La borghesia – la classe media – è caratterizzata proprio da un desiderio perpetuo e insoddisfacibile: si situa in una posizione svantaggiosa e scomoda, poiché non sono né ricchi – quindi emblema della soddisfazione definitiva – né poveri – e di conseguenza individui mancanti di desiderio data la ristrettezza di vedute. Jérôme e Sylvie si collocano abbastanza in alto per vedere, per desiderare una vita migliore, ma non abbastanza per possederla. Per questo la borghesia è incline alle tentazioni, si trova in uno stato di perenne vertigine, di precaria scomodità: non possono in alcun modo appagare gli stimoli che l'ambiente esterno continua impietosamente a infligger loro.

La lacuna, lo spazio vuoto che occupa le loro anime, si ripercuote tramite l'esteriorizzazione anche sul loro appartamento – quello autentico:

Ils vivaient dans un appartement minuscule et charmant, au plafond bas, qui donnait sur un jardin. Et se souvenant de leur chambre de bonne - un couloir sombre et étroit, surchauffé, aux odeurs tenaces - ils y vécurent d'abord dans une sorte d'ivresse, renouvelée chaque matin par le pépiement des oiseaux. Ils ouvraient les fenêtres, et, pendant de longues minutes, parfaitement heureux, ils regardaient leur cour. La maison était vieille, non point croulante encore, mais vétuste, lézardée. Les couloirs et les escaliers étaient étroits et sales, suintants d'humidité, imprégnés de fumées graisseuses. Mais entre deux grands arbres et cinq jardinets minuscules, de formes irrégulières, pour la plupart à l'abandon, mais riches de gazon rare, de fleurs en pots, de buissons, de statues naïves même, circulait une allée de gros pavés irréguliers, qui donnait au tout un air de Campagne. C'était l'un de ces rares

⁵⁵⁷ Ivi, pp. 17-18.

endroits à Paris où il pouvait arriver, certains jours d'automne, après la pluie, que montât du sol une odeur, presque puissante, de forêt, d'humus, de feuilles pourrissantes. Jamais ces charmes ne les lassèrent et ils y demeurèrent toujours aussi spontanément sensibles qu'aux premiers jours, mais il devint évident, après quelques mois d'une trop insouciant allégresse, qu'ils ne sauraient suffire à leur faire oublier les défauts de leur demeure. Habités à vivre dans des chambres insalubres où ils ne faisaient que dormir, et à passer leurs journées dans des cafés, il leur fallut longtemps pour s'apercevoir que les fonctions les plus banales de la vie de tous les jours -dormir, manger, lire, bavarder, se laver - exigeaient chacune un espace spécifique, dont l'absence notoire commença dès lors à se faire sentir. Ils se consolèrent de leur mieux, se félicitant de l'excellence du quartier, de la proximité de la rue Mouffetard et du Jardin des Plantes, du calme de la rue, du cachet de leurs plafonds bas, et de la splendeur des arbres et de la cour tout au long des saisons; mais, à l'intérieur, tout commençait à crouler sous l'amoncellement des objets, des meubles, des livres, des assiettes, des paperasses, des bouteilles vides. Une guerre d'usure commençait dont ils ne sortiraient jamais vainqueurs. Pour une superficie totale de trente-cinq mètres carrés, qu'ils n'osèrent jamais vérifier, leur appartement se composait d'une entrée minuscule, d'une cuisine exiguë, dont une moitié avait été aménagée en salle d'eau, d'une chambre aux dimensions modestes, d'une pièce à tout faire - bibliothèque, salle de séjour ou de travail, chambre d'amis - et d'un coin mal défini, à mi-chemin du cagibi et du corridor, où parvenaient à prendre place un réfrigérateur de petit format, un chauffe-eau électrique, une penderie de fortune, une table, où ils prenaient leurs repas, et un coffre à linge sale qui leur servait également de bane. Certains jours l'absence d'espace devenait tyrannique. Ils étouffaient. Mais ils avaient beau reculer les limites de leurs deux pièces, abattre des murs, susciter des couloirs, des placards, des dégagements, imaginer des penderies modèles, annexer en rêve les appartements voisins, ils finissaient toujours par se retrouver dans ce qui était leur lot, leur seul lot: trente-cinq mètres carrés⁵⁵⁸.

La descrizione sa essere molto ambivalente: l'appartamento viene subito connotato come piccolo ma grazioso, e il narratore non può fare a meno di ammettere vari lati positivi. In definitiva, la dimora è economicamente plausibile e affine alla loro posizione sociale, ed è questo che Jérôme e Sylvie non riescono ad accettare. Ciò che più tormenta la coppia è l'insufficienza di spazio, l'incapacità della dimora di contenere tutti gli oggetti che possiedono e che sognano di possedere. Se nell'appartamento onirico ogni cosa aveva il suo posto, era localizzata congruentemente nelle varie stanze senza che l'accumulo risultasse in alcun modo eccessivo, in questo caso gli oggetti sono scomodi, in bilico, strabordanti rispetto al poco spazio

⁵⁵⁸ Ivi, pp. 18-21.

disponibile. Esattamente come il desiderio dei loro proprietari trabocca dal godimento che spetta loro attraverso il consumo di ciò che hanno, gli oggetti straripano dalle stanze che non riescono a contenerli. Tale è la maledizione del soggetto borghese, condannato ad una brama sovrabbondante rispetto alle capacità economiche di cui dispone.

Ad un certo punto dello sviluppo dell'intreccio, il tormento causato dall'insaziabilità del desiderio si acuisce tanto da concedere a Jérôme e Sylvie un breve guizzo di autocoscienza. La coppia riesce a dissipare l'illusione dietro il discorso del capitalista, a comprendere l'abile meccanismo retorico che si cela dietro l'imperativo di desiderare e consumare: capiscono, forse troppo tardi, che non potranno mai essere soddisfatti, che nessuno degli oggetti che possiedono potrà davvero appagare il loro desiderio incessantemente alimentato dalla Parigi postbellica. Terrorizzati allora dall'evenienza di restare dei piccolo-borghesi destinati dall'incompletezza, decidono di fuggire dalla città per tornare ad una dimensione agreste della campagna. Il loro trasferimento a Sfax, in Tunisia, avrà però effetti devastanti sulla loro psiche già deteriorata dal consumismo parigino. Incappando all'improvviso in una realtà arida, desolata, in totale opposizione alle sfavillanti e tentatrici vetrine delle vie cittadine, si trasformano in individui senza desiderio, in soggetti psichici che nulla riesce ad affascinare, ad attrarre. Si passa, insomma, da un estremo all'altro: dopo aver vissuto la vertigine della posizione borghese, tesa continuamente all'impellenza di assicurarsi qualcosa in più, Jérôme e Sylvie precipitano in quella dimensione bassa, popolare, priva di stimoli e di appetiti che tanto avevano disprezzato. Questa trasformazione è perfettamente resa dalla terza descrizione domestica che incrociamo nel testo:

C'était une demeure triste et froide. Les murs trop hauts, recouverts d'une sorte de chaux ocre jaune qui s'en allait par grandes plaques, les sols uniformément dalles de grands carreaux sans couleur, l'espace inutile, tout était trop grand, trop nu, pour qu'ils puissent l'habiter. Il aurait fallu qu'ils soient cinq ou six, quelques bons amis, en train de boire, de manger, de parler. Mais ils étaient seuls, perdus. La salle de séjour, avec le lit de camp recouvert d'un petit matelas et d'une couverture bariolée, avec la natte épaisse où étaient jetés quelques coussins, avec, surtout, les livres - la rangée des *Pléiades*, les séries de revues, les quatre Tisé -, les bibelots, les disques, le grand portulan, la *Fête du Carrousel*, tout ce qui, il n'y avait pas si longtemps, avait été le décor de leur autre vie, tout ce qui, dans cet univers de sable et de pierre, les ramenait vers la rue de Quatrefages, vers l'arbre si longtemps vert, vers les petits jardins, la salle de séjour dispensait encore une certaine chaleur: à plat ventre sur la natte, une minuscule tasse de café à la turque à côté d'eux, ils écoutaient la *Sonate à Kreutzer*, l'*Archiduc*, la *Jeune Fille et la Mort*, et c'était comme si la

musique, qui, dans cette grande pièce peu meublée, presque une salle, acquérait une résonance étonnante, se mettait à l'habiter et la transformait soudain: c'était un invité, un ami très cher, perdu de vue, retrouvé par hasard, qui partageait leur repas, qui leur parlait de Paris, qui, dans cette soirée fraîche de novembre, dans cette ville étrangère où rien ne leur appartenait, ou ils ne se sentaient pas à l'aise, les ramenait en arrière, leur permettait de retrouver une sensation presque oubliée de complicité, de vie commune, comme si, dans un étroit périmètre - la surface de la natte, les deux séries de rayonnages, l'électrophone, le cercle de lumière découpé par l'abatjour cylindrique -, parvenait à s'implanter, et à survivre, une zone protégée que ni le temps ni la distance ne pouvaient entamer. Mais tout autour, c'était l'exil, l'inconnu: le long corridor où les pas résonnaient trop fort, la chambre, immense et glaciale, hostile, avec pour seul meuble un lit large trop dur qui sentait la paille, avec sa lampe bancale posée sur une vieille caisse qui faisait office de table de nuit, sa malle d'osier remplie de linge, son tabouret chargé de vêtements en tas; la troisième pièce inutilisée, où ils n'entraient jamais. Puis l'escalier de pierre, la grande entrée perpétuellement menacée par les sables; la rue: trois immeubles de deux étages, un hangar où séchaient des éponges, un terrain vague; la ville alentour⁵⁵⁹.

La differenza con la dimora di Parigi salta subito all'occhio: Jérôme e Sylvie dispongono di molto più spazio, e ci sono persino anfratti della casa completamente spogli e inutilizzati; gli oggetti si stanziano comodamente data l'ampiezza disponibile. Tutto ciò, però, non è d'aiuto alla coppia: se la ristrettezza dello spazio nei confronti degli oggetti simboleggiava a Parigi un desiderio strabordante, impossibile da contenere, al contrario l'esagerata estensione delle stanze di cui dispongono adesso è esteriorizzazione di un appetito domato e inerme, di un desiderio ormai spento. Jérôme e Sylvie hanno la possibilità di soddisfare quella brama che li tormentava a Parigi e che era impossibile da accontentare data la discrasia tra quantità di oggetti e opportunità spaziali; tuttavia, la tensione è ormai svanita, gli oggetti riposano anonimi e statici in una bolla di nolontà. La coppia non dà l'idea di voler riempire quegli spazi, di approfittare di quel godimento disponibile, perché ormai il loro desiderio è stato soffocato. Lo spazio, al contrario, è talmente esteso che sarà la nostalgia a colmarlo inconsciamente; intervengono i fantasmi dei possedimenti parigini, il ricordo di quanto avevano. Insomma, in questa terza dimora Jérôme e Sylvie dispongono dello spazio ma non degli oggetti, capovolgendo simmetricamente quanto accadeva con la seconda abitazione. Da borghesi irrequieti si riducono a proletari accidiosi, appartenenti ad una classe meno abbiente nella quale la mancanza di

⁵⁵⁹ Ivi, pp. 126-128.

vedute impedisce un corretto sviluppo del desiderio: le opportunità sono potenzialmente più numerose, ma a mancare è la volontà di avanzamento gerarchico.

Ecco come Perec rappresenta le conseguenze del loro inedito profilo psichico:

Dans le souk des orfèvres, dans le souk des étoffes, des marchands, assis en tailleur, pieds nus, sur des piles de couvertures, déroulaient devant eux des tapis de haute laine et des tapis à poils ras, leur offraient des burnous de laine rouge, des haïks de laine et de soie, des selles de cuir brodées d'argent, des plats de cuivre repoussé, des bois ouvrés, des armes, des instruments de musique, des petits bijoux, des châles brodés d'or, des vélins décorés de grandes arabesques. Ils n'achetaient rien. Sans doute, en partie, parce qu'ils ne savaient pas acheter et s'inquiétaient d'avoir à marchander, mais, surtout, parce qu'ils ne se sentaient pas attirés. Aucun de ces objets, pour somptueux qu'ils fussent parfois, ne leur donnait une impression de richesse. Ils passaient, amusés ou indifférents, mais tout ce qu'ils voyaient demeurait étranger, appartenait à un autre monde, ne les concernait pas. Et ils ne rapportaient de ces voyages que des images de vide, de sécheresse: des brousses désolées, des steppes, des lagunes, un monde minéral ou rien ne pouvait pousser: le monde de leur propre solitude, de leur propre aridité⁵⁶⁰.

Jérôme e Sylvie passano da un estremo all'altro, dall'incapacità di articolare il proprio desiderio a non provarlo affatto, ma il risultato effettivo è lo stesso: la mancanza di un qualsiasi tipo di appagamento, il quale si traduce grazie al meccanismo retorico dell'esteriorizzazione nell'inadeguatezza – ora per difetto ora per eccesso di spazio, ora per sovrabbondanza ora per stringatezza degli oggetti – di entrambi gli appartamenti. L'indebolimento del desiderio si è risolto in una dilaniante apatia esistenziale: nulla può smuoverli, nessun oggetto può suscitare la benché minima emozione: se i borghesi esigono troppo e vengono eternamente sferzati da una burrasca emotiva, Jérôme e Sylvie nel loro inedito status proletario «ne savaient plus ce qu'ils voulaient»⁵⁶¹ e «n'éprouvaient ni joie, ni tristesse, ni mêmes ennui»⁵⁶².

Les Choses fa dunque un ottimo utilizzo dell'esteriorizzazione suscitata dalla narrazione della materia: tre diverse disposizioni degli oggetti domestici rispetto a tre diverse circostanze spaziali decretano una sintonia semiotica con le tre condizioni sociali esperite dai protagonisti, in una figuralità atta a declinare sul piano inventivo il tema del desiderio e della logica consumistica.

⁵⁶⁰ Ivi, pp. 143-144.

⁵⁶¹ Ivi, p. 147.

⁵⁶² Ivi, p. 138.

4.4.5. La pluralizzazione ne *Il Gattopardo*

Un altro processo simmetrico che può istituirsi all'interno del perimetro narrativo riguarda l'operazione definitiva «pluralizzazione», vale a dire «la possibilità di creare classi di significato a cavallo dei differenti personaggi»⁵⁶³. Nel momento in cui un elemento testuale si diffrange in ulteriori sotto-elementi secondo una geminazione archetipica «di somiglianze e opposizioni»⁵⁶⁴, ecco che l'opera si impegna in un'attività figurale utile a determinate intenzioni tematiche quali la ben nota rappresentazione del doppio o la configurazione di echi semantici. Orlando offre un esempio eloquente all'interno della sua analisi della *Phèdre*, dimostrando come il triangolo amoroso si riverberi in una ramificazione di riprese testuali più o meno evidenti.

Nell'ambito del nostro discorso, occorre per ovvie ragioni sostituire parzialmente la classe del personaggio con quella dell'oggetto. Ne *Il Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Don Fabrizio si scompone in una serie di oggetti a lui correlati, i quali assumono così porzioni del suo carattere, del suo archetipo narrativo, in una pluralizzazione della sua figura che struttura il corso delle vicende.

La prima di queste rifrazioni caratteriali concerne i telescopi tanto amati dal protagonista. La tendenza di Don Fabrizio ad astrarsi, a disperdere la sua coscienza nella contemplazione di dati lontani, si reifica nelle stelle – e, per associazione semiotica, negli strumenti atti all'osservazione celeste. L'astronomia, in tal senso, è un farmaco contro la sofferenza delle cose terrene, come riporta lucidamente il testo:

Don Fabrizio pensò a una medicina scoperta da poco negli Stati Uniti d'America che permetteva di non soffrire durante le operazioni più crudeli, di rimanere sereni fra le sventure. Morfina lo avevano chiamato questo rozzo surrogato chimico dello stoicismo pagano, della rassegnazione cristiana. [...] lui, Salina, ne aveva una di più eletta composizione: l'astronomia.⁵⁶⁵

Don Fabrizio è una personalità aliena e distaccata stesa su un ambiente che spesso non gli si addice e sul quale sembra adagiato malamente, proprio come le stelle sulla volta cosmica;

⁵⁶³ Valentina Sturli, *Figure dell'invenzione*, op. cit., p. 140.

⁵⁶⁴ Ibidem.

⁵⁶⁵ Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo* (1957), Feltrinelli, Milano, 2009, p. 52.

i telescopi che occupano il suo studio riflettono questa inclinazione restituendo uno sdoppiamento figurale, agendo come prolungamento del sé protagonista.

Il secondo dei riverberi semiotici tra la personalità di Don Fabrizio e gli abitanti della realtà materiale de *Il Gattopardo* proviene dall'azione narrativa della statua di Anfitrite nel giardino di Donnafugata:

Modellato da uno scalpello inesperto ma sensuale, un Nettuno spiccio e sorridente abbrancava un'Anfitrite vogliosa: l'ombelico di lei inumidito dagli spruzzi, brillava al sole, nido, fra poco, di baci nascosti nell'ombria subacquea. Don Fabrizio si fermò, guardò, ricordò, rimpianse. Rimase a lungo.⁵⁶⁶

Il sentimento amoroso di Don Fabrizio si proietta sulla statua che ne diventa ennesima concrezione: la passione della carne diventa passione della materia, e la singolarità erotica dell'uomo si modella a partire dal riferimento mitico.

Sono poi i cadaveri, e nello specifico i cadaveri impagliati, le mummie, a costituire una terza declinazione figurale della pluralizzazione. Lo spazio abitato da Don Fabrizio ne è pieno, e lo stesso Principe vorrebbe essere mummificato alla morte rientrando in quella schiera di corpi oggettificati per l'eternità:

Da questo passò a pensare che occorreva far fare delle riparazioni alla tomba di famiglia, ai Cappuccini. Peccato che non fosse più permesso appendere là i cadaveri per il collo nella cripta e vederli poi mummificarsi lentamente: lui ci avrebbe fatto una magnifica figura su quel muro, grande e lungo com'era, a spaventare le ragazze con l'immoto sorriso del volto incartapecorito, con i lunghissimi calzoncini di *piqué* bianco. Ma no, lo avrebbero vestito di gala, forse in questo stesso *frack* che aveva addosso.⁵⁶⁷

Come la statua di Anfitrite relativamente al desiderio amoroso, gli animali impagliati riecheggiano il desiderio di eternità di Don Fabrizio, la sua urgenza di conservarsi dopo il disfacimento della vita in un perpetuarsi della memoria corporale.

E una mummia diventa davvero alla fine del romanzo, nella celebre scena durante la quale l'alano impagliato Bendicò viene gettato fuori dalla finestra:

⁵⁶⁶ Ivi, p. 87.

⁵⁶⁷ Ivi, p. 224.

Durante il volo giù dalla finestra la sua forma si ricompose un istante: si sarebbe potuto vedere danzare nell'aria un quadrupede dai lunghi baffi e l'anteriore destro alzato sembrava imprecare. Poi tutto trovò pace in un mucchietto di polvere livida.⁵⁶⁸

Bendicò e Fabrizio sono gemelli per razza, corporatura e carattere, e trovano la fine allo stesso modo riducendosi in polvere – forse la vera protagonista del romanzo, o comunque il personaggio più ricorrente. O ancora, una vera e propria prolessi nascosta della morte di Fabrizio viene inscenata da un'ultima pluralizzazione:

Si mise a guardare un quadro che gli stava di fronte: era una buona copia della “Morte del Giusto” di Greuze. Il vegliardo stava spirando nel suo letto, fra sbuffi di biancheria pulitissima, circondato dai nipoti afflitti e da nipotine che levavano le braccia verso il soffitto. [...] Subito dopo chiese a sé stesso se la propria morte sarebbe stata simile a quella: probabilmente sì, a parte che la biancheria sarebbe stata meno impeccabile (lui lo sapeva, le lenzuola degli agonizzanti sono sempre sudice, ci son le bave, le deiezioni, le macchie di medicine)⁵⁶⁹.

In questo caso, l'archetipo semiotico del personaggio si diffrange su un'entità testuale inferiore a livello tale da anticipare una vicenda futura: il raccordo simmetrico tra la morte di Don Fabrizio e la morte del Giusto scardina le logiche temporali del procedere narrativo.

Il Gattopardo si rivela così un romanzo estremamente coeso, costruito su precise rifrazioni semiotiche tra le sue componenti minimali: personaggio e corredo oggettuale assurgono a singola unità narrativa diffranta su diverse ricorrenze.

4.4.6. L'eccezionalizzazione in *The Road*

Tra le figure inventive che Sturli classifica come «problematiche» a causa della scarsità degli appunti relativi, l'«eccezionalizzazione» mi sembra quella meglio definita o comunque dalla fisionomia operativa più riconoscibile. Nel dettaglio: «Sotto il nome di eccezionalizzazioni lo studioso descrive il caso in cui un referente è situato, con effetto di contrasto o di sorpresa, là dove è più inatteso o meno spiegabile»⁵⁷⁰. Si tratta perciò di un'attività figurale molto vicina alla pratica dello straniamento, coniugato però sotto un'ottica più specificatamente spaziale: un determinato elemento testuale si trova dove non dovrebbe essere, in un habitat narrativo che non gli si addice. Orlando stesso, ne *Gli oggetti desueti*, cita

⁵⁶⁸ Ivi, p. 268.

⁵⁶⁹ Ivi, p. 223.

⁵⁷⁰ Valentina Sturli, *Figure dell'invenzione*, op. cit. pp. 167-168.

come esempio il personaggio di Woland ne *Il Maestro e Margherita* di Bulgakov, entità soprannaturale e magica forzosamente inserita nel contesto burocratico e irreligioso della Mosca staliniana⁵⁷¹.

Appurata questa valenza spaziale, vien da sé che gli oggetti risultano ottimi motori figurali, ritrovandosi spesso in zone narrative che non dovrebbero competer loro. È questo il caso di alcune presenze materiali inscenate da Cormac McCarthy in *The Road*. Ultimo romanzo pubblicato dall'autore, il testo si colloca concettualmente al termine di un preciso percorso tematico intrapreso da McCarthy sin dall'inizio della sua produzione intorno alla violenza intrinseca dell'essere umano. Ciò è particolarmente ravvisabile nel momento nel quale si confronta il finale di *No Country for Old Men* – penultimo romanzo edito – con la trama di *The Road*, in un'importante congiuntura narrativa e argomentativa che rende la seconda opera una sorta di seguito spirituale della prima, una sua conseguenza diretta. Nell'explicit di *No Country for Old Men* – forse il climax del progetto tematico di McCarthy, la massima espressione di quella violenza che intende raccontare –, uno dei protagonisti si sofferma a raccontare uno strano sogno che lo perseguita negli ultimi tempi: un padre e un figlio che cavalcano nell'oscurità di un mondo devastato e innevato, con l'unico ausilio di una torcia che sembra necessario scambiarsi come una sorta di fiaccola olimpica⁵⁷². Tale sequenza onirica non è altro che l'incipit di *The Road*: sembra quasi che il personaggio abbia anticipato e sognato profeticamente la deriva apocalittica che il mondo è costretto a subire, abbia predetto le conseguenze logiche di quelle azioni violente e ferine che gli umani del mondo di McCarthy compiono quotidianamente.

Nel mondo post-apocalittico di *The Road*, anche gli oggetti hanno trovato la morte. McCarthy sceglie di non raccontare le cause della distruzione; vari indizi rimandano ad un qualche tipo di disastro ecologico, forse frutto di una guerra nucleare, ma non ci sono appigli testuali concreti. L'autore, piuttosto, vuole farci intendere il tutto come una deriva estrema ma logica e plausibile del sistema capitalistico: il consumismo è l'apocalisse che ha distrutto il mondo di McCarthy, lo sfruttamento ferino delle risorse ha causato la fine della civiltà umana. Il mondo è stato deteriorato, consumato, spolpato fino all'osso; per l'appunto, è bruciato fino a ridursi in cenere. Ecco come McCarthy descrive il paesaggio che si estende all'orizzonte, in termini e immagini molto diversi rispetto ai canoni del genere:

⁵⁷¹ Cfr. Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti*, op. cit., pp. 363-364.

⁵⁷² Cfr. Cormac McCarthy, *No Country for Old Men* (2005), trad. it. di Martina Testa, *Non è un paese per vecchi*, Einaudi, Torino, 2007, pp. 250-251.

When it was light enough to use the binoculars he glassed the valley below. Everything paling away into the murk. The soft ash blowing in loose swirls over the blacktop. He studied what he could see. The segments of road down there among the dead trees. Looking for anything of color. Any movement. Any trace of standing smoke.⁵⁷³

Spiccano immediatamente come elementi specifici tre caratteri particolari del mondo post-apocalittico di *The Road*: la staticità, l'assenza di qualsivoglia forma di cromatismo, e soprattutto la presenza delle cenere. È sulla terza qualità che occorre porre maggiormente l'attenzione. Dove le città tipiche delle narrazioni post-apocalittiche sono popolate da macerie, da detriti oggettuali e scarti inorganici, nel mondo di *The Road* è la cenere a costituire il fattore predominante, a rivestire un ruolo concettuale in grado di donare all'intera opera una declinazione tematica interessante e peculiare. Gli oggetti di McCarthy non hanno lasciato alcuna traccia materiale, non si sono trasformati in cadaveri; al contrario, sono stati consumati del tutto fino ad esaurirsi in cenere, sinonimo di distruzione a livello atomico.

Ciononostante, sopravvivono al disastro tre tipologie di oggetti abili a innescare di conseguenza un effetto straniante dovuto alla loro estraneità rispetto all'ambiente circostante.

Leggiamo del primo:

On the far side of the river valley the road passed through a stark black burn. Charred and limbless trunks of trees stretching away on every side. Ash moving over the road and the sagging hands of bling wire strung from the blackened lightpoles whining thinly in the wind. A burned house in a clearing and beyond that a reach of meadow-lands stark and gray and a raw red mudbank where a roadworks lay abandoned. Farther along were billboards advertising motels. Everything as it once had been save faded and weathered.⁵⁷⁴

Qualsivoglia traccia di civilizzazione, di insediamento urbano, è ormai dissolta in polvere, eccezion fatta per i cartelloni pubblicitari: la forza comunicativa del consumismo è in qualche modo scampata all'apocalisse. Il capitalismo riesce insomma a sopravvivere, i suoi totem perdurano incontrastati.

Riporto il secondo oggetto, ancor più significativo:

By the door were two softdrink machines that had been tilted over int the floor and opened with a prybar. Coins everywhere in the ash. He sat and ran his hand around in the works of

⁵⁷³ Cormac McCarthy, *The Road*, Vintage Books, New York, 2007, p. 4.

⁵⁷⁴ Ivi, p. 8.

the gutted machines and in the second one it closed over a cold metal cylinder. He withdrew his hand slowly and sat looking at a Coca Cola.

What is it, Papa?

It's a treat. For you.

What is it?

Here. Sit down.

He slipped the boy's knapsack straps loose and set the pack on the floor behind him and he put his thumbnail under the aluminum clip on the top of the can and opened it. He learned his nose to the slight fizz coming from the can and then handed it to the boy. Go ahead, he said.

The boy took the can. It's bubbly, he said.

Go ahead.

He looked at his father and then tilted the can and drank. He sat there thinking about it. It's really good, he said.

Yes. It is.⁵⁷⁵

In un mondo la cui legge epistemica è la ricerca assidua di strumenti atti alla sopravvivenza, lo sfruttamento cosciente delle poche risorse a disposizione, la Coca Cola si conserva integra come «treat», come capriccio inessenziale, come bevanda dolce ma non certo nutriente e necessaria al fabbisogno quotidiano di un reduce post-apocalittico.

L'ultimo oggetto è forse quello più eccezionale rispetto al contesto, tanto da apparire quasi ironico. Durante il loro viaggio ai limiti dell'umanità, il padre e il figlio protagonisti raccolgono e conservano i beni di necessità – cibo, vestiario, armi, utensili vari – in un carrello della spesa. Il supermercato sopravvive così come un dettame fantasmatico, una filigrana sotto gli strati di polvere, ma capovolta nel suo opposto: non più acquisti per la maggior parte dei casi superflui, ma caccia urgente ai bisogni.

Con *The Road*, McCarthy ci avvisa l'eternità del regime capitalistico, la permanenza delle sue ragioni, attraverso un trattamento contraddittorio dei materiali narrativi – è impossibile che

⁵⁷⁵ Ivi, pp. 22-23.

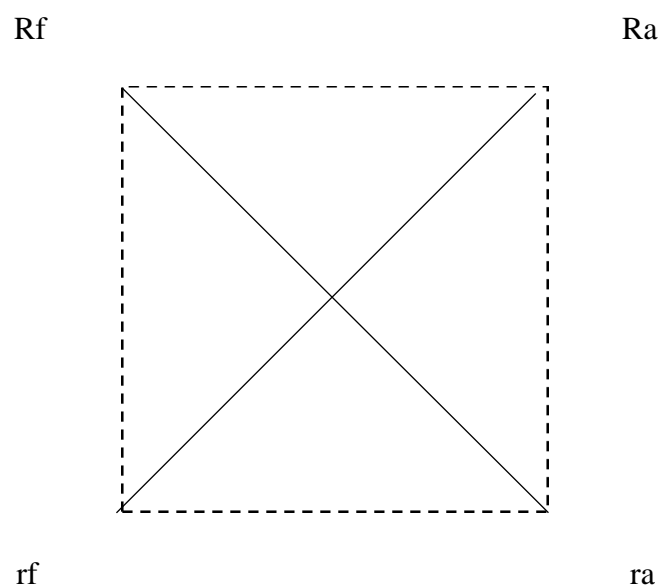
quegli specifici oggetti siano sopravvissuti, e tanti altri no – capace di veicolare un'eccezionalità figurale.

5. La retorica dell'oggettualità in Don DeLillo e la retorica della cosalità in Daniele Del Giudice: un prospetto binomiale sul rapporto tra parole e cose

5.1. L'oggetto di DeLillo e la cosa di Del Giudice

Nel corso della presente trattazione abbiamo assistito all'ultima fase di un lungo conflitto tra soggettività e oggettività e tra le rispettive emanazioni primarie – la parola e la cosa –, contesa della quale il fenomeno letterario è stato cantore d'eccezione. Come dimostrato, è possibile classificare la presenza narrativa della materia negli ultimi due secoli – coincidenti con la nascita e lo sviluppo dello spirito capitalistico – secondo una cornice quadripartita che risponde alla bi-logica politica teorizzata da Francesco Orlando. Come conclusione del lavoro, scelgo di effettuare una comparazione diretta e ravvicinata tra l'Ra (Repressione anti-funzionale) e l'rf (represso funzionale), gli ultimi due poli del quadrato di Greimas relativi alla letteratura prodotta a partire dal secondo Novecento e coevi alla trasformazione del capitalismo in tardocapitalismo.

Riepiloghiamo brevemente:



Se la ragione repressiva pretende una de-funzionalizzazione dell'oggetto, una resa della merce in antimerce – l'angolo del quadrato che abbiamo definito Ra –, il pensiero represso non

può che opporsi avanzando una ri-funzionalizzazione della materia, un recupero della sua valenza di merce utile ad uno scopo – l'angolo del quadrato che abbiamo identificato come rf. Dal momento che tale binomio politico-ideologico viene reso attraverso una matrice linguistica ed espressiva, la narrazione può ospitare ora una retorica – intesa come regola di apparizione di un elemento testuale – dell'oggettualità, nella quale il vincolo tra parola e cosa si è spezzato in un'evocazione del perturbante freudiano, ora una retorica della cosalità, capace di risanare il suddetto rapporto per mezzo di un'accentuazione del tecnicismo e della matematizzazione linguistica. Il tutto – lo ripetiamo in quanto passaggio fondamentale della teoria – appare come un capovolgimento perverso della diagonale speculare del quadrato, dovuto alla deformazione del mercato in ottica tardocapitalistica: l'oggetto-antimerce e la sua alterità aliena sono diventati moneta di scambio e tassello elementare dei discorsi di commercio, l'inutilità non è più un demone da cui guardarsi ma un valore economico imprescindibile; perciò, la strategia dissidente prevede una cosa che è innanzitutto utensile-merce, frutto dell'intellezione umana.

Tale prospetto binomiale può essere osservato da vicino rileggendo la poetica della rappresentazione oggettuale in Don DeLillo e Daniele Del Giudice, due autori diversi su numerosi fronti ma accomunati da un'ossessione per il mondo materiale e per le facoltà della lingua: dove l'opera del primo assurge a manifesto della fallibilità del linguaggio di fronte a un cosmo oggettuale sempre meno raccontabile, l'opera del secondo vuol essere un tentativo manualistico teso alla riappacificazione tra parole e cose e al restauro di una possibilità mimetica. I romanzi di DeLillo inscenano oggetti perturbanti, difficili – dove non impossibili – da raffigurare espressivamente, opachi nel loro ostacolare un dialogo con l'organico; le sue trame dipingono un affresco pruriginoso – e non partecipativo, intende – del mercato contemporaneo, della logica tardocapitalistica, dell'Ra, collazionando galassie di antimerci dalla longevità inopportuna alta, robaccia senza alcuno scopo, detriti e scarti. La produzione di Del Giudice, sul versante opposto, tratta di cose, vale a dire testimonianze coese di intelligenza antropica, concrezioni di linguaggio e, soprattutto, strumenti utili; è lecito così interpretare la sua scrittura come un'istanza dissidente rispetto alla direttiva dominante, come l'alternativa all'episteme di mercato. Inoltre: DeLillo, in quanto osservatore dell'Ra, studioso attento delle manovre del tardocapitalismo, fa da contraltare politico – ma non concettuale – al modernismo dell'ra, dal momento che la sua poetica degli oggetti recupera la fisionomia argomentativa propria di quei testi declinata tuttavia non più nei termini di una voce discordante bensì in qualità di spia di un *instrumentum regni*; Del Giudice, in quanto esponente dell'rf, si specchia con il romanzo moderno e l'animo di Crusoe, ereditandone l'intuizione tecnica e la

perizia onomastica ma risemantizzandole in ottica antagonistica. I lavori dei due scrittori possono così stabilirsi nel quadrato di Greimas che abbiamo tracciato, risultando campioni esemplari dell'intelaiatura teorica che lo sostiene.

Una comparazione tra i due autori inerente alla rappresentazione figurale e formale degli oggetti può dunque rischiarare la narrarchia che ha tessuto le vicende ideologiche dell'ultima metà del secolo e dei primi decenni del nuovo millennio: se la letteratura di DeLillo documenta filologicamente le tattiche della repressione, la letteratura di Del Giudice offre al represso l'occasione di risalire in superficie. In questa sede, piuttosto che indagare le cattedrali tematiche delle opere in questione già ampiamente approfondite dal dibattito accademico, procederemo a scrutare il più vicino possibile le pieghe intime del campo espressivo, dimostrando come la messa in scena finzionale degli oggetti, la loro vestitura retorica, possa declinare precise intenzioni ideologiche e coordinate politico-culturali. Sia DeLillo che Del Giudice sono due autori estremamente vicini alle potenzialità della forma: se il primo cita una «physics of language»⁵⁷⁶ in grado di intervenire direttamente sul piano dell'esperienza e di rimodellare l'ambiente antropico, il secondo insiste su quanto la «dimensione etica» dello scrittore si realizzi proprio nella sua funzione allocutiva⁵⁷⁷; è nella resa figurale che risiede il nucleo più autentico delle loro poetiche.

5.2. Immobilismo nominale e dinamismo verbale

Cominciamo da un confronto di natura prettamente elocutiva, così da instaurare un discorso coeso che dalle componenti testuali minime vada a scrutare i concetti pulsanti all'interno dei propositi autoriali. In entrambe le produzioni narrative, la realtà materiale vanta una presenza costante coniugata tuttavia per mezzo di un'ospitalità sintattica del tutto dicotomica. Da *The Names* di DeLillo:

The small Cretan rugs. The plank floors. The old lamp with its sepia shade. The donkey bag on the wall. The flowers in rusty cans on the roof, the steps, the window ledges. Tap's handprint on a mirror. The cane chair in a rectangle of light.⁵⁷⁸

Gli oggetti vengono accolti nel testo in un andamento fortemente nominale, come schegge che lacerano il racconto in periodi brevi e frammentati; risultano entità statiche, impermeabili al linguaggio nella loro autonomia ontologica, noncuranti del moto della frase circostante.

⁵⁷⁶ Don DeLillo, *Underworld* (1997), Picador, London, 2011, p. 542.

⁵⁷⁷ Cfr. Daniele Del Giudice, *In questa luce*, Einaudi, Torino, 2013, p. 33.

⁵⁷⁸ Don DeLillo, *The Names* (1982), Picador, London, 1999, p. 134.

Notare inoltre l'utilizzo di inserti appositivi quali la posizione spaziale, evidenziata come epiteto accessorio che l'oggetto indossa per apparire nella narrazione.

DeLillo è solito fare un ricorso consistente alla manovra metatattica dell'*enumeratio* inserendo nel suo racconto lunghe liste di oggetti, cataste di materia perlopiù sovrabbondanti e superflue; il processo diegetico si arresta, la trama si placa in un bonacciale di eventi e si offre piuttosto quale galleria di istantanee a causa della sproporzione dei sostantivi sui verbi. Sempre in *The Names*, ad un certo punto viene posta questa domanda: «“Andreas, is it absolutely necessary to know verbs? Must we know verbs?”»⁵⁷⁹. In generale, la prosa di DeLillo tende a preferire, dove può, il participio passato, il sostantivo e l'aggettivo sostantivato al verbo, impostando così una sintassi flemmatica che sovrascrive il gesto col nome, l'atto mobile con l'immagine immobile: troviamo così «the mixed swagger»⁵⁸⁰ di una strada in *Mao II*, «the breath and hum»⁵⁸¹ di una folla ad una partita di baseball in *Underworld*, «the bounce and slosh»⁵⁸² di un succo d'arancia in *The Body Artist* e così via, come se l'intera realtà empirica si fosse reificata in uno stato inerte. Gli oggetti intasano il progredire delle vicende, non c'è azione, i personaggi non agiscono perché costretti in uno spazio angusto da condividere con la materia. L'effetto immediato consiste in una prosa più visiva che gestuale, in una commistione con la rappresentazione pittorica che attraverso la copiosità aggettivale, l'impiego dei participi passati e una certa insistenza cromatica mira alla suggestione artistica del lettore:

You look at the things in the room, offscreen, unwebbed, the tissue grain of the deskwood alive in light, the thick lived tenor of things, the argument of things to be seen and eaten, the apple core going sepia in the lunch tray, and the dense measures of experience in a random glance, the monk's candle reflected in the slope of the phone, hours marked in Roman numerals, and the glaze of the wax, and the curl of the braided wick, and the chipped rim of the mug that holds your yellow pencils, skewed all crazy, and the plied lives of the simplest surface, the slabbed butter melting on the crumbled bun, and the yellow of the yellow of the pencils.⁵⁸³

I romanzi di DeLillo offrono spesso e volentieri degli immensi affreschi dove tutto è congelato e perciò spettacolare, ammirabile ma non interattivo: gli oggetti sono monolitici, stanno fissi nelle proprie posizioni con l'eco distante delle loro azioni ormai congelata dal

⁵⁷⁹ Ivi, p. 63.

⁵⁸⁰ Id., *Mao II* (1991), Vintage, London, 1992, p. 94.

⁵⁸¹ Id., *Underworld* (1997), op. cit., p. 19.

⁵⁸² Id., *The Body Artist* (2001), Scribner, New York, 2002, p. 1.2

⁵⁸³ Id., *Underworld*, op. cit., p. 827.

participio passato in un involucro superficiale, in una membrana espressiva di matrice aggettivale che li ricopre aprioristicamente.

Sull'altro versante, Del Giudice opta per un meccanismo fraseologico strettamente verbale, composito e confortevole nell'accordare con stabilità soggetto e azione. Le sue trame sono resoconti di gesti, di condotte veicolate dalla vicinanza al regime materiale: gli oggetti agiscono e spronano i personaggi ad agire, sollecitano e accelerano il nastro dei fatti raccontati in una convivenza pacifica tra cose e linguaggio. Due esempi tra tanti:

All'inizio del campo d'erba provò il timone; poi, dondolando le ali, cominciò a rullare. Il volantino gli spingeva i gomiti vicini ai fianchi e la coda bassa dell'aereo gli spostava il viso in avanti, spartendo la visuale tra gli orologi del cruscotto e gli alberi lontani, come una lente bifocale⁵⁸⁴.

Soltanto allora lo Zlin riapparve sul campo, in cerchi ampi e lenti, con un rumore monotono; così lento da sembrare fermo, in attesa che la terra ruotando salisse fino a sfiorare il carrello, mettendolo in moto.⁵⁸⁵

Nel giro di poche righe vengono inscenati più di cinque oggetti per un totale di undici verbi – compresi quattro gerundi; il registro delle azioni è diviso tra il pilota umano e le entità inanimate quali i componenti dell'aereo e il suolo – con una sproporzione a favore di queste ultime. La lingua di Del Giudice viene azionata proprio dalla comparsa oggettuale, in un rapido turbinio di atti che amalgama insieme parole e cose. Il participio passato, azione cristallizzata e attributiva, si fa ora gerundio, azione durativa: la cosa è movimento e non più semplice fondale, da un'investitura accessoria si passa ad un'investitura processuale, la materia non è più posizionata in bolle atemporalmente tramite le sue qualifiche incrostate ma acquista un'influenza del tutto simultanea al resto della scena interagendo coi coinquilini finzionali.

Un raffronto più evidente emerge nel momento in cui ci si concentra su uno specifico oggetto, le fonti di illuminazione, significativo in entrambe le opere. Dove in DeLillo la luce appare sempre nominale, aggettivale, ricoprendo gli oggetti come un'epidermide priva di rilievo diegetico, in Del Giudice interviene come un attore a tutti gli effetti, protagonista indiscusso, agente narrativamente incisivo. Leggiamo due esempi tratti da *Atlante occidentale*, seguiti da tre provenienti da *White Noise*:

⁵⁸⁴ Daniele Del Giudice, *Atlante occidentale* (1985), Einaudi, Torino 2019, p. 3.

⁵⁸⁵ Ivi, p. 5.

Dall'alto veniva una luce grigia, filtrata attraverso finestroni a mezza volta; illuminava le fusoliere degli aerei, disposti dal meccanico secondo la frequenza delle uscite.⁵⁸⁶

C'è una luce da mattina che filtra attraverso i finestrini in alto; si mescola all'odore di gomma fine, di plastiche, di metalli leggeri⁵⁸⁷.

I've witnessed this spectacle every September for twenty-one years. It is a brilliant event, invariably. The students greet each other with comic cries and gestures of sodden collapse.⁵⁸⁸

The aisles were long and bright, filled with oversized brooms, massive sacks of peat and dung, huge Rubbermaid garbage cans.⁵⁸⁹

Apples and lemons tumbled in twos and threes to the floor when someone took a fruit from certain places in the stacked array. There were six kinds of apples, there were exotic melons in several pastels. Everything seemed to be in season, sprayed, burnished, bright.⁵⁹⁰

Entrambi i palcoscenici testuali sono illuminati, in entrambi i romanzi il narratore si preoccupa di menzionare la luce che riveste l'evento; ciononostante, nel primo caso l'illuminazione ricopre il ruolo sintattico di soggetto, compie un'azione effettiva, mentre nel secondo declina una più retrocessa funzione attributiva. Inoltre, in DeLillo la fonte di luce vera e propria viene citata raramente: tutto sembra illuminato a priori, come se la luce fosse una caratteristica intrinseca degli oggetti e delle ambientazioni – specie se si tratta di merce in un supermercato – proveniente da una dimensione altra e indecifrabile. Dall'altra parte, l'*agency* della luce, il suo impegno attivo all'interno dell'intreccio, viene esplicitata dallo stesso Del Giudice in uno dei numerosi spiragli di autocoscienza che cadenzano *Atlante occidentale*:

La luce era non tanto lo sfondo di un'azione ma l'azione stessa, non illuminava i movimenti della mano ma li richiedeva; ogni luce era una domanda, o una risposta, non più contorno delle cose, forse le cose stesse dopo il loro progressivo farsi piccole e sparire.⁵⁹¹

Le mansioni sintattiche contribuiscono così a declinare una retorica ora dell'oggettualità ora della cosalità: la luce di DeLillo appare come l'ennesima entità materiale perturbante, inconoscibile e distante dalla nostra impronta ontologica, un accidente ubiquo ma apparentemente incausato, opaco e refrattario al marchingegno discorsivo nel suo statuto

⁵⁸⁶ Ivi, p. 9.

⁵⁸⁷ Ivi, p. 74.

⁵⁸⁸ Don DeLillo, *White Noise* (1985), Penguin Books, New York, 2009, p. 3.

⁵⁸⁹ Ivi, p. 82.

⁵⁹⁰ Ivi, p. 36.

⁵⁹¹ Daniele Del Giudice, *Atlante occidentale*, op. cit., p. 52.

nominale e aggettivale; la luce di Del Giudice è un fatto tecnico e razionale, un fenomeno antropico che interviene esplicitamente nel nostro perimetro epistemico senza nascondere la propria traiettoria e che struttura in prima persona il progresso della trama pari a qualsiasi altro attore organico. In secondo luogo, va notata anche la diversità nel rapporto che intercorre tra l'illuminazione e il resto dello scenario dovuta proprio alla diversa architettura sintattica – nominale e aggettivale contro verbale: negli estratti di *White Noise* la luce è autotelica, gli oggetti brillano alieni senza coinvolgere ciò che sta loro intorno, come fossero chiusi in celle fotografiche; in *Atlante occidentale*, la luce è transitiva, rischiarata l'ambientazione, intrattiene un contatto simbiotico col paesaggio umano.

5.3. Vertigine della lista e catalogo tecnico

Per altro, accostando l'ambito della metatassi a quello del metaplasmo, anche nei rari casi nei quali Del Giudice utilizza un'*enumeratio* la rappresentazione concettuale degli oggetti presenta comunque una vistosa discrepanza. Leggiamo prima *White Noise*:

The station wagons arrived at noon, a long shining line that coursed through the west campus. In single file they eased around the orange I-beam sculpture and moved toward the dormitories. The roofs of the station wagons were loaded down with carefully secured suitcases full of light and heavy clothing; with boxes of blankets, boots and shoes, stationery and books, sheets, pillows, quilts; with rolled-up rugs and sleeping bags; with bicycles, skis, rucksacks, English and Western saddles, inflated rafts. As cars slowed to a crawl and stopped, students sprang out and raced to the rear doors to begin removing the objects inside; the stereo sets, radios, personal computers; small refrigerators and table ranges; the cartons of phonograph records and cassettes; the hairdryers and styling irons; the tennis rackets, soccer balls, hockey and lacrosse sticks, bows and arrows; the controlled substances, the birth control pills and devices; the junk food still in shopping bags – onion-and-garlic chips, nacho thins, peanut crème patties, Waffelos and Kabooms, fruit chews and toffee popcorn; the Dum-Dum pops, the Mystic mints.⁵⁹²

Il passo delilliano è un raro lavoro di abilità elocutiva, di ricercatezza fonica e ritmica: gli oggetti accumulati ed enumerati non sono affatto casuali. Quello che prende forma davanti alle oculate allitterazioni e omofonie – soprattutto della fricativa postalveolare sorda: «shoes», «sheets», «stationery», «station», etc – e rime interne – «shining», «line», «file», «boots», «shoes» e «books», «rugs», «bags», «rucksacks» e «rafts», «pillows» e «saddles», etc – è un

⁵⁹² Don DeLillo, *White Noise*, op. cit., p. 3.

gioco acustico che cattura immediatamente il lettore in una frequenza priva di periodicità e dall'ampiezza costante tipica del rumore bianco – pretesto argomentativo del romanzo. L'uso ossessivo del plurale non mira soltanto a rappresentare la quantità degli oggetti e dunque l'eccesso tipicamente tardocapitalistico, ma partecipa a sua volta alla sinfonia: l'onnipresente fono s – specie se complicato, posizionato prima di una consonante come in «sculpture», «sleeping», «slowed», «stopped», «students», «sprang», etc. – oltre a veicolare l'ennesima omofonia non fa altro che garantire alla composizione complessiva quel caratteristico suono strascicato, monotono, tipico di tale fenomeno acustico. O ancora, l'allitterazione del fono r – «sprang out and raced to the rear doors to begin removing» – contribuisce a trascinare il suono lungo il periodare. In generale, ci troviamo davanti ad una partitura costituita da suoni prettamente fricativi, per l'appunto continui, dove le occlusive sono sì presenti ma concluse in singoli sintagmi fonico-ritmici. Persino la sintassi e la quantità delle singole sillabe sono ragionate: le singole porzioni testuali occupate dagli oggetti sono tutte più o meno della stessa misura, il brano è uniforme nel suo andamento, il «with» che scandisce pedissequamente l'enumerazione si comporta da perfetto metronomo. Gli oggetti alloggiano così in una marcatura figurale attenta al momento fonetico: il lettore rimane impressionato più dalla musicalità della scena che dall'effettiva fisionomia delle cose di cui legge, dispersa in un'orchestra di acrobazie lessicali che tiene poco conto della materia in sé; leggiamo suoni, più che cose. Come il protagonista Jack Gladney avrà modo di affermare poco più avanti, lo spettacolo viene recepito come una vera e propria esperienza religiosa e soprattutto rituale, una cerimonia stagionale da intendere in tonalità mistiche:

“You should have been there” I said to her.

“Where?”

“It's the day of the station wagons”.

“Did I miss it again? You're supposed to remind me”.⁵⁹³

È il fascino audiovisivo del capitale, la brillantezza sinfonica del benessere, a rivestire gli oggetti di un sovrasenso che li rende fenomeno liturgico, sublime poiché distante dal quotidiano. Ciò a cui abbiamo appena assistito è un utilizzo esemplare della retorica dell'oggettualità, di un'operazione formale atta – attraverso il ricorso all'elocuzione fonetica – ad allontanare il soggetto percipiente dall'oggetto percepito, a raffigurare quest'ultimo come

⁵⁹³ Ivi, p. 5.

episodio coinvolgente e per questo straniante, dal momento che i possedimenti dei giovani studenti vengono estirpati dal loro contesto ordinario ed elevati a corredo di un culto.

Oltretutto, interviene quella logica descrittiva propria dell'*enumeratio* che Eco ha avuto modo di definire «vertigine della lista»⁵⁹⁴, atta a rappresentare l'idea di una molteplicità infinita che disperde le identità di chi e cosa ne fa parte – Del Giudice ha modo di dire che «“Negli elenchi manca sempre qualcosa”»⁵⁹⁵ – e che cancella il perimetro epistemico del microcosmo finzionale stesso. L'obiettivo principale di tale tecnica prosastica è la distorsione sensoriale del lettore: in maniera antinomica a quanto accade con l'*ekphrasis*, il destinatario diegetico viene allontanato dalla cosa, la comunicazione viene intralciata poiché la parola retrocede imbarazzata davanti al carattere ineffabile dell'illimitato. Eco: «Di fronte a qualcosa di immensamente grande, o sconosciuto, l'autore ci dice di non essere capace di dire, e pertanto propone un elenco molto spesso come specimen, esempio, accenno, lasciando al lettore di immaginare il resto»⁵⁹⁶. Affiora netta la distanza tra soggetto e oggetto, il primo incapace di percepire esaurientemente il secondo che risulta irrecuperabile sotto le cataste di simili a cui è affiancato. Non a caso, l'enumerazione è stata frequentemente adoperata in testi contenenti mirabilia, elementi esotici o mistici; l'accumulo è una delle manovre retoriche principali della letteratura barocca nel suo elargire oggetti bizzarri e lontani dalla comprensione del lettore, dove invece l'*ἔκφρασις* dell'epoca classica – tutta orientata all'armonia – soggiaceva a una volontà tesa sia ad accorciare il più possibile la discrasia tra organico e inorganico, tra vivente e inerme, che soprattutto a incrementare le soglie della conoscenza tecnica. Ciò è esattamente quanto accade con il catalogo delle proprietà degli studenti, in congiunzione alla prestazione elocutiva e alla malìa acustica che ne consegue: si legge di oggetti e non di cose, di entità aliene e scivolose che intrattengono con l'umano una relazione perturbante, sacrale.

Confrontiamo con una – apparentemente – simile *enumeratio* di Del Giudice:

Passarono velocemente tra gli scaffali di ricambi per il vuoto spinto, con tubi isolanti, giunti in lega, giunti ruotanti, labirinti, sbarramenti gassosi, valvole di regolazione criogenetica per temperature dell'elio liquido; attraversarono la vasta offerta di lamine per i magneti di focalizzazione e i magneti di curvatura; superarono anche i ripiani con i tubi di potenza e i klystrons e le piastre di niobium per le cavità superconduttrici. [...] Rallentarono davanti ai ripiani con le lastre di scintillazione, le plastiche in sfoglie e barre, le guide di luce, dove

⁵⁹⁴ Cfr. Umberto Eco, *La vertigine della lista*, op. cit.

⁵⁹⁵ Daniele Del Giudice, *Atlante occidentale*, op. cit., p. 52.

⁵⁹⁶ Umberto Eco, *La vertigine della lista*, op. cit., p. 49.

cominciavano i ricambi del vedere, i fotomoltiplicatori divisi negli scaffali per tipo e per potenza, fotodiodi, fototubi con le basette di alimentazione, fototriodi per le bassissime luminosità, fototriodi di solenoide per i forti campi magnetici, fototriodi con risoluzione anche di un singolo fotone. Si fermarono tra i ricambi per la presa dati, il culmine del vedere, tra scaffali di moduli per i rack e schede singole per gli chassis di acquisizione e manipolazione, schede di trigger processing, schede di discriminazione del rumore di fondo, schede con due o tre cancelli di memoria, e ogni tanto ne prendevano qualcuna e la rigiravano tra le mani, fastbus, bus ausiliari per la memoria esterna dove parcheggiare dati senza mandarli al calcolatore, schede di traslazione ultrarapide, schede di speech processor per far parlare gli strumenti, schede generatrici di frasi, e schede per aprire finestre di tempo in nanosecondi e picosecondi.⁵⁹⁷

Se nel brano di DeLillo le figure elocutive vertevano sull'ottica fonetica e ritmica tra allitterazioni, omofonie, ripetizioni e rime interne, il passo di Del Giudice è al contrario contrassegnato da un utilizzo disinibito del tecnicismo – «sbarramenti gassosi», «valvole di regolazione criogenetica», «magneti di focalizzazione e i magneti di curvatura», «klystrons», «piastre di niobium», e così via. La quantità di oggetti citati è a sua volta elevata, ma il tecnicismo, la difficoltà propria del lemma associato alla cosa, impedisce la vertigine e il senso di smarrimento davanti all'amorfo e alla sovrabbondanza indistinta: il lettore è costretto all'attenzione, all'assimilazione diligente di ogni parola così come alla comprensione diegetica di ogni strumento inscenato. Ogni oggetto della lista conserva così la propria identità, la propria sembianza ontologica, e ciò avviene poiché Del Giudice sceglie di non esprimere un sentimento di alterità materiale – come accade nella retorica dell'oggettualità – bensì di parafrasare il peso gnoseologico della tecnologia attraverso il linguaggio. Il tecnicismo, lo abbiamo detto, è la verbalizzazione dell'ignoto, la perfetta resa lessicale della cosa: l'incanto attraente dell'ineffabile viene sostituito dalla piena razionalizzazione linguistica. Poco più avanti, Del Giudice scriverà: «Ogni cosa era esposta in pari dignità. La macchina, le macchine, le parti e la loro intelligenza erano tutte qui, col proprio numero di catalogo: ordinate e disponibili, come un vocabolario»⁵⁹⁸; il riferimento al vocabolario sottintende lo stretto legame tra parole e cose che il mondo finzionale cerca di istituire. L'attrezzatura laboratoriale, in prima istanza oscura, appare quindi come una serie ordinata di utensili addomesticati dalla naturalezza e dalla disinvoltura espressive con le quali Del Giudice li inserisce nel racconto; il tecnicismo è

⁵⁹⁷ Daniele Del Giudice, *Atlante occidentale*, op. cit., pp. 74-75.

⁵⁹⁸ Ivi, p. 76.

familiarizzazione, una modalità di approccio al diverso. È sufficiente leggere quest'altro passo immediatamente successivo per cogliere la differenza con *White Noise*:

Passavano in rassegna i connettori; Rüdiger, appoggiato sui talloni, rigirava le spine tra le dita, scorreva il pollice sui dentini contandoli a quel modo. [...] Ruota lentamente l'espositore e le bobine, cerca le trecce colorate dove una cinquantina di microfilari formano una striscia leggera e variegata, come la fascia di un sindaco. Studia un attimo l'estremità della striscia, poi torna alla cassettera, su cui Rüdiger è ancora chino e prende una spina con un doppio ordine alfabetico stampato sul fianco, una lettera maiuscola e una lettera minuscola per ogni dentino.⁵⁹⁹

Jack Gladney riconosceva la processione delle station wagons come un avvenimento religioso, un residuo rituale appartenente ad una civiltà mitica. I due personaggi di Del Giudice, dal canto loro, studiano gli attrezzi del loro mestiere, li toccano con mano per nulla intimoriti e ammalati ma anzi perfettamente consapevoli della loro tipologia, li usano senza remore alcuna; la spettacolarizzazione del molteplice e dell'accumulo cede il passo alla concentrazione sul singolo e sull'unico, dove c'era intervallo cerimoniale c'è contatto lavorativo. Ogni oggetto che Del Giudice menziona nel suo racconto è in comunione col linguaggio, con l'ambiente espressivo in cui viene immerso: la precisione lessicale, il fastidio nei confronti della sinonimia, della banalizzazione metonimica o sineddotica, consente all'autore di inscenare Piper, Spitfire, Zlin, Dornier, e non aerei anonimi, Fiat 131 blu e non autovetture indistinte, senza alcuna paura di apparire fumoso, criptico, difficile, perché il semplice utilizzo del tecnicismo ottiene la quotidianizzazione della cosa; dietro la scrittura c'è competenza, conoscenza materiale, e perciò padronanza linguistica.

5.4. Impermeabilità plastica e temporalità quantistica

La dimensione elocutiva qui tracciata innesta una marcata determinazione tematica, entrambe fondate sulla presenza di un elemento finzionale, e nella fattispecie di un'entità materiale, che funge da protagonista in numerose porzioni di *White Noise* e *Underworld*: la plastica. Le caratteristiche proprie della plastica – compattezza, predisposizione isolante, valore decontaminante, leggerezza e facilità d'uso – combaciano con la funzione degli aggettivi della prosa delilliana: l'abitudine attributiva confeziona gli oggetti come farebbe un *packaging* per la merce, con il fine comune di preservare ciò che avvolgono dall'ambiente esterno – ora

⁵⁹⁹ Ivi, pp. 76-77.

climatico e batterico, ora linguistico e narrativo. Tali “aggettivi plastificanti” si trovano allora sul versante elocutivo opposto rispetto al gerundio di Del Giudice: dove il secondo presuppone la coordinazione motoria del piano dell’espressione, permette l’associazione tra elementi sintattici diversi, i secondi perimetrano, schermano; dove l’autore italiano consente una vicinanza tattile con gli oggetti che racconta, l’autore statunitense preclude il contatto diretto attraverso l’uso di uno involucro, frappone un pellicola che sigilla la materia in una dimensione estranea alle leggi dell’organico – ad esempio, la dicotomia tra vita e morte, tra la freschezza e la scadenza. Ancora una volta, la costruzione nominale si rivela una diga per il fluire del linguaggio, il quale non può che infrangersi sulle fodere degli oggetti nella narrazione, placidi nella loro protezione elocutiva. Leggiamo un passo da *White Noise* nel quale forma e contenuto, aggettivi plastificanti e tema della plastica, operano insieme per produrre significato narrativo:

We ran into Murray Jay Siskind at the supermarket. His basket held generic food and drink, nonbrand items in plain white packages with simple labeling. There was a white can labeled CANNED PEACHES. There was a white package of bacon without a plastic window for viewing a representative slice. A jar of roasted nuts had a white wrapper bearing the words IRREGULAR PEANUTS.⁶⁰⁰

La merce esposta e plastificata appare asettica, priva di un’identità definita sia nel suo essere «nonbrand» e «generic» sia a causa del cromatismo bianco. L’unico supporto anagrafico deriva dalla dicitura didascalica che trionfa sulle confezioni: la pratica aggettivale è qui al massimo, gli oggetti diventano puro nome; sono ciò che sono non in base alla propria composizione chimica o al proprio gusto o alla famiglia alimentare, ma solo in quanto reificazione di quanto è scritto sull’etichetta, dell’attribuzione onomastica che è stata loro impressa. Qualcosa di simile accade anche in *Zero K*: «“What’s this we’re eating?” [...] “It’s called morning plov”. I took another bite and tried to associate the taste with the name»⁶⁰¹. Non sorprendentemente, è una circostanza che intercorre anche nel dominio del corpo umano. Poco prima, Gladney ammetterà come la sua sagoma individuale sia stata costruita *ad hoc* a partire dal nome – parzialmente falso – che ha deciso di assumere: «Babette said she liked the series J.A.K. and didn’t think it was attention-getting in a cheap sense. To her it intimated dignity, significance and prestige. I am the false character that follows the name around»⁶⁰². Ci si avvicina alle teorie sul simulacro di Baudrillard: l’aura lessicale, la potenza del nome, sovrascrive le proprietà dell’oggetto, la materia in sé. Il rapporto tra parole e cose è violato,

⁶⁰⁰ Don DeLillo, *White Noise*, op. cit., p. 18.

⁶⁰¹ Id., *Zero K*, Scribner, New York, 2016, p. 39.

⁶⁰² Id., *White Noise*, op. cit., p. 17.

poiché in quest'occasione è la parola a reprimere la cosa. All'inizio del romanzo, Gladney e un suo collega decidono di visitare «the most photographed barn in America», le cui attrazioni turistiche principali si rivelano le file di turisti, i cartelli che la presentano come tale e la nomea che porta dietro, più che il luogo in sé – abbastanza insignificante. Un altro campione relativo alla merce del supermercato, nel quale la plastica recita nuovamente quale elemento scenico ponderante:

It seemed to me that Babette and I, in the mass and variety of our purchases, in the sheer plenitude those crowded bags suggested, the weight and size and number, the familiar package designs and vivid lettering, the giant sizes, the family bargain packs with Day-Glo sale stickers, in the sense of replenishment we felt, the sense of well-being, the security and contentment these products brought to some snug home in our souls – it seemed we had achieved a fullness of being that is not known to people who need less, expect less, who plan their lives around lonely walks in the evening.⁶⁰³

In qualità di perfetto ritratto consumistico, il brano ci avverte che il benessere e la ricchezza non dipendono dalla quantità degli oggetti ma dalla grandezza della busta, dall'immagine esteriore, dall'incarto aurale; la plastica rinchiude gli oggetti e li rende pure nome diventando il loro nuovo profilo identitario. Notare inoltre che persino l'io narrante subisce un piccolo intralcio, si smarrisce davanti a un così gargantuesco ammasso di oggetti: Gladney perde per un attimo il filo del discorso, travolto dall'enumerazione delle buste e dalla relativa cascata di subordinazioni. L'imballaggio, insomma, è una pratica sacrale, l'ennesimo rituale della liturgia tardocapitalistica, come il collega Murray non esita a proclamare: la vita eterna è possibile solo grazie ad esso, grazie alle proprietà straordinarie della plastica che sottrae le merci alla minaccia della scadenza – della morte⁶⁰⁴.

Risulta consequenziale, allora, considerare il frigorifero – in qualità di habitat d'elezione della plastica, di confezione luminosa, bianca e isolante esso stesso – come un regno soprannaturale, tratteggiato nei termini di un vero e proprio Aldilà:

I opened the refrigerator, peered into the freezer compartment. A strange crackling sound came off the plastic food wrap, the snug covering for half eaten things, the Ziploc sacks of livers and ribs, all gleaming with sleety crystals. A cold dry sizzle. [...] An eerie static,

⁶⁰³ Ivi, p. 20.

⁶⁰⁴ Cfr. Ivi, pp. 18-19.

insistent but near subliminal, that made me think of wintering souls, some form of dormant life approaching the threshold of perception.⁶⁰⁵

Data la fagocitosi del regno immaginifico modernista che la logica tardocapitalistica attua, il frigorifero ricorda uno dei tanti *alter-mundi* della letteratura di inizio Novecento, una dimensione magica distante dall'antropico nella quale gli oggetti esistono autonomi e inconoscibili, spettri e anime intangibili con cui non possiamo comunicare. Ed ecco allora che il frigorifero-Cocito e il supermercato plastificato sono entrambi spazi gelidi che surgelano i suoi inquilini in una lastra atemporale noncurante del confine tra vivente e morente e in un'immortalità che più che non-morte è non-vita; l'impermeabilità ontologica diventa impermeabilità sintattica con l'uso dell'aggettivo. Mentre la città decade come un qualsiasi organismo, mentre l'universo esterno si degrada e muore rispettando la legislazione naturale, il supermercato rimane immutato ed eterno come la plastica che ospita garantendo ai consumatori il sollievo di cui necessitano, la promessa della vita ultraterrena:

Some of the houses in town were showing signs of neglect. The park benches needed repair, the broken streets needed resurfacing. Signs of the times. But the supermarket did not change, except for the better. It was well-stocked, musical and bright. This was the key, it seemed to us. Everything was fine, would continue to be fine, would eventually get even better as long as the supermarket did not slip.⁶⁰⁶

Soprattutto, intrappolare la merce in uno stato di non-vita sottintende anche la privazione di una nascita, di un'origine, come vedremo approfonditamente più avanti. Come d'abitudine nel regime epistemico del tardocapitalismo, gli oggetti non sembrano avere un principio, sono eterni poiché non-creati, rispettando appieno la qualifica sintattica coniugata dall'uso smodato degli aggettivi e dei participi passati. DeLillo ci informa che «There were no bars or restaurants at the airport- just a stand with prepackaged sandwiches»⁶⁰⁷; non esistono luoghi dediti alla preparazione e lavorazione del cibo, della merce, la quale appare così innata. Siamo davvero agli antipodi rispetto alle cose di Del Giudice, sempre risultato di una serie di azioni, decisioni.

In *Underworld*, l'opera matura di DeLillo, la sua enciclopedia tematica e formale, la plastica non può che interpretare un ruolo ancor più da protagonista. Il romanzo si presenta come un'immane raccolta di antimerce: gli oggetti citati sono perlopiù inutili, privati del loro valore d'uso, irrimediabilmente distanti dai propri possessori. Tale dettame produttivo, ancora

⁶⁰⁵ Ivi, p. 246.

⁶⁰⁶ Ivi, p. 162.

⁶⁰⁷ Ivi, p. 87.

una volta, è coniugato dalla plastica: ovattando la merce all'interno di una pelle artificiale viene impedito il contatto con l'organico, garantendo alla materia un'immunità propria della dimensione oggettuale e non certo di quella cosale. L'abitazione della famiglia Deming è un ritratto efficace di quanto detto: una realtà parallela, distorta, così lucida e bianca da risultare accecante – una sorta di versione aggiornata del frigorifero dei Gladney. Tutto è confezionato, plastificato, chimico e sintetico: non c'è un singolo oggetto che sembra poter essere utilizzato, un prodotto capace di interagire con l'umano e adempiere ad uno scopo prefissato. Quanto descritto entro quelle mura è falso, come serializzato, riprodotto *ad infinitum* secondo le logiche di accumulo tardocapitalistiche; persino il nome dei tre membri della famiglia è identico – Rick, Erica, Eric. Un luogo immortale e fittizio, una deviazione modernista divenuta aspirazione quotidiana nel dopoguerra. La madre è intenta a cucinare grazie all'utilizzo di una miscela artificiale, di un intruglio chimico pre-lavorato e già pronto all'uso, non certo di ingredienti sani e naturali che predispongono una preparazione attiva e un trattamento della materia prima:

Erica was in the kitchen making Jell-O chicken mousse for dinner. Three cups chicken broth or three chicken bouillon cubes dissolved in three cups boiling water. Two packaged Jell-O lemon gelatin. [...] Erica did things with Jell-O that took people's breath away. Even now, as she prepared the chicken mousse for final chilling, there were nine parfait glasses in the two-tone Kelvinator. This was dessert for the next three evenings.⁶⁰⁸

La gelatina al limone Jell-O è un sostrato culinario che rende ogni piatto una poltiglia sformata, senza consistenza, che non tiene conto delle proprietà alimentari dei singoli ingredienti; può esser utilizzata alternativamente sulla carne e per il dolce, è plastica e duttile come le confezioni dei supermercati, non possiede una sua specificità. L'associazione tra tema e forma, tra funzione plastica e pratica nominale, spicca con insistenza qualche passo successivo:

Sometimes she called it her Jell-O chicken mousse and sometimes she called it her chicken mousse Jell-O. This was one of a thousand convenient things about Jell-O. The word went anywhere, front or back or in the middle. It was a push-button now, the way the whole world opened behind a button that you pushed.⁶⁰⁹

La singola identità della merce non conta più, poiché il linguaggio stesso diventa malleabile come la plastica.

⁶⁰⁸ Id., *Underworld*, op. cit., pp. 513-514.

⁶⁰⁹ Ivi, p. 517.

Dal canto suo, il padre sembra interessato soltanto alla lucidatura della sua automobile – tanto brillante, eccezionale e performante da risultare quasi inutile:

Rick was still in the breezeway, running a shammy over the chrome-work. This was something, basically, he could do forever. He could look at himself in a strip of chrome, warp-eyed and hydrocephalic, and feel some of the power of the automobile, the horsepower, the decibel rumble of dual exhausts, the pedal tension of Ford-O-Matic drive. The sneaky thing about his car was that, yes, you drove it sensibly to the dentist and occasionally carpooled with the Andersons and took Eric to the science fair but beneath the routine family applications was the crouched power of the machine, top down, eating up the landscape.⁶¹⁰

La pulizia è a sua volta una forma di plastificazione che rende l'oggetto parzialmente inutilizzabile: l'aura, il senso di potenza e la dote estetica che la macchina sprigiona sovrascrivono il suo uso effettivo, il quale prevede solo tragitti brevi e occasionali; si avverte una netta sproporzione nei confronti delle capacità del veicolo, totalmente inopportune e superflue.

Ma la plastificazione della realtà si fa perversa quando la focalizzazione si sposta sull'unico figlio della coppia, quell'Eric Deming che, cresciuto, diverrà uno pseudo-guru strampalato le cui teorie apocalittiche metteranno in guardia il protagonista Matt Shay sul pericolo dell'era atomica.

Nothing shrouded or secret except for young Eric, who sat in his room, behind drawn fiberglass curtains, jerking off into a condom. He liked using a condom because it had a sleek metallic shimmer, like his favorite weapons system, the Honest John, a surface-to-surface missile with a warhead that carried yields of up to forty kilotons. [...] Eric stroked his dick in a conscientious manner, somber and methodical. The condom was feely in a way he'd had to get used to, rubbery dumb and disaffecting.⁶¹¹

La carica sessuale appare inceppata, o comunque non funziona come dovrebbe: anzi, sembra che venga indirizzata più sul preservativo stesso che su ciò che contiene. La masturbazione risulta così artificiale, allucinata: l'esperienza tattile alla base dell'eccitazione – ricordiamo *The Breast* – viene impedita dall'utilizzo del profilattico. Il preservativo diventa allora un oggetto fondamentale in quanto materiale isolante: anche il piacere erotico viene confezionato in una dimensione altra, il membro sessuale perde la propria peculiarità e l'effetto

⁶¹⁰ Ivi, p. 516.

⁶¹¹ Ivi, pp. 514-515.

che ne consegue è non a caso «dumb and disaffecting». Ciò è reso ancora più evidente nel momento in cui l'attenzione erotica di Eric, l'origine del suo desiderio, si sposta dalle mete sessuali ordinarie, dall'organico e naturale, alla plastificazione del corpo umano, all'inorganico e sintetico:

On the floor between his feet was a photo of Jayne Mansfield with her knockers coming out of a sequined gown. [...] The face in the picture was all painted mouth and smudgy lashes and at a certain point in the furtherance of his business Eric deflected his attention from the swooping breasts and focused on the facial Jayne, on her eyebrows and lashes and puckered lips. The breasts were real, the face was put together out of a thousand thermoplastic things. And in the evolving scan of his eros, it was the masking waxes, liners, glosses and creams that became the soft moist mechanism of release.⁶¹²

Chiudiamo l'analisi della messa in scena della famiglia Deming leggendo le merci contenute nel loro frigorifero – in maniera simile a quanto avvenuto in *White Noise* con i Gladney:

He went into the kitchen and opened the fridge, just to see what was going on in there. The bright colors, the product names and logos, the array of familiar shapes, the tinsel glitter of things in foil wrap, the general sense of benevolent gleam, of eyeball surprise, the sense of a tiny holiday taking place on the shelves and in the slots, a world unspoiled and ever renewable.⁶¹³

L'interno del frigo appare come se fosse la vetrina di un negozio: lo spazio dedito all'acquisto equivale allo spazio dedito al consumo. Il frigorifero non contiene del cibo ma della merce in vendita, dei prodotti validi più per il loro aspetto e per la loro disposizione che per il loro effettivo utilizzo. Notare come non si sappia che alimenti ci siano effettivamente: le uniche qualità che sono date da sapere al lettore sono il colore, la lucentezza e soprattutto l'aggettivazione nominale – la marca –, come in una normale pubblicità. E ancora, attraverso la merce che lo abita il mondo sopravvive «unspoiled», incontaminato grazie al «foil wrap», e l'aura – il senso di familiarità, la proiezione mitopoietica del benessere – sovrascrive la cosa; l'unica emanazione che si percepisce, che è descritta, è l'incanto che quest'oggettualità esprime.

Un'ulteriore ricorrenza della funzione concettuale del preservativo è individuabile nei guanti di lattice adoperati da Suor Edgar, intenta all'assistenza e al pronto soccorso dei bambini disagiati in una zona distrutta nel sud del Bronx. Più che la fede, è la plastica a concederle la

⁶¹² Ivi, p. 515.

⁶¹³ Ivi, pp. 517-518.

forza di perseguire questo obiettivo, che le consente di tastare la corruzione e la distruzione della realtà sociale ed economica; ancora una volta, il contatto col mondo è filtrato da un materiale aggiunto, da un involucro protettivo. Possiamo così riassumere: l'aggettivo e la plastica svolgono la stessa funzione nell'impedire un contatto ravvicinato agli oggetti, i quali permangono così immunizzati ora dal circostante sintattico ora dal circostante antropico.

Sia come sia, la considerazione della plastica come elemento contrastivo, esterno ai criteri ontologici dell'umano, è brevemente menzionata anche da Del Giudice in un suo testo saggistico che documenta quanto le tattiche del tardocapitalismo siano vertiginose e sempre sul punto di contraddirsi:

La storia della plastica nel nostro secolo è davvero esemplare. Si è cercato in essa un succedaneo economico dei materiali più duri, qualcosa che avesse la stessa robustezza ma peso e costo minori. Il fine della plastica era quello di essere il più possibile resistente, indistruttibile o poco distruttibile come il ferro o il legno. Adesso il fine della plastica è quello di essere deperibile, nessuno sa più come smaltirla, è stato necessario iniziare il processo inverso, inventare una plastica a tempo, a scadenza, che fosse degradabile. [...] adesso chiediamo ai materiali di saper morire, di dare il massimo nella "esistenza" e poi di saper affrontare una buona morte, da se medesimi, per proprio conto, per propria biologia, visto che noi non sappiamo più come ucciderli.⁶¹⁴

Di nuovo, come la materia modernista dissidente, l'oggetto è qualcosa che vive secondo tempi diversi e che suscita sensazioni irritanti proprio in virtù di tale discrasia. Col progredire del secolo, dopo il suo utilizzo perverso descritto in *White Noise* e *Underworld*, la plastica diventa una seconda volta un coinquilino problematico a causa della sua immortalità, del suo abitare clandestinamente nelle nostre case e nelle nostre vite; nato come merce eterna, la sua logica produttiva imbevuta dei caratteri che abbiamo attribuito all'oggettualità ci si è rivolta contro, e ora non sappiamo come sbarazzarcene. Il tardocapitalismo aveva creato coscientemente un Odradek tutto suo, un essere materiale capace di sopravviverci, abitante di un piano altro, e ha fagocitato la sua anima per asservirlo a strategia di consumo; ora che gli ideali del mercato stanno crollando su loro stessi verso un mondo sempre più tossico ed ecologicamente precario, Odradek è nuovamente un ostacolo da risolvere.

Indugiando sull'opera di Del Giudice, osserviamo ora come la sua prosa attiva, fondata sulla retorica della cosalità e quindi sul dinamismo linguistico e l'impronta collaborativa della

⁶¹⁴ Daniele Del Giudice, *Gli oggetti, la letteratura, la memoria*, op. cit., pp. 95-96.

materia, si posizioni in maniera antinomica rispetto a quanto letto a proposito degli aggettivi plastificanti di DeLillo. Come detto a più riprese, dove DeLillo si muove su un territorio prosastico nominale, Del Giudice opera su un territorio prosastico verbale: i suoi oggetti sono agenti, collaborano attivamente con linguaggio presenziando come motori sintattici; il loro peso sulla narrazione scaturisce da una partecipazione concreta nei confronti del progresso delle vicende piuttosto che da una qualifica aggettivale. Dato l'interesse spasmodico per il verbo, la lezione prosastica di Del Giudice dev'essere innanzitutto una lezione di temporalità atta a determinare la collocazione temporale delle azioni perpetuate dagli oggetti lungo la freccia cronologica⁶¹⁵. Nel far ciò, Del Giudice si avvicina ai postulati provenienti dalla fisica novecentesca, e nella fattispecie alle rivoluzioni sull'asse temporale che la meccanica quantistica ha introdotto nella normativa della bussola epistemica. Affermò in un'intervista: «Credo di appartenere a quel tipo di scrittori che cercano a ogni libro di acquisire una sensibilità nuova rispetto ai problemi dell'esistenza»⁶¹⁶. Non a caso, l'occasione dalla quale germinò la scrittura di *Atlante occidentale* fu la visita effettuata nel 1984 al CERN di Ginevra. Del Giudice aveva compreso la potenzialità delle esplorazioni non solo scientifiche quanto gnoseologiche e culturali provenienti dai monitor e dagli acceleratori di particelle, e sapeva che le nuove disposizioni della fisica quantistica avrebbero dettato i connotati della realtà empirica del nuovo millennio. Ma la sua maggiore convinzione fu che tale sconvolgimento andasse immediatamente tradotto in un nuovo linguaggio, e *Atlante occidentale* fu proprio il tentativo di offrire una retorica quantistica, un vademecum di strategie formali utili a esprimere in parole ciò che sfrecciava a velocità inaudite nel *Large Hadron Collider*, e soprattutto ciò che nell'ottica antropica scaturiva da quelle osservazioni. I nuovi «oggetti di luce» agiscono, condizionano il macrocosmo quotidiano dell'umano così come il microcosmo sintattico del linguaggio, e la temporalità che abitano dev'essere prontamente tradotta in condotta figurale. Per far ciò, Del Giudice capisce di dover sperimentare una sorta di scrittura del probabile, una retorica temporale che sappia restituire la vertigine del cosiddetto probabilismo borniano. Data la duplice natura della materia, equamente divisa tra un comportamento ondulatorio e un comportamento corpuscolare, è impossibile formulare previsioni univoche circa l'evoluzione dei microsistemi quantici. Allo stesso modo, la narrazione non può rappresentare mimeticamente ed esaurientemente il mondo, bensì deve tener conto dell'indeterminatezza del

⁶¹⁵ Quanto detto da ora in poi a proposito della temporalità di Del Giudice proviene da un intervento non ancora pubblicato discusso durante la terza edizione del Seminario di Narratologia permanente all'Università degli studi di Milano, ottobre 2021.

⁶¹⁶ Sergio Bertolucci, Tullia Gaddi, Antonino Postorino, Gian Luigi Saraceni, *Il tempo del visibile nell'Atlante di Daniele Del Giudice*, «Palomar», 1, 1986, p. 14.

reale attraverso un linguaggio probabilistico come le cose che descrive. Ciò che in fisica è il dualismo onda-particella corrisponde all'interno del racconto al dualismo tra luce e ombra proprio della parola o, per meglio dire, alla «quantità di ombra che il linguaggio porta con sé»⁶¹⁷ e che si oppone alla «continua e probabile, puramente probabile luce delle parole»⁶¹⁸. Del Giudice ci avverte che il «duplice carattere di fondatezza e infondatezza della narrazione è una dimensione di probabilità, di pura probabilità»⁶¹⁹: non tutto può essere raccontato, dal momento che «una parola viene dopo l'altra, non si possono dire due parole contemporaneamente, non si possono dire più cose contemporaneamente»⁶²⁰. Come il fisico è impossibilitato a delineare la realtà subatomica sancendo in modo definitivo la natura di un'entità data la sua meccanica probabilistica, così il compito dello scrittore consiste nell'«aver cura della parte in ombra del linguaggio»⁶²¹, nel «custodire la parte in ombra che ogni parola porta con sé»⁶²², cioè nel lasciare sempre una latenza narrativa, un margine di indeterminatezza, di non-detto. Inoltre, ed è qui che si instaura il nucleo concettuale della figuralità di Del Giudice, il probabilismo si afferma innanzitutto come un problema di temporalità: se «c'è un limite fondamentale nel *flatus vocis*, [...] nella riga scritta»⁶²³, allora a «una parola è costretta a seguire l'altra [...] e come sempre il *post hoc* si trasforma in *propter hoc*»⁶²⁴, e in questo modo «la successione temporale delle parole si cambia in successione causale»⁶²⁵. Le leggi fisiche tradizionali obbligano il racconto a rispettare le proprie regole, imponendo una sequenzialità temporale che è anche narrativa; un unico soggetto non può compiere due azioni simultaneamente, un'unica voce non può pronunciare due parole contemporaneamente. Ciononostante, come detto, la meccanica quantistica scioglie l'impasse ed estingue la logica temporale consueta: un quanto può essere sia onda che particella nello stesso momento, il passato si confonde col futuro e un evento può accadere e non accadere. Tale è l'insegnamento che Del Giudice assimila e applica alla sua scrittura: se il tempo quantistico non prevede una linearità continua, un movimento dal passato al futuro, allo stesso modo il linguaggio narrativo della sua opera tenta di produrre un racconto simultaneo – per citare la tassonomia genettiana – le cui vicende si posizionano secondo un livellamento temporale e in un intreccio che non si muove solo in avanti ma che torna anche indietro in una perfetta simmetria. Gli avvenimenti delle trame di Del Giudice possono accadere

⁶¹⁷ Daniele Del Giudice, op. cit., p. 5.

⁶¹⁸ Ibid.

⁶¹⁹ Ibid.

⁶²⁰ Ivi, p. 27.

⁶²¹ Ivi, p. 29.

⁶²² Ivi, p. 30.

⁶²³ Ivi, p. 27.

⁶²⁴ Ibid.

⁶²⁵ Ibid.

e non accadere affatto senza soluzione di continuità né alcuna contraddizione di sorta, si collocano prima di un futuro probabile che può confermarli come presente o al contrario essere annullati dal passato improbabile dal quale si originano; come dichiara esplicitamente *Lo stadio di Wimbledon*, «Forse non c'è un percorso, ma solo un'intermittenza tra la probabilità e l'improbabilità»⁶²⁶. La vera rappresentazione del mondo, la mimesi autentica, non è mai un'indiscussa e dogmatica trascrizione del reale, ma sempre «una scommessa, un tentativo, spesso fallibile»⁶²⁷. Tale probabilismo quantico può essere ottenuto solo in seguito a un intenso lavoro retorico, fondato su un uso ricercato e ossessivo dei tempi verbali e da una sintassi capace di ospitarli e valorizzarli. La temporalità tradizionale del romanzo moderno – come anche della fisica – dev'essere bandita, e *Atlante occidentale* è trasparente nell'ammetterlo:

Bevevano succo di lampone nel bar della hall [...]. Sopra lo specchio del bar un orologio senza numeri ma con i punti cardinali segna le nove e un quarto. [...] È un aeroporto senza più voli di linea, con arredi di legno chiaro curati e vecchi, e su una parete la silhouette di un planisfero tagliato in verticale dalle lamelle di metallo azzurro con i fusi orari. “Vede”, ha detto Epstein accennando col bicchiere al pannello, “I fusi orari così servono a poco. Dovrebbero dividere lo spazio non per ore ma per azioni; per esempio, tutti quelli che in questo istante bevono succo di lampone da Tokyo a Buenos Aires dovrebbero essere raccordati da una linea tratteggiata; o tutti quelli che si sfiorano una guancia con la mano, o tutti quelli che guardano l'orologio pensando che altrove è un'altra ora. Ci vorrebbero molti più fusi, intersecanti in ogni direzione, irradiati secondo linee di azione. Questo solleverebbe ognuno dal desiderio di sapere e vedere tutti quelli che nello stesso istante stanno facendo la stessa cosa che fa lui”⁶²⁸.

Del Giudice presenta uno strano orologio con i punti cardinali al posto dei numeri e avanza l'ipotesi di una rivoluzione nella categorizzazione dello spazio, non più legata al tempo bensì alle azioni e tesa verso la necessità di una simultaneità assoluta. Si instaura così un trittico di tempo, spazio e azione/evento a dir poco sostanziale nei confronti del sistema concettuale di Del Giudice. Come nota Camerino, all'interno della messa in scena narrativa «la dimensione temporale è sempre presente accanto o, meglio, insieme a quella spaziale»⁶²⁹; a congiungere indissolubilmente le due categorie interviene l'azione dei personaggi, i quali, occupando

⁶²⁶ Id., *Lo stadio di Wimbledon* (1983), Einaudi, Torino, 2021, p. 9.

⁶²⁷ Pierpaolo Antonello, *La verità degli oggetti. La narrativa di Daniele Del Giudice fra descrizione e testimonianza*, «Annali d'italianistica», XXIII (2005), p. 221.

⁶²⁸ Daniele Del Giudice, *Atlante occidentale*, op. cit., pp. 14-15.

⁶²⁹ Marinella Colummi Camerino, *Lo spazio e il tempo nella narrativa di Daniele Del Giudice*, in «Un viaggio realmente avvenuto». *Studi in onore di Ricciarda Ricorda*, a cura di Alessandro Cinquegrani e Ilaria Crotti, Venezia, Ca' Foscari-Digital Publishing, 2019, p. 195.

simultaneamente uno spazio e un tempo, reclamano un nuovo linguaggio al fine di essere raccontati.

L'obiettivo principale della retorica probabilistica di Del Giudice consiste per l'appunto nel conseguire tale simultaneità narrativa, nel poter raccontare due eventi contemporaneamente come accade nelle formule matematiche della meccanica subatomica. Secondo Drumbl, «sperimentare la stessa sensazione di simultaneità tra le cose e le frasi è l'utopia dello scrittore fallito o nel momento del fallimento. [...] Tra ciò che si può raccontare e il raccontare si intromette la forma»⁶³⁰. Del Giudice intende sormontare questo fallimento confezionando un linguaggio capace di compiere quest'impresa. Da *Atlante occidentale*: «Forse la probabilità è una grande forma di rispetto, vicina a ciò che accade fino alla coincidenza, eppure separata»⁶³¹; l'unica mimesi efficiente del reale è una mimesi che rispetta la legge del probabilismo. Solo attraverso la coincidenza delle azioni e degli eventi narrati sarà possibile sperimentare la simmetria temporale, il rovesciamento della freccia del tempo, realizzando il proposito che entrambi i protagonisti di *Atlante occidentale* si impegnano a conquistare ciascuno nel rispettivo campo disciplinare – la fisica per Brahe, la narrativa per Epstein. D'altra parte, come riporta uno dei numerosi dialoghi tra i due uomini:

“Ricordo che parlammo del tempo” ha sorriso Brahe, come se ricordasse solo quello. “Lei disse che il tempo poteva andare in un senso e nell'altro, e io le dissi che era vero, ma solo al di sotto di una certa soglia, che in fondo è la soglia della probabilità”⁶³².

Ed è esattamente ciò che avviene nel finale di *Atlante occidentale* – opera non a caso definita da Del Giudice stesso «un romanzo che tratta della simmetria»⁶³³ –, durante il quale le vicende si accartocciano e si ripiegano su loro stesse in una perfetta dimostrazione di simmetria temporale. Indaghiamo allora da vicino come la retorica temporale della probabilità regoli le azioni delle cose di Del Giudice, come la cronologia dello spazio sintattico si pieghi secondo le leggi quantistiche. Come osservato da Pierpaolo Antonello⁶³⁴, l'uso dei tempi verbali di Del Giudice imita i movimenti propri delle particelle subatomiche: esse non esistono in un presente definito bensì fluttuano senza sosta tra un passato e un futuro entrambi prossimi, tra un immediatamente prima e un immediatamente dopo. Si spiega così l'utilizzo – assolutamente

⁶³⁰ Johann Drumbl, *Viaggio, narrazione e forma. Appunti sulla «poetica» di Daniele Del Giudice*, in Id., *Traduzione e scrittura*, Milano, LED Edizioni Universitarie, 2003, p. 139.

⁶³¹ Daniele Del Giudice, *Atlante occidentale*, op. cit., p. 97.

⁶³² Ivi, p. 144.

⁶³³ Sergio Bertolucci et. al, *Il tempo del visibile nell'Atlante di Daniele Del Giudice*, op. cit., p. 12.

⁶³⁴ Cfr. Pierpaolo Antonello, *La verità degli oggetti*, op. cit., p. 221.

anomalo per una narrazione romanzesca – del passato prossimo, tempo verbale caratterizzato da un legame persistente col presente. Gli eventi azionati dal moto degli oggetti si verificano come all'interno del sub-mondo quantico: l'effetto della loro compiutezza deriva da un'attualità che non può discernere dal passato dal quale proviene. Il pendolo oscilla così tra un prima e un dopo senza soluzione di continuità e senza mai fermarsi definitivamente sul momento presente, bensì sfiorandolo appena. Si legga un esempio breve ma denso: «Il telo, lasciato a metà, cadde del tutto; è apparso il tettuccio a goccia di uno Spitfire Supermarine⁶³⁵». Come risultato di una prima azione compiuta in un tempo estremamente anteriore – participio passato «lasciato» –, accade un evento in un passato altrettanto lontano ma comunque successivo data la consequenzialità causale – passato remoto «cadde»; subito dopo però, senza alcuna cesura al di fuori di un debole punto e virgola, viene registrato un avvenimento posteriore – passato prossimo «è apparso» – che conserva un'influenza attiva sul presente dell'istanza narrativa, sul momento nel quale la voce del narratore riporta le vicende – cioè il presente diegetico sottinteso ma chiaramente percepibile dall'espressione temporale del passato prossimo. Siamo dinnanzi a una cattedrale temporale estremamente variopinta, a tratti confusionaria e straniante. Se non c'è una progressione coerente tra passato e futuro, viene altresì preclusa la possibilità di un determinismo causa-effetto. Le azioni da consequenziali diventano simultanee; i protagonisti di Del Giudice assistono ai gesti perpetuati dagli oggetti come fossero moti dei quanti, e il compito dell'autore è di restituire al lettore la stessa attitudine percettiva:

Dai quattro angoli della piattaforma venivano fuori dei cavi di acciaio, li hanno serrati ai martinetti e poi hanno cominciato a tirare. Tiravano lentamente, con molte grida. Il cemento prima si è compresso poi si è dilatato, alla fine c'è stato uno schianto secco, un boato nella valle e il ponte è andato a posto. All'ufficiale non ho detto che era stato un momento di assoluta simultaneità, in cui tutto appariva compresente⁶³⁶.

Una seconda manovra figurale relativa alla retorica quantistica di Del Giudice, all'inedita temporalità delle cose, concerne invece l'utilizzo del futuro anteriore secondo modalità probabilistiche e predittive. Ancora Drumbl nota come il futuro di Del Giudice sia quasi sempre un «futuro della probabilità – l'unico modo di avvicinarsi all'utopia della simultaneità»⁶³⁷. Il futuro anteriore fa così da contraltare rispetto al passato prossimo poiché entrambe le voci temporali descrivono un'azione compiuta che conserva un nesso col presente. Esso corrisponde all'immediatamente dopo delle particelle subatomiche, a un evento compiuto ma comunque

⁶³⁵ Daniele Del Giudice, *Atlante occidentale*, op. cit., p. 11.

⁶³⁶ Id., *Lo stadio di Wimbledon*, op. cit., pp. 5-6.

⁶³⁷ Johann Drumbl, *Viaggio, narrazione e forma*, op. cit., p. 141.

proiettato nell'avvenire. La lunga scena del viaggio aereo de *Lo Stadio di Wimbledon* – impossibile da citare per intero – è il campione testuale che meglio testimonia quanto detto:

Molto più avanti, nel colore celeste e grigio della cabina, un comandante di cui ci è stato detto il nome starà guardando sulla consolle la pallina dell'orizzonte artificiale che torna lentamente in piano [...]. Lui, o il suo secondo, avranno preso la radiale 292, un'uscita standard sul mare di Roma Fiumicino; dopo 40 miglia avranno virato a destra, sul punto Alpha, per circa 23 gradi [...]. Avranno fatto attenzione a come si consumava via via realmente quella retta ideale, a 800 chilometri l'ora, a 31 000 piedi di quota; avranno seguito i numeri decrescenti sul Dme [...]. Poi con una virata a sinistra di soli sette gradi [...] avranno preso la nuova radiale 322 che va dalla loro cloche al Vor di Torino. [...] Poi avranno selezionato la radiale del Vor di St-Prex, [...] e anche quella sarà stata una virata leggerissima. [...] Sopra ogni Vor regoleranno di nuovo gli strumenti, con la soddisfazione che dànno movimenti misurati attorno ad interruttori di precisione; al centro, sotto l'anemometro, l'orizzonte artificiale e l'altimetro, avranno regolato lo strumento molteplice che trasforma i segnali radio in una rappresentazione pittorica della situazione. [...] E poi siamo atterrati come sempre: con un sobbalzo e un sospiro⁶³⁸.

Il riferimento ossessivo agli strumenti e alle terminologie di navigazione è essenziale: la scena viene narrata secondo il loro punto di vista, e la percezione tanto del protagonista quanto dei piloti viene del tutto sostituita da quella dei dispositivi aereonautici. Viene così recuperata quella concezione di temporalità spaziale che avevamo intravisto con il cenno all'orologio con i punti cardinali e, soprattutto, si instaura una retorica della cosalità che prevede la collaborazione attiva tra oggettistica e umanità e un dispiego tangibile delle cose quali attori linguistico-narrativi. L'avvenire del racconto, cioè i movimenti che dovrà effettuare l'aereo, vengono narrati attraverso la posizione che esso occuperà nello spazio a dire dell'apparecchiatura aviatoria; è la cartografia a stabilire il futuro. Il tutto risulta perciò una questione di probabilità, in una sequenza ben lontana dalla narrazione attendibile che sfrutta piuttosto il valore epistemico-suppositivo del futuro anteriore. Il brano descrive il percorso che l'aereo dovrebbe compiere, ciò che dovrebbe fare, e solo l'utilizzo finale del passato prossimo assicura il lettore che quanto previsto dalla tecnologia sia effettivamente avvenuto – sia appena avvenuto. Infine, attraverso il probabilismo si giunge anche a quella «percezione della simultaneità»⁶³⁹ che i personaggi di Del Giudice agognano: se «lo strumento [...] offre allo sguardo non solo la posizione dell'aereo nello spazio, ma anche la posizione prevista per lo

⁶³⁸ Daniele Del Giudice, *Lo stadio di Wimbledon*, op. cit., pp. 90-94.

⁶³⁹ Johann Drumbl, *Viaggio, narrazione e forma*, op. cit., p. 143.

stesso aereo nel futuro»⁶⁴⁰, l'istanza diegetica – che ne assume le sembianze e ne ottiene le capacità rappresentative, come leggeremo più esplicitamente in *Staccando l'ombra da terra* – diventa in grado attraverso il futuro anteriore di riportare contemporaneamente un avvenimento probabile e un avvenimento certo, una situazione attesa nel futuro e un'azione che si è già svolta; l'aereo farà questo, e lo ha già fatto nel momento in cui il protagonista racconta. La voce diegetica sta riferendo un evento in svolgimento – il suo viaggio in aereo – come fosse anteriore e già compiuto rispetto a un avvenire posteriore non specificato – il momento dell'atterraggio – grazie alla previsione probabilistica offerta dalla cartografia dell'aeronautica. Ecco la massima espressione narrativa della simultaneità delle azioni degli oggetti, il prototipo più riuscito di scrittura probabilistica: l'autore riesce a descrivere assieme ciò che è accaduto e ciò che non è ancora accaduto ma che è possibile accada e accadrà di fatto, è capace di dire due cose diverse nello stesso momento senza che una precluda l'altra – la luce e l'ombra delle parole.

Ci troviamo davvero all'opposto rispetto alla pratica nominale dalla consistenza plastificata di DeLillo: la retorica della cosalità allestisce una frase fortemente suggestionata dalla presenza materiale, scolpita in base all'agire progressivo dei nuovi oggetti del reame quantistico in un completo connubio tra parola e cosa; l'universo narrativo è dinamico e mai pittorico.

5.5. Antimerce ineffabile e merce informativa

Appurate le categorie del nostro quadrato semiotico, DeLillo racconta di antimerce e Del Giudice racconta di merci; allo stesso modo, dunque, le rispettive opere accolgono da una parte una parola defunzionalizzata, che non riesce a esercitare il suo compito, che restituisce una narrazione talvolta deficitaria, e dall'altra una parola altamente funzionale, la cui potenza espressiva garantisce una prassi descrittiva e narrativa.

In *White Noise*, si fa riferimento più volte ad un cortocircuito apparentemente coscienzioso del valore d'uso della merce: tra prodotti ermeticamente imballati e quindi inutilizzabili in supermercati tratteggiati come tombe per la vita eterna, apparecchi difettosi, detriti urbani e «freight cars paused at a siding»⁶⁴¹, DeLillo documenta con precisione chirurgica un mercato il cui assunto nucleare è il perpetuarsi dell'antifunzionalità. La spazzatura

⁶⁴⁰ Ibid.

⁶⁴¹ Don DeLillo, *White Noise*, op. cit., p. 88.

assurge a schedatura identitaria del consumatore americano in quanto suo patrimonio principale, come è possibile leggere in questo passo:

I walked across the kitchen, opened the compactor drawer and looked inside the trash bag. An oozing cube of semi-mangled cans, clothes hangers, animal bones and other refuse. The bottles were broken, the cartons flat. Product colors were undiminished in brightness and intensity. Fats, juices and heavy sludges seeped through layers of pressed vegetable matter. I felt like an archaeologist about to sift through a finding of tool fragments and assorted cave trash. [...] Was this ours? Did it belong to us? Had we created it? [...] But why did I feel like a household spy? Is garbage so private? Does it glow at the core with personal heat, with signs of one's deepest nature, clues to secret yearnings, humiliating flaws? What habits, fetishes, addictions, inclinations?⁶⁴²

La spazzatura è archeologia, il detrito è quanto di più privato – e quindi caratterizzante – possa esistere. Particolarmente interessante qui è l'uso del chiasmo «What habits, fetishes, addictions, inclinations?»: il feticismo da pratica deviata, attitudine prettamente modernista che entrata in contrasto con le logiche produttive del primo capitalismo tutto orientate al profitto, viene livellata grazie all'incrocio retorico in norma, azione quotidiana; la dipendenza diventa abitudine.

O ancora, in *End zone*, persino il corpo umano diventa un'antimerce. Dopo il suo inspiegabile ammutinamento durante una delle partite di football più importanti della stagione, il protagonista Gary Harkness non viene espulso bensì si ritrova vicecapitano della sua squadra, proprio perché – come spiegherà il suo allenatore – la prestazione sportiva vale meno del nome, il vero valore di mercato proviene dal capitale d'intrattenimento e non dalle capacità; i giocatori sono così merci che non devono funzionare, che vendono più in qualità di stars capricciose e irriverenti che non obbediscono alle regole piuttosto che di campioni impegnati a vincere le partite.

Ma il vero santuario dell'antimerce, l'intreccio che veicola più nel profondo le ragioni antifunzionalizzanti del tardocapitalismo, è *Underworld*. Il romanzo si apre raccontando una partita di baseball che si rivela piuttosto un'occasione per produrre scarti, impostando un andamento binomiale – merce vs antimerce, finzione vs storia, vita vs morte – che struttura la trama intera. La spazzatura che viene lanciata dagli spalti viene argutamente definita da DeLillo «happy garbage»⁶⁴³: tale ipallage potrebbe davvero condensare l'impalcatura argomentativa di

⁶⁴² Ivi, pp. 246-247.

⁶⁴³ Id., *Underworld*, p. 45.

Underworld, e la normativa commerciale da cui essa deriva. Ancora una volta, invece di affrontare il comparto tematico già ampiamente analizzato dal dibattito accademico, preferisco concentrarmi sulla forma.

Spesso le parole adoperate nel racconto di *Underworld*, come una merce priva della propria pellicola di plastica, si deteriorano: i personaggi sembrano smarrire la facoltà espressiva, non sembrano più in grado di articolare correttamente i suoni lessicali. Un esempio: «She said deteriorated for deteriorated. When she said okay it sounded like okai. [...] She made the noise again. A long wet whinnying letter k»⁶⁴⁴. O ancora, nel territorio degradato del Bronx la disintegrazione fonetica va a pari passo con la distruzione urbana e culturale: «They spoke an unfinished English, soft and muffled, insufficiently suffixed, and she [Sister Edgar] wanted to drum some hard g's into the ends of their gerunds»⁶⁴⁵. Suor Edgar si rivela non a caso l'unica a poter dialogare con gli abitanti del quartiere grazie di nuovo ai suoi guanti di latex, alla sua protezione plastificata, in quanto unici strumenti utili a sfidare la sporcizia – materica e morale – del mondo. Infine, la distruzione lessicale può vertere anche sul piano del senso oltre che su quello del suono:

“Mick spic hunky junkie boogie”. There was no context for the line except the one that Lenny took with him everywhere. The culture and its loaded words. [...] One of the college profs smiled invitingly and Lenny obliged with, “Fuck suck fag hag gimme a nickel bag”.⁶⁴⁶

Si avverte una sorta di autismo espressivo, o per meglio dire una coprolalia: certe parole sono adoperate al di fuori del proprio contesto semantico, con una mania quasi tourettica che riflette una più macroscopica disabilità linguistica, un deficit nella comunicazione quotidiana, una progressiva avaria della parola.

In *Underworld* sembra allora che ogni entità, che sia linguistica o materiale, sia inutile, che ogni merce debba rivelarsi necessariamente un'antimerce. Ciò è particolarmente evidente quando ci trasferiamo brevemente dalla dimensione dell'elocutio a quella dell'inventio, osservando un utilizzo strategico che DeLillo fa dell'associazione tra cibo e scarto. Lungo il corso delle intricate vicende dipanate in interi decenni, DeLillo sceglie di raccontarci numerose scene di pasti, di banchetti gargantueschi; il cibo è l'espressione oggettuale massima del capitalismo, la merce per eccellenza, ciò che viene consumato per puro soddisfacimento. L'atto del nutrirsi richiama quel senso di benessere e godimento tipico delle ragioni del pensiero

⁶⁴⁴ Ivi, p. 81.

⁶⁴⁵ Ivi, p. 243.

⁶⁴⁶ Ivi, p. 585.

economico dominante, è la proiezione tangibile e visibile delle loro strategie commerciali: il cibo è una merce del tutto incentrata sul proprio valore d'uso, sulla sua capacità di essere utilizzata per uno scopo e scartata subito dopo. In *Underworld* però qualcosa va fuori posto: il meccanismo si inceppa. La logica antifunzionale del tardocapitalismo corrompe narrativamente anche il cibo, il quale perde la sua natura di merce e le caratteristiche basilari che lo rendono oggetto utile, trasformandosi piuttosto nell'ennesimo scarto. Si tratta di una sorta di legge diegetica non scritta: in quasi ogni luogo testuale in cui viene menzionata una merce, un oggetto utile, negli immediati pressi verrà inscenata analogamente un'antimerce, un rifiuto, che siano scorie alimentari o veri e propri detriti fisiologici. Segue una breve ma eloquente rassegna di questi luoghi testuali.

Durante uno dei soliti pasti di Nick Shay che inframezzano la narrazione, i suoi colleghi di lavoro non possono non esimersi dal raccontargli l'improbabile episodio di una nave colma di escrementi che si aggira per l'oceano alla ricerca di un porto:

Brian Glassic said: "I hear they finally stopped ocean dumping off the East Coast"

"Not while I'm eating" I said.

"Tell him" Sims said. "Describe it in detail. Make him smell the smell"⁶⁴⁷

È il primo di una lunga serie di pasti ostruiti, di veri e propri coiti interrotti, di godimenti intralciati dalla costante e asfissiante presenza di scarti, dell'antimerce: l'*underworld* materico influenza il mondo consumistico, la morte vive una relazione simbiotica con la vita. O ancora, in una scena molto più eloquente:

"You know, it's funny, I took this job four years ago and it's a good job and pays well and has the benefits and provides for my widow when I die from overwork but I find – you find this, Nick? From the first day I find that everything I see is garbage. [...] I went to a new restaurant last week, nice new place, you know, and I find myself looking at scraps of food on people's plates. Leftovers. I see butts in ashtrays. [...]"

"You see it everywhere because it is everywhere"

[...] "We get outside and we're waiting. The guy's bringing our car around. I peer into the alley meanwhile. And I see something curious. An enclosure, a barred enclosure set along the wall. A case basically. Three sides and a top. Wrought iron bars and a big padlock. A case basically. [...] And I smell it before I see it. The cage is filled with bags of garbage. Food waste in plastic bags. A day and night of restaurant garbage".

⁶⁴⁷ Ivi, p. 91.

[...]

“Why do they cage it?” I said.

He looked at me.

“Derelicts come out of the park and eat it”

[...]

“Why won’t the restaurant let them eat the garbage?”

“Because it’s property”, he said.⁶⁴⁸

Il ristorante è senza dubbio uno dei luoghi principi del consumismo, ma appare contraddittorio e perverso. Big Sims, un collega di Nick Shay, non riesce a non vedere la realtà per quella che è, come un’immane raccolta di antimerce dove il ciarpame figura fra le pieghe ovattate e luminose delle vetrine tardocapitalistiche in qualità di prodotti quotidiani. Il ristorante non è più un luogo nel quale la merce alimentare trova la sua ragion d’essere: lì non vengono serviti dei cibi bensì direttamente degli avanzi; l’uomo è talmente lucido da saltare direttamente la fase del consumo per approdare a quella del rifiuto. Subito fuori dal ristorante, difatti, sorge immediato il cestino dei rifiuti. Non solo: il paradosso e l’astuzia mefistofelica delle strategie commerciali e ideologiche del tardocapitalismo si evincono nel momento in cui l’antimerce conserva un proprio valore d’uso: la spazzatura è edibile e rimane una proprietà privata, un capitale da conservare e sul quale speculare finanziariamente, da sfruttare quale ennesimo introito; non si possono regalare gli scarti. Infine, la stessa tattica associativa danneggia il lavoro di Willie Mabrey, un altro ristoratore che non riesce correttamente a smaltire tutti gli avanzi che produce. Non c’è alcun distacco fra alimenti e residui, le due cose convivono: «“I filled up the trunk while they are still eating their dinner”»⁶⁴⁹. Ma se è possibile intendere la merce come antimerce, il cibo come spazzatura, è legittimo anche il contrario:

Marian and I saw products as garbage even when they sat gleaming on store shelves, yet unbought. We didn’t say, What kind of casserole will that make? We said, What kind of garbage will that make? Safe, clean, neat, easily disposed of? [...] First we saw the garbage, then we saw the product as food of lightbulbs or dandruff shampoo. How does it measure up as waste, we asked.⁶⁵⁰

Nick e sua moglie sono prigionieri della stessa perversione – o della stessa visione epifanica, dipende da come la si consideri – di Big Sims. Gli oggetti sono innanzitutto scorie

⁶⁴⁸ Ivi, pp. 283-284.

⁶⁴⁹ Ivi, p. 362.

⁶⁵⁰ Ivi, p. 121.

utili, spazzatura che è possibile adoperare per uno scopo trasformandola. La ciclicità usa-e-getta viene interrotta, ciò che si ha è solo un detrito capace di assolvere ad un breve compito, e mai un prodotto espressamente tale. Estremizzando le circostanze, Albert Bronzini arriva ad affermare che «This goddamn country has garbage you can eat, garbage that's better to eat than the food on the table in other countries. They have garbage here you can furnish your house and feed your kids»⁶⁵¹.

Tutto ciò viene coadiuvato dal continuo riferimento nel testo agli scarti fisiologici, una specie di presenza sotterranea e costante che corrompe le vite in superficie, che infrange le apparenze di benessere e buon costume. Basti pensare ai tremendi movimenti intestinali di cui è preda Marvin nel suo viaggio verso l'Europa⁶⁵², o, in maniera ancora più significativa, al legame fra urina e bevande durante un ballo di gala:

Men entered and left, carrying a single sullen murmur in and out of the tiled room. They unzipped and peed. They urinated into mounds of crushed ice garnished with lemon wedges. They unzipped and zipped. They peed, they waggled and they zipped.⁶⁵³

Fra l'altro, le poche volte che il cibo non viene affiancato alla spazzatura, il pasto è comunque insoddisfacente, in qualche modo troncato o falsificato. Nick non mangia provando godimento, non si nutre assaporando il cibo ma quasi per dovere, sacrificando il gusto di fronte alla necessità delle diete e del benessere fisico propugnato dalle pubblicità e dai modelli culturali. Il protagonista mangia quasi unicamente «lifestyle salad»⁶⁵⁴, preferisce scambiare «my dessert for his radishes because I'm fit and he's not»⁶⁵⁵.

Esplorando la dimensione della dispositio, registriamo come il linguaggio diegetico si dimostri incagliato, defunzionale come l'antimerce che racconta, anche nella sua funzione puramente informativa. Non è raro, infatti, che DeLillo offra dati narrativi del tutto superflui, se non addirittura ripetuti e quindi pleonastici. Il riciclaggio è quindi – a sua volta – sia tema che forma. Interi passi del romanzo vengono replicati con differenze minime o del tutto assenti, come è possibile osservare qui di seguito:

At home we separated our waste into glass and cans and paper products. Then we did clear glass versus colored glass. Then we did tin versus aluminum. We did plastic containers,

⁶⁵¹ Ivi, pp. 766-767.

⁶⁵² Cfr. Ivi, p. 310

⁶⁵³ Ivi, p. 577.

⁶⁵⁴ Ivi, p. 277

⁶⁵⁵ Ivi, p. 790.

without caps or lids, on Tuesdays only. Then we did yard waste. Then we did newspapers including glossy inserts but were careful not to tie the bundles in twine, which is always the temptation.⁶⁵⁶

At home we removed the wax paper from cereal boxes. We had a recycling closet with separate bins for newspapers, cans and jars. We rinsed out the used cans and empty bottles and put them in their proper bins. We did tin versus aluminum. On pickup days we placed each form of trash in its separate receptacle. [...] We used a paper bag for the paper bags. We took a large paper bag and put all the smaller bags inside and then placed the large bag alongside all the other receptacles on the sidewalk. We ripped the wax paper from our boxes of shredded wheat. There is no language I might formulate that could overstate the diligence we brought to these tasks. We did the yard waste. We bundled the newspapers but did not tie them in twine.⁶⁵⁷

We separate our household waste according to the guidelines. We rinse out the used cans and empty bottles and put them in their respective bins. We do tin versus aluminum. We use a paper bag for the paper bags, pressing the smaller bags flat and fitting them into the large bag that we've set aside for the purpose. We bundle the newspapers but do not tie them in twine.⁶⁵⁸

Siamo di fronte a un'estremizzazione del racconto anaforico genettiano. La stessa scena – la raccolta differenziata della spazzatura – viene riportata più volte, ammorbandando il progresso della narrazione con il reimpiego immotivato di una stessa sequenza. Per altro, il senso di *déjà lu* viene accentuato dalla ripetizione elocutiva, dal momento che ad essere reiterati intervengono anche parole e interi sintagmi – «We did tin vers aluminum», «not tie in twine», «we used a paper bag for the paper bags», etc. La gestione informativa appare perciò in difficoltà, come se non riuscisse a incedere nel racconto in maniera del tutto innovativa, ad offrire informazioni sempre originali; l'istanza diegetica stessa ammette un deficit espressivo, una mancanza comunicativa, nel momento in cui – nel secondo dei brani riportati – afferma l'incapacità di riportare tali avvenimenti in un linguaggio adatto. Gli oggetti si ripetono, vengono riciclati anche in prospettiva figurale ricomparendo più volte nel romanzo, in maniera ancor più incisiva di quanto non accada nei confronti della palla da baseball – motore delle vicende e loro collante.

Anche in *White Noise* è presente una forma di racconto anaforico: la narrazione viene inframmezzata in maniera gratuita e casuale da un sintagma tripartito, da una frase composta

⁶⁵⁶ Ivi, p. 89.

⁶⁵⁷ Ivi, pp. 102-103.

⁶⁵⁸ Ivi, pp. 803-804.

da tre elementi legati fra loro ma liberi dal contesto in cui si trovano. Hotel – «The Airport Marriott, the Downtown Travelodge, the Sheraton Inn and Conference Center»⁶⁵⁹, compagnie di carte di credito – «Mastercard, Visa, American Express»⁶⁶⁰, gomme da masticare – «Clorets, Velamints, Freedent»⁶⁶¹, sono solo alcuni esempi di questo impianto formulare ricorrente per tutta la narrazione: attraverso questa costruzione DeLillo vuole imitare la voce martellante e ritmica della pubblicità, il bombardamento acustico e visivo di cui è vittima ogni consumatore.

Come analogo elocutivo di questa tendenza dispositiva alla ripetizione, al ricorso narrativo al superfluo per compensare i limiti linguistici, segniamo nella prosa di DeLillo un utilizzo della tautologia. Certe volte l'istanza diegetica non sembra pienamente in grado di descrivere correttamente gli oggetti: la lingua si accartoccia nell'autoreferenzialità e nella gratuità azzerando il valore produttivo della comunicazione narrativa, proprio perché le parole non riescono a stare al passo delle cose. Un estratto, fra i tanti, da *Zero K*: «It was called a food unit and this is what it was. [...] The room was small and featureless. It was generic to the point of being a thing with walls. The ceiling was low, the bed was bedlike, the chair was a chair»⁶⁶². Il linguaggio si arena imbarazzato; la ridondanza tautologica diventa una forma – l'unica possibile – di compensazione descrittiva.

Ma l'antimerce definitiva, l'oggetto-scarto che più di ogni altro mette in difficoltà la ragione linguistica di DeLillo sfiorando l'ineffabile, è la bomba atomica per come viene rappresentata in *Underworld*. Prima che sostanza materica capace di mietere migliaia di vite, è sostanza linguistica. La contiguità concettuale con il detrito, con l'*underworld* sotterraneo dei rifiuti – ora organici ora inorganici, ora contraddistinti dalla morte biologica ora dalla distruzione oggettuale – proviene infatti da un dato puramente etimologico, come Nick Shay stesso evidenzia: «The word plutonium comes from Pluto, god of the dead and ruler of the underworld. They took him out to the marshes and wasted him»⁶⁶³; il doppio senso dell'espressione «wasted him», traducibile sia come «lo uccisero» che come – letteralmente – «lo trasformarono in spazzatura», rinforza l'omologazione argomentativa tra le due dimensioni, quella mortifera della bomba e quella mortale della spazzatura. Sia come sia, la messa in scena della bomba è un problema espressivo che DeLillo deve risolvere. Il congegno atomico viene inteso come una sorta di apoteosi dell'oggetto modernista e postmodernista, come la

⁶⁵⁹ Id., *White Noise*, op. cit., p. 15.

⁶⁶⁰ Ivi, p. 99.

⁶⁶¹ Ivi, p. 218.

⁶⁶² Id., *Zero K*, op. cit., p. 20.

⁶⁶³ Id., *Underworld*, op. cit., p. 559.

concrezione massima di tutti quei caratteri che abbiamo attribuito alla materia rivestita dalla retorica dell'oggettualità. Questa specifica entità materiale non si limita a sterminare la realtà antropica, a devastare la vita, ma è capace persino di infrangere del tutto il delicato vincolo tra parole e cose; in quanto «thing with no name»⁶⁶⁴, la bomba annichilisce il linguaggio, e con esso la narrazione. Klara Sax afferma:

They didn't even know what to call the early bomb. The thing or the gadget or something. And Oppenheimer said, It is merde. I will use the French. J. Robert Oppenheimer. It is merde. He meant something that eludes naming is automatically relegated, he is saying, to the status of shit. You can't name it. It's too big or evil or outside your experience. It's also shit because it's garbage, it's waste material.⁶⁶⁵

La pratica onomastica non riesce a operare, l'unico modo per definire lessicalmente la bomba è associarla alla merda, l'antimerce per eccellenza, dal momento che tutto ciò che esula dal linguaggio – che disinnesci il rapporto fra parole e cose – non può che essere uno scarto. Ecco allora come la bomba atomica di *Underworld* rappresenta il punto più alto della retorica dell'oggettualità: una materia talmente distante dall'umano da inibire del tutto un qualsivoglia approccio linguistico, che non ha nome come non lo aveva Odradek, e che infatti suscita in chi le sta vicino un sentimento di riverenza soprannaturale, di fanatismo per nulla dissimile dalla devianza feticistica dei personaggi modernisti. Per Matt Shay, fratello del protagonista, l'arma nucleare assumerà i connotati tipici di un idolo religioso, di un qualcosa da adorare in quanto appartenente ad un piano d'esistenza altro, tant'è che la sua compagna gli fa notare con disgustata chiarezza che «“You make it sound like God”»⁶⁶⁶ – non possiamo ricordare il razzo V2 di *Gravity's Rainbow*. Il valore spirituale sembra quasi cancellare l'origine tecnologica della bomba, tanto da contaminare la ragione occidentale con un vero e proprio reincidentamento del mondo; la bomba atomica, uno dei primi prodotti della logica tardocapitalistica, mette in crisi quella volontà matematizzante che aveva alimentato il primo capitalismo. Nick Shay, grazie agli insegnamenti ottenuti durante la permanenza in un convegno di gesuiti, proverà più volte a contrastare il divorzio tra parole e cose grazie alla sua perizia onomastica, alla sua inclinazione spasmodica a ricercare le singole parole per singoli oggetti – anche minimali, come i componenti di una scarpa; ma senza grandi risultati. Mai nell'opera di DeLillo la prosa si troverà tanto in difficoltà, tanto vicina alla resa all'ineffabile.

⁶⁶⁴ Ivi, p. 422.

⁶⁶⁵ Ivi, pp. 76-77.

⁶⁶⁶ Ivi, p. 458.

Ancora una volta, se la narrativa di DeLillo documenta l'indicibile e la crisi tra parole e cose, la narrativa di Del Giudice procede in senso opposto tentando di ripristinare quel legame e di scongiurare il pericolo del fallimento mimetico. Il regime concettuale operante nell'universo diegetico di Del Giudice verte sull'esigenza della funzionalità: ogni cosa deve adempiere al suo scopo, dev'essere utile, dev'essere una merce rivestita da un linguaggio chiaro e operativo; la sua filosofia materiale eredita la produttività del capitalismo ottocentesco. Ira Epstein di *Atlante occidentale*, non può apprezzare i negozi di antiquariato dal momento che sono colpevoli di isolare le cose in un'esistenza lontana dall'umano – perché ulteriore, come Odradek – e immemore della loro funzione originaria:

Salivano, senza guardare i piccoli negozi di antiquariato, quasi tutti con poche cose, qualcuno addirittura settoriale, come se facesse ancora un commercio vero: solo bastoni da passeggio, solo pendole e orologi, solo tabacchiere e scatoline. Epstein aveva sempre qualche perplessità di fronte a questo tipo di negozi dove gli oggetti erano astratti dal comportamento, sopravvissuti ai gesti, ai sentimenti, all'orientamento e all'equilibrio, cose senza sepoltura.⁶⁶⁷

Di ben altra fattura l'opinione che Epstein possiede nei confronti dei negozi di utensili:

C'era un negozio di utensili, messo su come una boutique, ed Epstein si è fermato un attimo davanti alla vetrina; ci si fermava sempre volentieri, perché lì il trapano, la sega elettrica, la serie di cacciaviti o le chiavi inglesi ordinate per grandezza erano come un sillabario di tutto quello che si poteva fare.⁶⁶⁸

L'interesse è motivato proprio dalla funzione che quelle cose conservano, da «quello che si poteva fare» con essi. Occorre poi porre attenzione all'ennesimo rimando metaforico alla dimensione linguistica: la cosalità è percepita come adesione al linguaggio, la materia è immediatamente tradotta in parola, in postura espressiva.

Se la cosa riottiene il suo valore d'uso, lo stesso accade alla parola. Nel campo concettuale della prosa dello scrittore italiano, l'ineffabile non è un'opzione: Klettke dichiara che «Del Giudice intraprende un coraggioso tentativo di scrivere contro l'assenza di parole»⁶⁶⁹, instaurando così un prospetto autoriale diametralmente all'opposto rispetto a quanto osservato con DeLillo. La lotta contro la deficienza linguistica trova un alleato, come già affermato, nel

⁶⁶⁷ Daniele Del Giudice, *Atlante occidentale*, op. cit., p. 90.

⁶⁶⁸ Ivi, p. 91.

⁶⁶⁹ Cornelia Klettke, *Attraverso il segno dell'infinito. Il mondo metaforico di Daniele Del Giudice*, Franco Cesati Editore, Firenze, 2008, pp. 15-16.

dialogo con le discipline scientifiche: i due protagonisti Ira Epstein e Pietro Brahe sono accomunati dalla «possibilità di catturare la forma nascosta delle cose, [...] entrambi tesi nella conquista di un rapporto sempre nuovo tra il linguaggio e la realtà»⁶⁷⁰. Il compito tanto della scienza quanto della letteratura risulta così quello di adempiere ad una responsabilità retorica, a un ritratto esauriente del mondo materiale: non casualmente la parola ha «un debole per gli ingegneri»⁶⁷¹. Nel far ciò, Del Giudice rigetta qualsiasi legame con il coevo postmoderno:

C'era una diffusa sfiducia nella possibilità che la narrazione, e il suo modo mediato di produrre senso, potessero avere ancora una tenuta sulla realtà, e farne rappresentazione. Quando ho deciso di affiancare la scrittura narrativa a quella saggistica, volevo sperimentare tale possibilità, o probabilità: una nuova rappresentazione della realtà attraverso il racconto, attraverso lo strumento narrativo. Insisto sul termine rappresentazione (le forme, romanzo compreso, nascono e muoiono, e tali decessi sono vitali); rappresentazione era ciò che a me stava a cuore, e questo è il tema de *Lo stadio di Wimbledon*, libro che inviai all'editore col titolo *Carta di mercatore*. È noto che il secondo nome di quella Carta cinquecentesca, alla base della moderna cartografia, è appunto Rappresentazione.⁶⁷²

Di fronte ad una narrazione poco interessata – perché inadatta, invalidata da un dispositivo espressivo difettoso – a rapportarsi con l'esperienza, Del Giudice propone è una «letteratura affermativa, capace di interagire con la realtà»⁶⁷³. In tal modo si motiva l'evidente impianto cartografico che traspare dai titoli e dai movimenti del racconto: il testo e la mappa sono entrambi marchingegni semiotici atti alla transcodificazione del reale in specifici proutuari segnici – l'alfabeto, la matematica –, e in quanto tali si conservano il più possibile referenziali. Non conta la forma usata, che sia un romanzo, un racconto, uno spettacolo teatrale; ciò che conta è la rappresentazione in sé, il fatto che la finzione riproduca la realtà, che le parole siano in grado di contornare le cose in una comunione soddisfacente.

Secondo Del Giudice, il fenomeno più vicino alla «letteratura delle cose», il tentativo maggiormente riuscito di rappresentare in un modo linguisticamente congruo alla materia secondo i connotati che abbiamo attribuito alla retorica della cosalità, proviene «dai libretti di

⁶⁷⁰ Mimma Bresciani Califano, *Piccole zone di simmetria. Scrittori del Novecento*, Firenze University Press, Firenze, 2011, p. 128.

⁶⁷¹ Daniele Del Giudice, *Dictis non armis. L'arma della parola*, in Ivano Dionigi (a cura di), *Nel segno della parola*, BUR, Milano, 2005, p. 24.

⁶⁷² Id., *In questa luce*, op. cit., p. 39.

⁶⁷³ Birgitte Grundtvig, *Aviazione: topologia, topografia e percezione del luogo in Daniele Del Giudice*, «Revue Romane», vol. 42, n. 2, 2007, p. 222.

istruzione e di manutenzione, dalle “istruzioni per l’uso” che accompagnavano gli oggetti”»⁶⁷⁴. La scrittura manualistica è dunque un genere letterario a tutti gli effetti, un *Bildungsroman* – «“Ogni manuale era per me un libro di galateo applicato, un romanzo di formazione”»⁶⁷⁵, dice esplicitamente Epstein ad un certo punto – con lo scopo di educare il lettore all’esperienza del mondo, al rapporto sano con le cose, attraverso il ricorso ai tecnicismi:

I linguaggi tecnici, i linguaggi speciali, sono metafore del linguaggio più generale, e dunque potremmo dire che quei manuali erano anche dei piccoli libri di formazione: raccontavano che cosa bisognava fare, come si doveva stare, come ci si doveva comportare e dove mettere le mani affinché quella determinata cosa funzionasse e funzionasse il più a lungo possibile. Ora non vorrei che venisse misconosciuto il carattere altamente formativo dei libretti di istruzioni per l’uso, perché essi parlano del nostro rapporto con le cose, parlano della vita, al punto che Pèrec ha potuto intitolare il suo più importante romanzo *La vita istruzioni per l’uso* (ma potrei citare anche Conrad: che libro trova Marlow in *Cuore di tenebra* risalendo il fiume Congo? Non la Bibbia né Shakespeare, ma un libretto dal titolo *Indagine su alcuni aspetti dell’arte marinaresca*⁶⁷⁶).

L’unico modo per conoscere le cose, per fare in modo che esse funzionino, è addestrare il proprio linguaggio affinché esso riesca a foderarle adeguatamente; ancora una volta, il tecnicismo lessicale consente un accesso diretto alla dimensione materica, una collaborazione veicolata da una retorica della cosalità impensabile di fronte all’antagonismo dell’oggettualità e alla sua impermeabilità alla parola. Più esplicitamente, da *Atlante occidentale*:

“Ho imparato a usare gli oggetti, a portare una barca, a guidare una macchina, a pilotare un aeroplano; per ogni cosa c’erano manuali [...]. Nei manuali c’erano i nomi della natura, i nomi delle cose, la descrizione del loro funzionamento, ciò che bisognava fare o come si doveva stare perché quella determinata cosa funzionasse. [...] Con ogni cosa nuova imparavo anche una nuova nomenclatura.”⁶⁷⁷

L’utilizzo della materia deriva da una padronanza linguistica, discende esclusivamente dalla corrispondenza delicata tra parole e cose; conoscere il nome equivale a conoscere l’oggetto. Inoltre, il riferimento a Conrad non è affatto casuale, considerando il rilievo e il posto che tale autore occupa all’interno del pantheon di Del Giudice. Joseph Conrad è considerato come un maestro della tecnica espressiva e narrativa, in quanto riesce a usufruire di un

⁶⁷⁴ Daniele Del Giudice, *Gli oggetti, la letteratura, la memoria*, op. cit., p. 100

⁶⁷⁵ Id., *Atlante occidentale*, op. cit., p. 64.

⁶⁷⁶ Id., *Gli oggetti, la letteratura, la memoria*, op. cit., p. pp. 100-101.

⁶⁷⁷ Id., *Atlante occidentale*, p. 64.

linguaggio sempre puntuale, aderente alla realtà, capace di restituire alla letteratura una forte valenza utilitaristica perché vicino alla materia che racconta. Soprattutto, con Conrad l'estetica, proprio attraverso tale impostazione manualistica, recupera anche una dimensione etica; non a caso, il riferimento principale di Del Giudice è un suo saggio teorico minore, *Out of Literature*, nel quale lo scrittore anglo-polacco discute dell'importanza delle cosiddette *Notices to Mariners*, una sorta di istruzioni per i marinai da consultare per entrare in porto senza pericolo⁶⁷⁸. La precisione, il linguaggio tecnico e l'andamento narrativo si uniscono così per investire la letteratura di responsabilità, per trasformarla in una finestra sul mondo capace di addestrare all'esperienza della realtà. Ed è esattamente in questo intento manualistico che la narrativa supera l'impasse dell'afasia e ottiene in aggiunta un'incrostatura etica, si impegna ad essere "utile" oltre che "bella". È sempre Epstein a dire che «nel non poter descrivere c'è qualcosa di amorale, come del resto c'è qualcosa di assolutamente morale in una buona descrizione»⁶⁷⁹. Rappresentare correttamente gli oggetti, offrire la simulazione di una correlazione tra l'umano e il materiale attraverso il linguaggio, è quasi una funzione civile dello scrittore: l'ineffabile e le descrizioni manchevoli sono pericolose, sono una minaccia per la comunità.

Tale linguaggio tecnico e formativo, capace di riprodurre il mondo perché frutto del vincolo tra parola e cosa, si realizza nella poetica di Del Giudice attraverso un oggetto in particolare e l'operazione figurale di matrice dispositiva che esso consente: l'aereo. Gli oggetti, infatti, vanno osservati – e quindi compresi – attraverso la prospettiva garantita dal volo: «Un modo di avvicinarsi al problema degli oggetti potrebbe essere quello di guardarli dall'alto volando, visto che oggi – da ormai più di un secolo – è possibile farlo, e di chiedersi quali differenze comporti nella nostra maniera di conoscerli»⁶⁸⁰. La cosa-aereo di Del Giudice si posiziona così in una netta dicotomia nei confronti dell'oggetto-bomba di DeLillo: dove il secondo rappresenta la massima espressione dell'oggettualità, l'indicibile che frantuma il vincolo tra parole e cose e che trasporta l'episteme in un reincantamento del mondo connaturato dal ritorno al misticismo e ai fervori religiosi, il primo funge da massima espressione della cosalità, l'entità che ripristina la funzione comunicativa del linguaggio riappacificando parole e cose e disincantando il pensiero culturale attraverso un'iniezione di razionalità. Leggiamo nel dettaglio:

⁶⁷⁸ Cfr. Id., *In questa luce*, op. cit., p. 13.

⁶⁷⁹ Id., *Atlante occidentale*, op. cit., p. 73.

⁶⁸⁰ Id., *Gli oggetti, la letteratura, la memoria*, op. cit., p. 91.

Il volo è appartenuto al mito finché non è stato possibile realizzarlo, finché non si è realizzato l'oggetto fisico che consente di volare. Da quel momento in poi appartiene alle cose e alla tecnica, al modo in cui le cose modificano e portano delle novità anche nel campo dell'esperienza.⁶⁸¹

Il regime scopico garantito dall'aereo recupera la geometria linguistica, la componente matematica e numerale dell'espressione, che aveva determinato il successo dell'ideologia protocapitalistica. Il volo da fenomeno soprannaturale viene ridimensionato in esperienza quotidiana, da racconto che necessita una retorica dell'oggettualità conquista la fisionomia narrativa tipica della retorica della cosalità. La tecnica ingegneristica che disincanta il mondo è però innanzitutto tecnica espressiva: «il volo ha un suo alfabeto, l'alfabeto aeronautico»⁶⁸², e di conseguenza ad un avanzamento del perimetro scientifico e percettivo deve corrispondere un aggiornarsi delle pratiche linguistiche. L'afasia che deturpa il racconto dei primi voli rendendoli narrazioni ascetiche è scongiurata per l'ennesima volta dal linguaggio tecnico, da una cosa che accetta di essere parola:

Ma voi sentite certamente come il linguaggio è cambiato. Con la nascita dell'aeroplano, nel primo decennio del nostro secolo, il volo del mito e della fantasia si trasforma in tecnica [...]. Ogni linguaggio tecnico, al suo apparire, si distacca dal linguaggio comune, dal sapere comune, e costruisce una propria grammatica di procedure, un lessico di nuove parole, di immagini mentali e di rappresentazioni spaziali, autonome e a sé stanti; tanto più nel caso del volo, che è una pratica non solo fuori dal linguaggio comune, ma fuori anche dalle nostre possibilità e vocazioni naturali. [...] Tuttavia, a poco a poco, anche la lingua più tecnica e operativa comincia a restituire qualcosa alle parole e al senso comune.⁶⁸³

Lo straordinario si riduce a ordinario attraverso il linguaggio; il settoriale si adagia progressivamente in comunicazione quotidiana, l'esatto opposto di una retorica dell'oggettualità che al contrario giocherebbe sulla difficoltà della descrizione e sullo scollamento tra i domini dell'espressivo e del materiale in vista di una fascinazione estetica – e non certa etica e utile.

Nella fattispecie, la prospettiva d'eccezione assicurata dal volo e dalla cosa-aereo è uno «sguardo obliquo» o, per meglio dire, una «visione periferica»:

⁶⁸¹ Ibid.

⁶⁸² Id., *In questa luce*, p. 176.

⁶⁸³ Ivi, pp. 147-148.

Visione periferica è la definizione tecnica del modo in cui bisogna guardare volando di notte, o in condizioni di scarsa luminosità, affinché le cose si mostrino per quello che sono e non per come appaiono. Normalmente, nell'osservare un oggetto, noi lo guardiamo direttamente, utilizzando la visione centrale; ma questo è poco efficace nell'oscurità. Per questo il pilota in volo notturno non dovrebbe osservare le luci di una città, o sagome in movimento, o rilievi luminosi, in modo diretto, ma tenere lo sguardo leggermente al di sotto o al di sopra di essi, o di lato. [...] Per vedere le cose nelle loro reali dimensioni è opportuno, di notte o con poca luce, tenerle appena sul margine.⁶⁸⁴

Ecco allora come l'aereo – e il vocabolario da esso fluito – garantisce una rappresentazione esauriente del mondo dove la parola di DeLillo non riusciva a descrivere al meglio l'antimerce e gli scarti in quanto entità fuori dal linguaggio. Le cose appaiono nelle loro reali fattezze solo se osservate da una certa angolazione, da una postura che è anche e soprattutto linguistica e che racconta la materia dal margine, proprio come fa Anne al cieco Barnaba nel racconto *Nel museo di Reims*.

Alla luce di quanto detto finora, la retorica di Del Giudice fa un ampio utilizzo della figuratività dispositiva connessa all'apparizione materiale: il rischio dell'ineffabile viene meno proprio nel momento in cui sono gli oggetti a parlare, ad interpretare il ruolo di istanza diegetica, a gestire il flusso delle informazioni. Il primo – e più importante – di queste cose narratrici è, ovviamente, l'aereo. Leggiamo da *Staccando l'ombra da terra*:

Mi sentivo un aeroplano: non un pilota, insisto, un aeroplano. Da grande avrei fatto l'aeroplano più grande, un quadrielica, crescendo in apertura alare e cavalli vapore. [...] Come aeroplano sorvolai le strade a una certa altezza, alla quota degli occhi di un bambino, anche se amavo sfiorare il suolo con la guancia in lunghi e infangati rasoterra. Come aeroplano mi sentivo responsabile di coloro che trasportavo, piloti, passeggeri, posta o galline; e questo sentimento di responsabilità, per me che ero sostanzialmente una cosa, che appartenevo alla famiglia delle cose, mi faceva sentire, come cosa, una cosa all'altezza degli esseri animati che avevo a bordo.⁶⁸⁵

Non possiamo non ricordare l'analoga reificazione raccontata in *The Breast*: un oggetto diventa voce autodiegetica e racconta in prima persona le vicende di cui è protagonista filtrando i dati narrativi in virtù dell'inedita esistenza materiale. Essere un aereo significa sperimentare una serie di emozioni e percezioni che all'umano non sono accessibili, e la comunicazione

⁶⁸⁴ Ivi, p. 154.

⁶⁸⁵ Id., *Staccando l'ombra da terra* (1994), Einaudi, Torino, 2017, p. 23.

diegetica che ne consegue non può che colmare una lacuna dell'espressione e del dominio della parola che sarebbe stata altrimenti irrisolvibile. Soprattutto, la responsabilità di essere cosa permette una parità ontologica rispetto all'organico che recupera da vicino le affermazioni della *flat ontology*: umano e materiale si posizionano sullo stesso piano grazie all'eccezionalità figurale di una narrazione autodiegetica di questo tipo.

O ancora, anche il territorio del modo genettiano e della focalizzazione può porgere un'offerta informativa del tutto singolare se affidata ad un oggetto. È questo il caso dello struggente – e irritante in quanto politico – racconto *Unreported Inbound Palermo*. Un mistero italiano quale la tragedia di Ustica, vera e propria fallacia giudiziaria e cavità storica, può essere narrata adeguatamente solo se rappresentata attraverso la prospettiva dell'unico testimone, nonché dell'unico sopravvissuto: «(Se qui ci fosse un capitolo su Ustica, dovrebbe essere la storia dell'aereo)»⁶⁸⁶. Dove la voce umana non arriva, osa quello dell'oggetto:

Che ne sanno gli oggetti delle trame e delle azioni? Che ne sanno dei mandanti e degli esecutori, gli oggetti sono lì. Sarebbe la storia dell'aereo, perché l'aereo conosce la sua storia, quanti la conoscono al mondo?, in mancanza di parole sarebbe una storia di cose, storia di metallo, metallo offendente e metallo offeso, la fusoliera sa che cosa ha prodotto una frantumazione diseguale poco prima della coda, la pinna sinistra dello stabilizzatore di coda sa che cosa gli ha aperto un taglio a croce sul bordo, così come il ventre del flap destro conosce certamente che cosa lo ha perforato e la natura delle piccole biglie di ferro trovate dentro le lamiere scatolate, il portello laterale sa che cosa gli ha arricciato il rivestimento esterno [...] verso il fuori, le rivettature strappate sanno se a strapparle è stata la velocità della caduta o la depressione di un boato.⁶⁸⁷

La cosa diviene qui un'entità contraddistinta da una potenza intellettuale maggiore dell'umano, dotata di un corredo informativo più preciso; è l'unico narratore possibile, l'unico ad offrire una prospettiva soddisfacente, squarciando l'ineffabile della strage con la luce della potenzialità figurale.

O ancora, un'altra operazione figurale di tipo dispositivo può essere innescata da ulteriori oggetti ed entità materiali, a dimostrazione delle numerose strategie attraverso le quali Del Giudice riesce a riprodurre il mondo al massimo delle capacità linguistiche. Abbiamo già detto come in *Atlante occidentale* la luce mantenga un protagonismo indiscusso; aggiungiamo ora come in quasi ogni scena dell'opera venga citata una fonte di illuminazione che supervisiona

⁶⁸⁶ Ivi, p. 97.

⁶⁸⁷ Ivi, pp. 99-100.

gli avvenimenti, che osserva i personaggi e ne documenta le azioni, che indaga la psicologia dei presenti riportando moti dell'animo che in nessun altro modo, con nessun'altra prospettiva, sarebbero potuto risalire in superficie. Dal canto suo, l'aria è l'unico testimone attendibile dei voli che effettuano i due protagonisti, l'unico personaggio effettivamente rilevante – nonché, come la luce, l'unico agente, a confermare una volta per tutte l'attitudine verbale e attiva della materia:

Da quel momento l'aria non fu più la stessa: cercò l'elica, cercò l'aereo, aderì alle ali e alla fusoliera e ai piani di coda formando un velo immobile, un primo strato sul quale gli altri scorrevano con viscosità e cominciarono a spingere e a fare resistenza; particelle d'aria si allineavano in filetti fluidi sempre più sostanziosi, in vene d'aria sempre più fluenti, si spostavano e facevano vuoto accogliendo in sé la forma piena dell'aereo, si dividevano all'attacco delle ali passando sopra e sotto, più veloci e libere di correre sul dorso, più lente e ostacolate lungo il ventre, si divaricavano urtando contro il timone verticale, passando a sinistra o a destra, premendo più su un lato che sull'altro; l'aria entrava nelle alette dei cilindri creando una continuità fredda che temperava il calore infernale dell'aria che vi esplodeva dentro insieme ad altri vapori, esercitava pressione o depressione sulla farfalla del carburatore aprendola e chiudendola, penetrava nei tubi e nelle prese degli strumenti, e spingeva anche lì, trasformandosi in numeri di velocità crescenti sotto gli occhi di Brahe; l'aria premeva e s'ingolfava secondo angoli fissi lungo le parti fisse, secondo angoli mobili lungo le parti mobili, forzando la mano di Epstein sul volantino, i piedi di Brahe sulla pedaliera; l'aria divenne sempre più cosa e sostentamento, e a tre quarto della pista li tirò su. Fece tutto questo perlopiù restando ferma, nel proprio punto di vista⁶⁸⁸.

È l'oggetto a raccontare il soggetto, è l'aria a percepire il pilota, esorcizzando l'inenarrabilità della sequenza di volo.

In *Del Giudice*, le cose non esulano dal linguaggio; al contrario, sono esse stesse esseri parlanti.

5.6. Pragmagonia incerta e pragmagonia esplicita

Prima di tirare le somme della comparazione formale, occorre tracciare un'ultima e sostanziale differenza di panorami concettuali tra le opere dei due autori. Come abbiamo avuto modo di affermare, la difformità tra oggettualità e cosalità – e le relative messe in scena narrative – vertono anche sull'origine stessa della materia, sulla provenienza più o meno

⁶⁸⁸ Id., *Atlante occidentale*, op. cit., pp. 106-107.

esplicita degli oggetti di cui si racconta. Dove l'oggetto appare increato, privo di una nascita nitida, la cosa non fa nulla per nascondere la sua origine, il momento della propria creazione. In DeLillo e Del Giudice, la pragmatologia diventa allora l'ennesimo affare linguistico: da una parte la parola può rintracciare la genetica della materia, dall'altra si arrende di fronte all'ennesimo paradosso ontologico.

In *White Noise*, la rappresentazione dei tramonti scandisce spesso il proseguo delle vicende. Dopo il disastro tossico aereo che colpisce la città in cui si svolgono i fatti, i tramonti assumono una colorazione più intensa e per certi versi innaturale:

We stopped on the parkway overpass and got out to look at the sunset. Ever since the airborne toxic event, the sunsets had become almost unbearably beautiful. Not that there was a measurable connection. If the special character of Nyodene Derivative (added to the everyday drift of effluents, pollutants, contaminants and delirants) had caused this aesthetic leap from already brilliant sunsets to broad towering ruddled visionary skylscapes, tinged with dread, no one had been able to prove it.⁶⁸⁹

L'estetizzazione del mondo è una delle strategie più efficaci del tardocapitalismo: sfruttando il valore straniante della merce artistica, il mercato crea prodotti fascinosi capaci di instaurare feticismi di massa. Tuttavia, la voce narrante evidenzia come non si conosca con assoluta certezza la causa della magnificenza di un evento altrimenti quotidiano; la contaminazione chimica è solo una supposizione, non è possibile reperire una consequenzialità razionale, una spiegazione scientifica – «not that there was a measurable connection». L'oggetto appare incantevole proprio in quanto difficile da attribuire ad una cagione sicura e sottratto da quella legislazione congenita che non avrebbe consentito una tale estetizzazione – e quindi un alto valore commerciale. La retorica dell'oggettualità risulta così artificializzazione del naturale: il banale innato accresce di prestigio estetico alterando la sua fisionomia e rendendo ciò che dovrebbe essere ordinario qualcosa di straordinario, distante dal campo empirico tradizionale. Ovviamente, ciò non può che tradursi nell'ennesima afasia:

The edge of the earth trembled in a darkish haze. Upon it lay the sun, going down like a ship in a burning sea. Another postmodern sunset, rich in romantic imagery. Why try to describe it? It's enough to say that everything in our field of vision seemed to exist in order to gather the light of this event.⁶⁹⁰

⁶⁸⁹ Don DeLillo, *White Noise*, op. cit., p. 162.

⁶⁹⁰ Ivi, p. 216.

La descrizione paesaggistica, una delle più basilari e spontanee forme di narrazione, risulta impossibile, intralciata dall'immaginario romantico – e quindi misticheggiante – che pervade l'evento. O ancora, in maniera più trasparente, dal finale dell'opera:

It is hard to know how we should feel about this. Some people are scared by the sunsets, some determined to be elated, but most of us don't know how to feel, are ready to go either way. [...] This waiting is introverted, uneven, almost backward and shy, tending toward silence. What else do we feel? Certainly there is awe, it is all awe, it transcends previous categories of awe, but we don't know whether we are watching in wonder or dread, we don't know what we are watching or what it means, we don't know whether it is permanent, a level of experience to which we will gradually adjust, into which our uncertainty will eventually be absorbed, or just some atmospheric weirdness, soon to pass. [...] The sky is under a spell, powerful and storied.⁶⁹¹

L'unica azione possibile è assistere in silenzio – in religioso silenzio. Il tramonto, uno degli eventi più naturali e quotidiani dell'esperienza umana, diventa qualcosa di inconoscibile, distante dal perimetro epistemico comune. Tale è la forza retorica dell'oggettualità: rendere perturbante e straniante ciò che è domestico e familiare attraverso la cancellazione dell'origine; non sono le consuete leggi della fisica – appartenenti al bagaglio culturale di qualsiasi individuo – a dipingere il tramonto, ma una diabolica alchimia di sostanze laboratoriali che presuppongono una discrasia conoscitiva. L'umano è distante dal materiale: i due abitano due territori diversi.

Se nell'oggettualità di DeLillo c'è silenzio e distacco reverenziale, nella cosalità di Del Giudice c'è comunicazione e vicinanza comunitaria. Ogni oggetto è fabbricato, è frutto di un lavoro cosciente e identificabile: dietro ogni frammento materico è possibile ritrovare il pensiero che l'ha costruito, l'intenzione umana che ha portato alla sua realizzazione e che quindi ne risulta l'origine; «È abbastanza mortificante usufruire di qualcosa [...] senza sentire bene il pensiero che c'è dietro»⁶⁹². Se la Repressione vuole oggetti increati, il represso evidenzia con forza le azioni che hanno portato alla costruzione delle cose: non più materia aliena, proveniente da dimensioni altre, ma – come vuole l'etimologia – frutto di collaborazione, di deliberazione collegiale, e di un intervento diretto dell'organico. Da qui, l'istanza comunicativa, l'impronta dialogica:

⁶⁹¹ Ivi, p. 308.

⁶⁹² Daniele Del Giudice, *Atlante occidentale*, op. cit., p. 32.

“Mi sembrava che ogni oggetto avesse una sua vita; non solo quella della materia, lavorata in forma, la sua vita era il pensiero che c’era dietro e il comportamento in cui si prolungava. Qualcuno disegnava l’inclinazione di una sedia ed era come se ti aggiustasse le spalle e le braccia, come se ti dicesse: ‘Siediti così’; o avevo scelto la durezza giusta di un interruttore perché potesse essere aperto facilmente, ma non accidentalmente, e ti diceva: ‘C’è bisogno di tutta questa spinta delle dita?’. Bastava che io mi sedessi, o che girassi quell’interruttore e si chiudeva il circuito che andava dal suo pensiero al mio, dai suoi sentimenti ai miei [...]. Così esisteva una relazione con gli altri, con molti altri, attraverso le cose che ci sono nel proprio tempo, attraverso il fare che non era soltanto fare gli oggetti, ma molto di più”.⁶⁹³

Contrariamente a quanto accadeva nel muto spettacolo dei tramonti di *White Noise*, la cosa permette agli umani di relazionarsi tra loro anche attraverso lo spazio e il tempo; la cosa è un ponte tra intellezioni diverse, un passe-partout comunicativo ineguagliabile. Del Giudice sembra davvero riepilogare i punti focali che abbiamo attribuito alla cosalità: l’oggetto è più che materia, eccede i suoi confini puramente corporali accogliendo il pensiero umano quale componente essenziale, in una trasparenza che è anzitutto dialogo. Non vi è nulla di sacrale o misterioso; solo semplice lavoro umano, una lingua franca trans-epocale. Il soggettuale non può più separarsi dall’oggettuale, in una vera e propria conferma dei principi della *flat ontology*:

“A me sembrava che la vita delle persone fosse unita a quella delle cose, fosse una lunga storia di sedie e di letti, di scarpe e di valige, di tavoli e di porte, di automobili e aerei e treni e navi e di cassetti e di scatole, cose che non genere non si vedono, che restano sullo sfondo di persone prese a pensare direttamente ‘io come sto?’”.⁶⁹⁴

Dove il tramonto di DeLillo coniugava un’artificializzazione del naturale, le cose evocate da Del Giudice mirano ad una naturalizzazione dell’artificiale: l’animato e l’inanimato, il vivente e l’inerte, convivono in maniera pacifica sullo stesso livello ontologico, coinquilini comunicanti di una realtà che non prevede distinzioni esistenziali o anomalie sensoriali; la tecnica è genuina e naturale come un qualsiasi organismo biologico.

Ecco allora come le opere di DeLillo e Del Giudice si differenziano anche sotto il versante della pragmatologia: la retorica dell’oggettualità elimina le tracce genetiche e rende perciò l’oggetto indescrivibile poiché avverso alle parole umane; la retorica della cosalità risalta la fabbricazione e il ruolo dell’intellezione favorendo un regime comunicativo e perciò una narrazione mimetica.

⁶⁹³ Ivi, p. 63.

⁶⁹⁴ Ivi, pp. 64-65.

5.7. Una conclusione: la nube tossica e i fuochi d'artificio

Concludo con un'ultima e breve comparazione atta a riassumere le rispettive proprietà formali che abbiamo discusso finora. Leggiamo uno di seguito all'altro le descrizioni di due eventi concettualmente nucleari di *White Noise* e *Atlante occidentale*:

The enormous dark mass moved like some death ship in a Norse legend, escorted across the night by armored creatures with spiral wings. We weren't sure how to react. It was a terrible thing to see, so close, so low, packed with chlorized, benzines, phenols, hydrocarbons, or whatever the precise toxic content. But it was also spectacular, part of the grandness of a sweeping event, like the vivid scene in the switching yard or the people trudging across the snowy overpass with children, food, belongings, a tragic army of the dispossessed. Our fear was accompanied by a sense of awe that bordered on the religious. It is surely possible to be awed by the thing that threatens your life, to see it as a cosmic force, so much larger than yourself, more powerful, created by elemental and willful rhythms. This was a death made in the laboratory, defined and measurable, but we thought of it at the time in a simple and primitive way, as some seasonal perversity of the earth like a flood or tornado, something not subject to control. Our helplessness did not seem compatible with the idea of a man-made event. In the back seat the kids fought for possession of the binoculars. The whole thing was amazing. They seemed to be spotlighting the cloud for us as if it were part of a sound-and-light show, a bit of mood-setting mist drifting across a high battlement where a king had been slain. But this was not history we were witnessing. It was some secret festering thing, some dreamed emotion that accompanies the dreamer out of sleep. Flares came swooning from the helicopters, creamy bursts of red and white light. Drivers sounded their horns and children crowded all the windows, faces tilted, pin hands pressed against the glass. [...] Through the stark trees we saw it, the immense toxic cloud, lighted now by eighteen choppers – immense almost beyond comprehension, beyond legend and rumor, a roiling bloated slug-shaped mass. It seemed to be generating its own inner storms. There were cracklings and sputterings, flashes of light, long looping streaks of chemical flame. The car horns blared and moaned. The helicopters throbbed like giant appliances. [...] The great cloud, beyond its turbulent core, was silver-tipped in the spotlights. It moved horribly and sluglike through the night, the choppers seeming to putter ineffectually around its edges. In its tremendous size, its dark and bulky menace, its escorting aircraft, the cloud resembled a national promotion for

death, a multimillion-dollar campaign backed by radio spots, heavy print and billboard, TV saturation.⁶⁹⁵

“Linee traccianti [...] entravano dal basso nel riquadro di cielo buio, esplodevano in alto con un boato perforante, si divaricavano in un punto dove la materia diventava luce, probabilmente il sodio luce gialla, il bario luce verde, il rame luce azzurra, il magnesio luce bianca, lo stronzio luce rossa, e il calomelano [...] luce celeste. Linee di luce si diramavano concentriche e riscendevano giù, smorzandosi, nei piccoli fuochi d’apertura, non troppo intensi per catturare l’occhio senza offenderlo e disporlo a una gradualità. Subito dopo, senza che loro due avessero il tempo di voltarsi e di fare apprezzamenti, altre salve portarono in quota raggiere di lance bianche da cui nascevano raggiere di luce azzurre da cui nascevano raggiere di lance verdi, luci rapidissime e fulminanti, alle quali probabilmente i nitrati e i clorati, veri magazzini di ossigeno, davano velocità di combustione, e così l’aria si trasformava in luce [...]. E fuochi, poi, più lenti e duraturi, ritardati dal carbone di salici e di pioppi che i pirotecnici tagliano apposta in primavera, quando il flusso della linfa scioglie i sali minerali, o ritardati dall’aggiunta di gomma arabica sgorgata dalle acacie [...]”⁶⁹⁶.

Da una parte, una nube tossica, una circostanza mortifera; dall’altra, una sequenza di giochi d’artificio, un’espressione vitalistica. Notiamo come le due rappresentazioni ereditino dettagliatamente le caratteristiche formali ora della retorica dell’oggettualità ora della retorica della cosalità, instaurando in DeLillo un divorzio tra parole e cose e in Del Giudice una voce espressiva forte.

La caratteristica che spicca di più nella descrizione di DeLillo è l’ambivalenza concettuale. La nube tossica è contemporaneamente antica – la scena viene rappresentata come una pittura medievale raffigurante un episodio di peste, e il successivo riferimento ai lebbrosi non è un caso – e moderna – è comunque un esperimento artificiale, il risultato di un errore in laboratorio. È un’entità appartenente ad una dimensione mitica e immaginaria – una nave norrena, qualcosa che sembra provenire da un racconto apocalittico – ma anche contestualizzata a forza in una prospettiva scientifica – attraverso l’attenta descrizione dei suoi componenti chimici. Questo tipo di descrizione mobile non può che ricordarci lo scivolo isotopico dell’Odradek kafkiano. La pratica aggettivale è straniante: il riferimento ipallagetrico alla lumaca scardina la logica epistemica associando due elementi estranei l’un l’altro. È uno spettacolo definito religioso proprio perché *fascinans et tremendum*: incute un timore

⁶⁹⁵ Don DeLillo, *White Noise*, op. cit., pp. 124-151.

⁶⁹⁶ Daniele Del Giudice, *Atlante occidentale*, op. cit., p. 139.

reverenziale ma allo stesso tempo è impossibile distogliere lo sguardo. In generale, la nube tossica viene fortemente teatralizzata, con tanto di accenno ai fari degli elicotteri come riflettori di un palcoscenico: quello che la famiglia Gladney ha davanti a sé appare più come una scena televisiva che come una tragedia reale. Si tratta insomma di un fenomeno perturbante che difficilmente può essere tradotto linguisticamente, e che infatti sembra riprendere le stesse tattiche retoriche della pubblicità offrendo uno spettacolo luminoso e rumoroso, capace di sconvolgere la percezione sensoriale del consumatore e quindi di attrarlo attraverso la potenza dell'alterità. In un altro passo, la morte – nei confronti della quale la nube tossica è la manifestazione corporea – viene non a caso definita un oggetto autonomo: «This is the nature of modern death. [...] It has a life independent of us. It is growing in prestige and dimension. It has a sweep it never had before. We study it objectively»⁶⁹⁷. Ritorna così l'artificializzazione del naturale: qualcosa di quotidiano come la morte diventa un'entità mostruosa di cui non si conosce l'origine, dotata di una propria indipendenza ontologica, paradossalmente e contraddittoriamente distante dall'umano ma simbiotica alla sua esperienza.

In Del Giudice, la precisione descrittiva tocca l'ossessione: la composizione materica dei fuochi viene sviscerata fino agli elementi chimici minimali, i tecnicismi vengono desacralizzati e adoperati in forma colloquiale, ogni singolo aspetto viene indagato sin dalla sua provenienza e dal suo funzionamento, la sintassi stessa si piega alle logiche della simmetria usufruendo di un andamento ripetitivo e robotico. I fuochi d'artificio rappresentano una sorta di ineffabile moderno, una Rosa dei Beati in chiave fisica, una circostanza al limite della magia; Del Giudice – attraverso la voce di Epstein – riesce però a descrivere minuziosamente rispettando l'alterità della materia e adoperando un linguaggio aderente e mai aggressivo. La materia viene inscenata in maniera verbale e non aggettivale: agisce, si muove, si trasforma, ma sempre in manifestazioni comprensibili e raccontabili. Gli avverbi temporali e la costruzione paratattica tracciano un deciso progressismo, spingono il racconto in avanti allo stesso modo della prosa di *Robinson Crusoe*. I fuochi d'artificio sono perciò una cosa, un fenomeno che può essere compreso e assimilato a livello del linguaggio perché risultato di una collaborazione attiva tra parola e cosa – attraverso il tecnicismo – e tra inumano e umano – il processo di costruzione livella l'intenzione dell'organico e l'effetto dell'inorganico. Non c'è nulla di inconoscibile né fascinoso: la pragmagonia è esaurientemente riportata, il tutto viene disincantato da una postura ecfrastica altamente scrupolosa.

⁶⁹⁷ Don DeLillo, *White Noise*, op. cit., p. 111.

Così due eventi narrativamente simili – entrambe descrizioni di uno spettacolo cromatico e fotografico – vengono riferiti secondo le due impostazioni discorsive che abbiamo sviscerato. La nube tossica è uno spettacolo: statico, aggettivale, ammorba le aspettative del lettore con un frastagliato rimescolamento semantico e espressivo. I fuochi d'artificio sono un lavoro: dinamici, verbali, si svelano per gradi sotto la direttiva del linguaggio. Sublime contro chimico, ineffabile contro rappresentabile, repressione antifunzionale (Ra) contro represso funzionale (rf), antimerce contro merce, oggetto contro cosa; il discorso del potere tardocapitalistico e una sua plausibile contronarrazione sono stati scomposti nella loro sintassi elementare.

Conclusione

Harman ipotizza che la corretta relazione con il mondo materiale dipenda da un processo di «withdrawal»⁶⁹⁸: gli oggetti devono retrocedere rispetto all'intellezione umana, devono preservarsi schermandosi ai loro approcci cognitivi e percettivi. La tirannia ontologica che ha visto la soggettività affermarsi come principale abitante dell'esistente può, secondo la maggior parte degli esponenti dell'*object-oriented ontology*, essere interrotta solo in seguito ad una violenta rivoluzione della materia; è necessario istituire un confine tra la dimensione dell'organico e quella dell'inorganico.

Ciononostante, non si tratta della soluzione più efficace. Troncare il dialogo tra il soggetto e l'oggetto, spezzare il vincolo tra la parola e la cosa, significherebbe deturpare una delle leggi universali della fisica dell'esperienza, e limitare sostanzialmente sia le possibilità della *res cogitans* che le potenzialità della *res extensa*. L'umano e il materiale sono coinquilini che sarebbe diabolico separare; il mondo stesso è frutto del loro continuo interfacciarsi.

Che fare, dunque? Come limitare il sopruso del soggetto e rivalutare la presenza dell'oggetto, senza ricorrere ad una fiacca ritirata?

Questa tesi ha tentato di avanzare una risposta plausibile. Nel primo capitolo, abbiamo rubricato i caratteri peculiari della *Thing Theory*, i suoi precursori e le sue argomentazioni propedeutiche, e abbiamo dichiarato le sue finalità principali e i criteri più adatti a conseguirli; una teoria dell'oggetto è necessaria e può decontaminare il paesaggio critico da alcune recenti abitudini ermeneutiche. Nel secondo capitolo, abbiamo ripercorso la storia della concezione filosofica della materia intesa ora secondo il principio della cosalità – in quanto favorevole all'umano – ora secondo il principio dell'oggettualità – in quanto contrastante nei confronti dell'umano –, ora nella sua astuta sintesi nella forma di merce; la dicotomia ontologica si riversa in dicotomia espressiva, e le due condotte ontologiche si trasformano in retoriche – cioè modalità di apparizione testuale – tese alternativamente al disincanto o al perturbante. Nel terzo capitolo, recuperando l'impalcatura teorica offertaci da Francesco Orlando, abbiamo testimoniato come la letteratura possa assurgere sia a documento della ragione superficiale, a logica di potere, a *instrumentum regni*, a dispositivo di consenso – il momento della

⁶⁹⁸ Cfr. Graham Harman, *Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects*, op. cit.

Repressione r –, sia a documento del contenuto sotterraneo, ad anti-logica di potere, a *bad citizen*, a dispositivo di dissenso – il momento del represso r; dietro la messa in scena della materia si nasconde un groviglio di intenzioni ideologiche, propositi politici, fluttuazioni storiche. Nella fattispecie, dal terzo capitolo discende la proposta di un quadrato semiotico greimasiano della funzionalità associato al susseguirsi di quattro atteggiamenti narrativi in un arco temporale steso tra la nascita del pensiero capitalistico – la logica mercantile di *Robinson Crusoe* – e l'accartocciamento delle tattiche tardocapitalistiche – il racconto catamoderno. Nel quarto capitolo, si è abbozzata una storia figurale dell'oggetto contemporaneo suddivisa a seconda del dipartimento retorico in azione – elocutivo, dispositivo, inventivo; ne è emerso un corpus testuale proveniente da sei tradizioni letterarie – italiana, francese, inglese, statunitense, argentina, turca – valido a dimostrare quanto la materia sia una presenza costante ed essenziale del fenomeno narrativo a prescindere dall'impiego che se ne fa. Nel quinto capitolo, abbiamo indagato i movimenti propri della retorica della cosalità e della retorica dell'oggettualità a partire dalla comparazione ravvicinata della rappresentazione oggettuale tra l'opera di Don DeLillo e l'opera di Daniele Del Giudice: si sono così indagate le differenze a livello della costruzione fraseologica – immobilità aggettivale contro dinamismo verbale –, della gestione dell'informazione espressiva – ineffabilità contro loquacità –, e così via, in un confronto schematico che ha appurato le rese discorsive della materia durante la direttiva tardocapitalistica.

In altre parole, abbiamo assistito al relazionarsi intimo tra il dominio della parola – principale emanazione del soggettivo – e il dominio della cosa – principale emanazione dell'oggettivo. Il punto d'incontro, il territorio comune, è la narrazione: lì, l'organico e l'inorganico collaborano attivamente nella configurazione di un mondo finzionale. Traguardo definitivo del lavoro è stato comprovare come il rapporto tra soggetto e oggetto non sia solo coefficiente ontologico, esistenziale; il suo risvolto politico è invece nodale, ed è dalla letteratura che bisogna partire in vista di una corretta ecologia e di una corretta economia dell'ambiente socio-antropico.

Questa tesi ha restituito attenzione al dato puramente figurale. È la forma a consentire un dialogo proficuo, una sana convivenza, tra il soggetto e l'oggetto. Raccontare le cose nella dimensione controfattuale equivale a percepirli nella dimensione fattuale: la narrativa è addestramento all'esperienza e simulazione del vivibile; la retorica è portamento esistenziale. È la letteratura – medium espressivo che deve conservare la propria specificità – a restituire tridimensionalità all'oggettuale, a conferirgli la dignità ontologica che merita.

Consequenzialmente, la forma è anche fattore politico, coagulo di discorsi di potere; la decriptazione delle manovre retoriche riverbera echi extratestuali e contingenti. Studiare la rappresentazione degli oggetti equivale a studiare la Storia.

Inoltre, la metodologia adoperata in questa trattazione può rivelarsi utile nel risolvere un vizio che negli ultimi anni ha guastato la ricerca accademica all'interno dell'SSD L-FIL-LET/14. Ciò che ritengo assolutamente necessario, e che spero di aver effettuato nel corso di questo lavoro, è la calibratura tra l'intervento comparatistico e l'intervento teorico. Spesso si tende a considerare la comparatistica il fine dell'esercizio analitico, e la teoria uno dei mezzi atti a perpetuarlo. Procedendo in tal senso, tuttavia, non si ottiene altro che l'eccesso perverso delle due discipline: feticismo compilativo e registro delle dogane da una parte, masturbazione intellettuale e ricettario formulare dall'altro. Al contrario, bisognerebbe capovolgere i due ruoli, connotando la comparatistica come mezzo e la teoria come fine. La disciplina denominata Letteratura comparata è un modo di leggere i testi, una pratica di approccio cognitivo, una disposizione mentale; la disciplina denominata Teoria della letteratura offre un obiettivo ultimo, ovvero una visione dell'opera che sia anche visione circostante e coscienza unitaria del fatto e del controfatto e che elegga il fenomeno narrativo a riproduzione particolare del reale.

Ci si augura che questa ricerca possa illuminare più intensamente lo statuto dell'oggetto e affermare una volta per tutte che l'uso non è sempre abuso, che gli oggetti esistono appieno quando utilizzati; questa consapevolezza è forse la più intensa strategia dissidente di cui disponiamo contro l'egemonia tardocapitalistica.

È la letteratura, insomma, a realizzare la *flat ontology*: non più spettri dispettosi dietro le pareti, ma coinquilini coi quali collaborare per il mantenimento dello spazio ontologico condiviso.

Bibliografia

Primaria:

- ARBASINO Alberto, *Paesaggi italiani con zombi*, Adelphi, Milano, 1998.
- AUSTER Paul, *In the Country of Last Things* (1987), Faber and Faber, Londra, 2005.
- BORGES Jorge Luis, *Poesía completa*, Debolsillo, Barcelona, 2018.
- BORGIA Giuseppe, *Vacanze in famiglia*, in Pier Vittorio Tondelli, *Belli & Perversi*, Transeuropa Edizioni, Ancona, 1987.
- BROOKS Gwendolyn, *The Mother*, in Id., *Selected Poems*, HarperCollins, New York, 1963.
- CALVINO Italo, *L'avventura di un viaggiatore*, in Id., *Gli amori difficili* (1970), Mondadori, Milano, 2015.
- CESERANO Giorgio, *I giorni del dissenso. La notte delle barricate: Diari del Sessantotto*, Castelvecchi, Roma, 2018,
- D'ANNUNZIO Gabriele, *Il piacere* (1889), Einaudi, Torino, 2014.
- DEFOE Daniel, *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe* (1719), Penguin Books, London, 2003.
- DEL GIUDICE Daniele, *Lo stadio di Wimbledon* (1983), Torino, Einaudi, 2009.
- DEL GIUDICE Daniele, *Atlante occidentale* (1985), Torino, Einaudi, 2019.
- DEL GIUDICE Daniele, *Staccando l'ombra da terra* (1994), Torino, Einaudi, 2017.
- DEL GIUDICE Daniele, *Orizzonte mobile*, Torino, Einaudi, 2009.
- DEL GIUDICE Daniele, *In questa luce*, Torino, Einaudi, 2013.
- DEL GIUDICE Daniele, *I racconti*, Torino, Einaudi, 2016.
- DELILLO Don, *Americana* (1971), Penguin Books, New York, 1989.
- DELILLO Don, *End Zone* (1972), Picador, London, 2014.
- DELILLO Don, *Great Jones Street* (1973), Penguin Books, New York, 1994.
- DELILLO Don, *Ratner's Star* (1976), Picador, London, 2016.
- DELILLO Don, *Players* (1977), Picador, London, 2016.
- DELILLO Don, *Running Dog* (1978), Vintage, New York, 1989.
- DELILLO Don, *The Names* (1982), Picador, London, 1999.
- DELILLO Don, *White Noise* (1985), Penguin Books, New York, 2011.
- DELILLO Don, *Libra* (1988), Penguin Books, New York, 1991.

DELILLO Don, *Mao II* (1991), Vintage, London, 1992.

DELILLO Don, *Underworld* (1997), Picador, London, 2011.

DELILLO Don, *The Body Artist*, Scribner, New York, 2001.

DELILLO Don, *Cosmopolis*, Scribner, New York, 2003.

DELILLO Don, *Falling Man*, Scribner, New York, 2007.

DELILLO Don, *Point Omega*, Scribner, New York, 2010.

DELILLO Don, *Zero K*, Scribner, New York, 2016.

DELILLO Don, *The Silence*, Scribner, New York, 2020.

KAFKA Franz, *Die Sorge des Hausvaters*, in Id., *Ein Landarzt* (1918), Fisher Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 2015.

MARINETTI Filippo Tommaso, *Manifesti del futurismo*, Abscondita, Milano, 2008.

MARINETTI Filippo Tommaso, *Mafarka il futurista* (1909), Adler, Pontassieve, 2021.

MORAVIA Alberto, *Nuovi racconti romani* [1959], Bompiani, Milano, 2018.

MORAVIA Alberto, *La vita interiore* [1978], Bompiani, Milano, 2019.

MCCARTHY Cormac, *The Road* (2006), Vintage Books, New York, 2007.

NABOKOV Vladimir, *Lolita* (1955), Penguin Books, London, 2015.

NABOKOV Vladimir, *Transparent Things* (1972), Penguin Books, London, 2017.

NORI Paolo, *Bassotuba non c'è* [1999], Feltrinelli, Milano, 2009.

O'BRIEN Tim, *The Things They Carried*, in Id., *The Things They Carried* (1990), HarperCollins, Londra, 2019.

PAMUK Orhan, *Masumiyet Müzesi* (2008), trad. it. Barbara La Rosa Salim *Il Museo dell'Innocenza*, Einaudi, Torino, 2013.

PEREC Georges, *Les Choses* (1965), Éditions Julliard, Parigi, 2017.

PYNCHON Thomas, *Gravity's Rainbow* (1973), Viking Press, New York, 1973.

ROBBE-GRILLET Alain, *Dans le labyrinthe* (1959), Les éditions de Minuit, Parigi, 1959.

ROBBE-GRILLET Alain, *La jalousie* (1957), Éditions de Minuit, Paris, 2012.

ROTH Philip, *The Breast* (1972), in Id., *Novels 1967-1972*, The Library of America, New York, 2005.

RUSHDIE Salman, *Midnight's Children* (1981), Vintage, Londra, 2006.

SMITH Zadie, *The Autograph Man*, Penguin Books, London, 2003.

TOMASI DI LAMPEDUTA Giuseppe, *Il Gattopardo* (1957), Feltrinelli, Milano, 2009.

TOURNIER Michel, *Les Météores*, Gallimard, Paris, 1977.

VASSALLI Sebastiano, *Archeologia del presente*, Einaudi, Torino, 2001.

Secondaria:

ADORNO T.W., *Ästhetische Theorie* (1970), trad. it. *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 1975.

ADORNO Theodor W., *L'industria culturale*, trad. it. di Enrico Donaggio, in Adorno, Fromm, Horkheimer, *La scuola di Francoforte. La storia e i testi*, Einaudi, Torino, 2005.

ALAZRAKI Jaime, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Gredos, Madrid, 1974.

ALLMER Acalya, *Orhan Pamuk's Museum of Innocence: on architecture, narrative and the art of collecting*, «Architectural Research Quarterly», vol. 13, n. 2, 2009.

AMALFITANO Paolo, *Logica delle emozioni e paradigmi immanenti nell'ermeneutica di Francesco Orlando* in Paolo Amalfitano e Antonio Gargano (a cura di), *Sei lezioni per Francesco Orlando. Teoria ed ermeneutica della letteratura*, Pacini Editore, Pisa, 2014.

ANDERSON Perry, *The Origins of Postmodernity*, Verso, New York, 1998.

ANSEMI G. M., RUOZZI Gino (a cura di), *Gli oggetti della letteratura italiana*, Carocci, Roma, 2010.

ANTONELLO Pierpaolo, *Microfisica del racconto*, «Nuova corrente», n. 115, 1995.

ANTONELLO Pierpaolo, *La verità degli oggetti: la narrativa di Daniele Del Giudice fra descrizione e testimonianza*, «Annali d'italianistica», vol. 23, 2005.

ANTONELLO Pierpaolo, *Il ménage a quattro. Scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 2005.

APPADURAI Arjun, *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986.

ARISTOTELE, *Organon. Analitici secondi – Topici – Confutazioni sofistiche*, trad. it. di Marcello Zanatta, UTET, Torino, 1996.

ARISTOTELE, *Metafisica*, trad. it. di Giovanni Reale, Bompiani, Milano, 2000.

ARISTOTELE, *De anima*, trad. it. di Giancarlo Movia, Bompiani, Milano, 2011.

ARNOLD Matthew, *Culture and Anarchy: An Essay in Political and Social Criticism* (1869), OUP Oxford, Oxford, 2009.

AUERBACH Erich, *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (1946), trad. it. *Mimesis: Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino, 2000.

AUSTER Paul, DE CORTANZE Gérard, *La solitude du labyrinthe* (1997), trad. it. *Una menzogna quasi vera. Conversazioni con Gérard de Cortanze*, Minimum Fax, Roma, 1998.

BAKHTIN Michail, *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla scienza della letteratura* (1975), Einaudi, Torino, 1997.

BALDI Valentino, *Il sole e la morte. Saggio sulla teoria letteraria di Francesco Orlando*, Quodlibet, Macerata, 2015.

- BARILLI Renato, *Robbe-Grillet e il romanzo postmoderno*, Ugo Mursia Editore, Milano, 1998.
- BARONE Dennis, *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1995.
- BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture* (1953), trad. it. *Il grado zero della scrittura*, Einaudi, Torino, 1982.
- BARTHES Roland, *Littérature objective* (1954), trad. it. *Letteratura Oggettiva*, in Id., *Saggi Critici*, Einaudi, Torino, 2002.
- BARTHES Roland, *Mythologies* (1957), trad. it. *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino, 2016.
- BARTHES Roland, *L'effet de réel*, «Communications», 11, 1968.
- BATTISTINI Andrea, *Letteratura e scienza*, Bologna, Zanichelli, 1977.
- BATTISTINI Andrea, *Letteratura e scienza da Carducci a Primo Levi*, in Id., *Sondaggi sul Novecento*, Il ponte vecchio, Cesena, 2003.
- BAUDRILLARD Jean, *Le Système des objets* (1968), Gallimard, Parigi, 2000.
- BAUDRILLARD Jean, *Simulacres et Simulation*, Galilée, Paris, 1981.
- BAUDRILLARD Jean, *Car l'illusion ne s'oppose pas à la réalité* (1997), trad. it. *È l'oggetto che vi pensa*, Pagine d'Arte, Capriasca, 2003.
- BAUM Alwin, *The Metanovel: Robbe-Grillet's Phenomenal Nouveau Roman*, «Boundary 2», vol. 6, n. 2, 1978.
- BAUMAN Zygmunt, *In search of Politics* (1999), trad. it. *La solitudine del cittadino globale*, Feltrinelli, Milano, 2000.
- BAUMAN Zygmunt, *Liquid Modernity*, Polity Press, Cambridge, 1999.
- BELLOS David, *The Old and the New. An Introduction to Georges Perec*, «The Review of Contemporary Fiction», vol. 13, n. 1, 1993.
- BENJAMIN Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928), trad. it. *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino, 1999.
- BENJAMIN Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936), trad. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 2000.
- BENJAMIN Walter, *Das Passagen-Werk* (1983), trad. it. *I passages di Parigi*, Einaudi, Torino, 2002.
- BENJAMIN Walter, *Franz Kafka. On the Tenth Anniversary of his Death*, in *Selected Writings vol. 2 1921-1934*, Harvard University Press, Harvard, 1999.
- BENNETT Jane, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Duke University Press, Durham, 2010.
- BERSANI Leo, *Pynchon, Paranoia, and Literature*, «Representations», vol. 25, n. 4, 1989.

- BERTINETTO Pier Marco, *Il verbo*, in Lorenzo Rossi et al. (a cura di), *Grande grammatica italiana di consultazione*, Il Mulino, Bologna, 1988-1995, 3 voll., vol. II (*I sintagmi verbale, aggettivale, avverbiale; la subordinazione*), 1991.
- BERTONI Federico, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino, 2007.
- BERTONI Federico, *Cinque domande sulla critica*, «Allegoria», XXIV, n. 65-66, 2012.
- BERTONI Federico, *Sull'utilità e il danno della letteratura per la vita*, «Between», vol. 3, n. 5, 2013.
- BERTONI Federico, *La teoria alla prova*, «Comparatismi», 3, 2018.
- BERTONI Federico, *Letteratura. Teorie, metodi, strumenti*, Carocci, Roma, 2018.
- BINET Alfred, *Le Fétichisme dans l'amour* (1887), trad. it. *Il feticismo in amore*, ETS, Pisa, 2011.
- BLACKMORE Susan, *The Meme Machine* (1999), trad. it. *La macchina dei memi*, Instar Libri, Torino, 2002.
- BLACKWELL Mark, *The Secret Life of Things: Animals, Objects, and It-narratives in Eighteenth-century England*, Bucknell University Press, Lewisburg, 2007.
- BLASUCCI Luigi, *Leopardi e i segnali dell'Infinito*, Il Mulino, Bologna, 1985.
- BLOCH Ernst, *Spuren* (1930), trad. it. *Tracce*, Garzanti, Milano, 2019.
- BLOOM Harold, *Novelists and Novels: A Collection of Critical Essays*, Checkmark Books, New York, 2007
- BODEI Remo, *La vita delle cose*, Laterza, Roma-Bari, 2011.
- BOOTH Wayne, *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, Chicago, 1983.
- BOULOUMIÉ Arlette, *Onomastique et Création Dans Les Météores de Michel Tournier*, «Revue d'Histoire Littéraire de La France», vol. 88, n. 6, 1988.
- BOULOUMIÉ Arlette, *La Sacralisation Des Éléments Dans Vendredi Ou Les Limbes Du Pacifique et Dans Les Météores de Michel Tournier*, «Nouvelles Études Francophones», vol. 27, n. 2, 2012.
- BOURDIEU Pierre, *Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe*, «Cahiers de recherche de l'École Normale Supérieure», 1, 1971.
- BOYD Brian, *Transparent Things. Vladimir Nabokov: The American Years*, Princeton University Press, Princeton, 1991.
- BOYD Brian, *Nabokov, Time, and Timelessness: A Reply to Martin Hägglund*, «New Literary History», vol. 37, n. 2, 2006.
- BRAGARD Véronique, *Sparing Words in the Wasted Land: Garbage, Texture, and Écriture Blanche in Auster's In the Country of Last Things and McCarthy's The Road*, «ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment», vol. 20, n. 3, 2013.

- BRAND Dana, *The Interaction of Aestheticism and American Consumer Culture in Nabokov's 'Lolita.'*, «Modern Language Studies», vol. 17, n. 2, 1987.
- BRENNAN Timothy, *Salman Rushdie and the Third World. Myths of the Nation*, Palgrave MacMillan, Basingtoke, 1989.
- BRESCIANO CALIFANO Mimma, *Piccole zone di simmetria. Scrittori del Novecento*, Firenze, Firenze University Press, 2011.
- BRIACO Luigi, *Cormac McCarthy*, in V.M. De Angelis-C. Ricciardi (a cura di), *Verso il millennio. Letteratura statunitense del secondo Novecento*, Sapienza University Press, Roma, 2007.
- BROWN Bill, *Thing Theory*, «Critical Inquiry», vol. 28, n. 1, 2001.
- BROWN Bill, *A Sense of Things. The Object Matter of American Literature*, University of Chicago Press, Chicago, 2004.
- BROWN Bill, *Things*, The University of Chicago Press, London, 2004.
- BROWN Bill, *Other Things*, University of Chicago Press, Londra, 2015.
- BRUCKNER Pascal, *La Tentation de l'innocence* (1995), trad. it. *La tentazione dell'innocenza*, Ipermedium, Napoli, 2001.
- BRUGNOLO Stefano, *La letterarietà dei discorsi scientifici. Aspetti figurali e narrativi della prosa di Hegel, Tocqueville, Darwin, Marx, Freud*, Roma, Bulzoni Editore, 2000.
- BRUGNOLO Stefano et al., *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Carocci, Roma, 2016.
- BRUGNOLO Stefano, COLUSSI Davide, ZATTI Sergio, ZINATO Emanuele, *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Carocci, Roma, 2016.
- BRUGNOLO Stefano, *Schemi, frazioni, modelli, classificazioni: sul carattere sistematico del pensiero di Francesco Orlando*, in Paolo Amalfitano e Antonio Gargano (a cura di), *Sei lezioni per Francesco Orlando. Teoria ed ermeneutica della letteratura*, Pacini Editore, Pisa, 2014.
- BRYANT Levi R., *The Democracy of Objects*, Open Humanities Press, 2011.
- BURGELIN Claude, *Les Choses, un devenir-roman des Mythologies?*, «Recherches & Travaux», 77, 2010.
- CALABRIA Raffaele, *Alle radici dell'oggetto in psicoanalisi*, Alpes Italia, Roma, 2017.
- CALVINO Italo, *Una pietra sopra* (1995), Milano, Mondadori, 2016.
- CALVINO Italo, *Collezione di sabbia*, Mondadori, Milano, 2017.
- CANOBBIO Andrea, *X o La storia delle Cose*, in Georges Perec, *Le cose*, trad. it. Leonella Prato Caruso, Einaudi, Torino, 2010.
- CAPUTO Annalisa, *Pensiero e Affettività. Heidegger e le Stimmungen (1889-1928)*, Franco Angeli, Milano, 2001.

- CARMAGNOLA Fulvio, *Merzi di culto. Ipermerce e società mediale*, Castelvecchi, Roma, 1999.
- CECCAGNOLI Patrizio, “*Necrofilia*” e *prosopopea della materia: la personificazione in Marinetti*, «Annali d’Italianistica», 27, 2009.
- CESERANI Remo, DOMENICHELLI Mario, FASANO Pino (a cura di), *Dizionario dei temi letterari*, 3 Voll., UTET, Torino, 2007.
- CESERANI Remo, *Il fantastico*, Mulino, Bologna, 1996.
- CESERANI Remo, *Storicizzare*, in Mario Lavagetto (a cura di), *Il testo letterario. Istruzioni per l’uso*, Laterza, Roma-Bari, 2004.
- CESERANI Remo, *Gli strumenti letterari e le altre discipline*, Mondadori, Milano, 2010.
- CESERANI Remo, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino, 2016.
- CESERANI Remo, *Storicizzare*, in Mario Lavagetto (a cura di), *Il testo letterario. Istruzioni per l’uso*, Laterza, Roma-Bari, 2004.
- CHARLES Michel, *Introduzione allo studio dei testi*, La Nuova Italia, Firenze, 2000.
- CHIAPELLO Ève, BOLTANSKI Luc, *Le Nouvel Esprit du capitalisme*, Gallimard, Paris, 2000.
- CIMINARI Sabina, *Gli “eredi” di Calvino negli anni ottanta: Andrea De Carlo e Daniele Del Giudice*, «Cahiers d’études italiennes», vol. 14, 2012.
- COLUMMI CAMERINO Marinella, *Lo spazio e il tempo nella narrativa di Daniele Del Giudice*, in “*Un viaggio realmente avvenuto*”. *Studi in onore di Ricciarda Ricorda*, a cura di A. Cinquegrani e I. Crotti, Edizioni Ca’ Foscari, 2019.
- COMETA Michele, *Visioni della fine. Apocalissi, catastrofi, estinzioni*, Duepunti, Palermo, 2004.
- COMETA Michele, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Cortina Raffaello Editore, Milano, 2011.
- COMETA Michele, *Archeologie del dispositivo*, Pellegrini Editore, Cosenza, 2016.
- COMPAGNON Antoine, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun* (1998), trad. it. *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, Einaudi, Torino, 2000.
- CONNOLLY, Julian, *Approaching Lolita. A Reader’s Guide to Nabokov’s Lolita*, Academic Studies Press, 2009.
- COWART David, *Don DeLillo: The Physics of Language*, University of Georgia Press, London, 2003.
- CROCKETT Dennis, *German Post-Expressionism: the Art of the Great Disorder 1918-1924*, Pennsylvania State University Press, University Park, 1999.
- CRUTZEN Paul, *Geology of mankind*, «Nature», vol. 415, n. 23, 2002.

- CULLER Jonathan, *Literary Theory. A Very Short Introduction* (1997), trad. it. *Teoria della letteratura. Una breve introduzione*, Armando Editore, Roma, 2000.
- CULLER Jonathan, *The Pursuit of Signs. Semiotics, literature, deconstruction*, Routledge, Abingdon, 1981.
- CULLER Jonathan, *Theory of the Lyric*, Harvard University Press, Cambridge, 2015.
- CUOZZO Gianluca, *Filosofia delle cose ultime. Da Walter Benjamin a Wall-E*, Moretti e Vitali, Bergamo, 2013.
- CURI Fausto, *La stilistica della materia*, in Id., *Perdita d'aureola*, Einaudi, Torino, 1977.
- CURTIUS Ernst Robert, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948), trad. it. *Letteratura europea e Medioevo latino*, La Nuova Italia, Firenze, 1992.
- DANIÉLOU Alain, *Mythes et Dieux de L'Inde, le polythéisme hindou* (1992), trad. it. *Miti e dèi dell'India*, BUR Biblioteca Univ. Rizzoli, Milano, 2002.
- DANTO ANTON, *The transfiguration of the Commonplace. A philosophy of Art* (1983), trad. it. *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, Laterza, Roma-Bari, 2008.
- DAVIS Colin, *Identity and The Search for Understanding in Michel Tournier's Les Météores*, «French Forum», vol. 12, n. 3, 1987.
- DAWKINS Richard, *The selfish gene* (1976), trad. it. *Il gene egoista*, Mondadori, Milano, 1995.
- DE BROSSES Charles, *Du culte des Dieux fétiches ou Parallèle de l'ancienne religion de l'Égypte avec la religion actuelle de Nigritie* (1760), trad. it. *Sul culto degli dei feticci*, Bulzoni, Roma, 2000.
- DE CRISTOFARO Francesco, VISCARDI Marco (a cura di), *Il borghese fa il mondo. Quindici accoppiamenti giudiziari*, Donzelli Editore, Roma, 2017.
- DE GRAZIA Victoria, *The Crisis of Hyper-Consumerism: Capitalism's Latest Forward Lurch. Capitalism: The Reemergence of a Historical Concept*, Bloomsbury Publishing, Londra, 2016.
- DE MAN Paul, *The Resistance to Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986.
- DEBENEDETTI Giacomo, *Il romanzo del Novecento*, Milano, La Nave di Teseo, 2019.
- DEBORD Guy, *La société du Spectacle* (1967), trad. it. *La società dello spettacolo*, Massari editore, Bolsena, 2002.
- DEBRAY Régis, *Mai 68: une contre-révolution réussie*, Mille et une nuit, Parigi, 2008.
- DEL GIUDICE Daniele, *C'è ancora possibilità di narrare una storia? Conversazione tra Italo Calvino e Daniele Del Giudice*, «Pace e guerra», n. 8, 1980.
- DEL GIUDICE Daniele, *Il tempo del visibile nell'Atlante di Daniele Del Giudice. Conversazione con Sergio Bertolucci, Tullia Gaddi, Antonino Pastorino e Gian Luigi Saraceni*, «Palomar. Quaderni di Porto Venere», vol. 1, 1986.
- DEL GIUDICE Daniele, *Gli oggetti, la letteratura e la memoria*, in (a cura di) Andrea Borsari, *L'esperienza delle cose*, Marietti, Genova, 1992.

- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille Plateaux* (1980), Les Editions de Minuit, Parigi, 1998.
- DELILLO Don, *A Conversation with Don DeLillo: Has Terrorism Become the World's Main Plot?*, «Panic», n. 1, novembre 2005.
- DEPIETRO Thomas, *Conversations with Don DeLillo*, University Press of Mississippi, Jackson, 2005.
- DERRIDA Jacques, *Spectres de Marx: l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale* (1993), trad. it. *Spettri di Marx*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1994.
- DESURMONT Christopher, *Les figures de l'hypallage*, «Bulletin de la Société de Stylistique Anglaise», n. 27, 2006.
- DOCARMO Stephen, *Subjects, Objects, and the Postmodern Differend in Don DeLillo's White Noise*, «LIT: Literature Interpretation Theory», vol. 11, n. 1, 2000.
- DOLFI Anna, *Sul filo dell'iride, Daniele Del Giudice e la geometria della visione*, «Esperienze letterarie», XIX, n. 2, 1994.
- DOLFI Anna, *La light knowledge di Daniele Del Giudice*, in *La realtà e i linguaggi. Ai confini tra scienza e letteratura*, a cura di M. Bresciano Califano, Le Lettere Firenze, 1998.
- DOMENICHELLI Mario, *Literature and power: consent and dissent forms and functions*, «Between», vol. 5, n. 10, 2015.
- DOMINY Jordan, *Cannibalism, Consumerism, and Profanation: Cormac McCarthy's The Road and the End of Capitalism*, «The Cormac McCarthy Journal», vol. 13, n. 1, 2015.
- DORAN Robert, *Editor's Introduction: Literature as Theory*, in René Girard, *Mimesis and Theory: Essays on Literature and Criticism* (1953-2005), Stanford University Press, Stanford, 2008.
- DRUMBL Johann *Viaggio, narrazione e forma. Appunti sulla «poetica» di Daniele Del Giudice*, in Id., *Traduzione e scrittura*, Milano, LED Edizioni Universitarie, 2003.
- DURIX Jean Paul, *Magic Realism in Midnight's Children*, «Commonwealth Essays and Studies», vol. 8, n. 1, 1985.
- DUVALL John, *The (Super)Marketplace of Images: Television as Unmediated Mediation in DeLillo's White Noise*, «Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory», vol. 50, n. 3, 1994.
- ECO Umberto, *La vertigine della lista*, Bompiani, Milano, 2009.
- EDWARDS Tim, *The End of the Road: Pastoralism and the Post-Apocalyptic Waste Land of Cormac McCarthy's The Road*, «The Cormac McCarthy Journal», vol. 6, n. 3, 2008.
- EID Haidar, *White noise: A late-capitalist world of consumerism*, «Consumption Market and Culture», vol. 3, n. 3, 1999.
- ENGELS Friedrich, *Anti-Dühring*, Lotta Comunista, Genova, 2003.

EVANS David, *Taking Out the Trash: Don DeLillo's Underworld, Liquid Modernity, and the End of Garbage*, «The Cambridge Quarterly», vol. 35, n. 2, 2006.

FEDER Helena, *Ecocriticism, New Historicism, and Romantic Apostrophe*, in Steven Rosendale (a cura di), *The Greening of Literary Scholarship: Literature, Theory, and the Environment*, University of Iowa Press, Iowa City, 2002.

FERRONI Giulio, *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Einaudi, Torino, 1991.

FIORENTINO Francesco, *La teoria come soluzione di problemi*, in Paolo Amalfitano e Antonio Gargano (a cura di), *Sei lezioni per Francesco Orlando. Teoria ed ermeneutica della letteratura*, Pacini Editore, Pisa, 2014.

FISHER Mark, *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* (2009), trad. it. *Realismo capitalista*, Nero, Roma, 2018.

FOROUGHI Hassan et al., *L'errance narrative chez Alain Robbe-Grillet Le cas d'étude: Dans le labyrinthe*, «Recherches en Langue et Littérature Françaises», vol. 7, n. 1, 2013.

FOUCAULT Michel, *L'archéologie du savoir* (1969), trad. it. *L'archeologia del sapere*, BUR, Milano, 1999.

FOWLES Severin, *People without things*, in Mukkel Bille, Frida Hastrup (a cura di), *The Anthropology of Absence: Materialisations of Transcendence and Loss*, Springer Press, New York, 2010.

FREEDGOOD Elaine, *The Idea in Things. Fugitive Meaning in the Victorian Novel*, University of Chicago Press, Chicago, 2006.

FREUD Sigmund, *Das Unheimliche* (1919), trad. it. in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino, 1969.

FREUD Sigmund, *Die Traumdeutung* (1899), trad. it. *L'interpretazione dei sogni*, Mondadori, Milano, 2012.

FREUD Sigmund, *Fetischismus* (1927), trad. it. *Feticismo*, in *La teoria psicanalitica. Raccolta di scritti 1911-1938*, Bollati Boringhieri, Torino, 2014.

FREUD Sigmund, *Jenseits des Lustprinzips* (1920), trad. it. *Al di là del principio di piacere*, in *La teoria psicanalitica. Raccolta di scritti 1911-1928*, Bollati Boringhieri, Torino, 2014.

FREUD Sigmund, *Totem und Tabu: Einige Ubereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker* (1913), trad. it. *Totem e Tabù*, Bollati Boringhieri, Torino, 2011.

FREUD Sigmund, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* (1917), trad. it. *Introduzione alla psicanalisi*, in *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino, 1976.

FRIEDMAN-PUETZ, *Science as Metaphor: Thomas Pynchon and Gravity's Rainbow*, «Contemporary Literature», vol. 15, n. 3, 1974.

FURMAN Andrew, *The Jewishness of the Contemporary Gentile Writer: Zadie Smith's The Autograph Man*, «Indeterminate Identities», vol. 30, n. 1, 2005.

FUSILLO Massimo, *Feticci*, Il Mulino, Bologna, 2012.

- GALIMBERTI Umberto, *Enciclopedia di psicologia*, Garzanti, Torino, 2001.
- GARGANO Antonio, *Referenti, codici e formazione di compromesso*, in Paolo Amalfitano e Antonio Gargano (a cura di), *Sei lezioni per Francesco Orlando. Teoria ed ermeneutica della letteratura*, Pacini Editore, Pisa, 2014.
- GAROSI Linda, *Dipingere con la scrittura. Brevi considerazioni sul ritratto femminile dal Piacere alle Vergini delle rocce di Gabriele D'annunzio*, «Estudios Románicos», 30, 2021.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Éditions du Seuil, Paris, 1972
- GIGLIOLI Daniele, *Tema*, La Nuova Italia, Firenze, 2001.
- GLISSANT Edouard, *Introduction à une poétique du divers* (1996), trad. it. *Poetica del diverso*, Meltemi, Roma, 2004.
- GOLDMANN Lucien, *Lukács et Heidegger. Fragments posthumès*, trad. it. *Lukács e Heidegger*, Bertani, Verona, 1976.
- GOLDMANN Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, Paris, 1964.
- GRAZIOLI Elio, *La collezione come forma d'arte*, Johan e Levi Editore, Milano, 2012.
- GRECO Giuseppe Girimonti, MARTINA Sabrina, PIAZZA Marco (a cura di), *Proust e gli oggetti*, Le Càriti, Firenze, 2012.
- GREIMAS Algirdas Julien, *Structural Semantics: An Attempt at a Method*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1984.
- GROUPE μ , *Rhétorique générale*, Éditions du Seuil, Paris, 1982.
- GRUNDTVIG Birgitte., *Aviazione: topologia, topografia e percezione del luogo in Daniele Del Giudice*, «Revue Romane», vol. 42, n. 2, 2007.
- HAKAM Imane, *De La 'Spécula(Risa)Tion' Des Marginaux Dans Les Météores de Michel Tournier*, «The French Review» 80, 5, 2007.
- HAN Byung-Chul, *Psychopolitik. Neoliberalismus und die neuen Machttechniken* (2014), trad. it. *Psicopolitica. Il neoliberalismo e le nuove tecniche del potere*, nottetempo, Milano, 2016.
- HARMAN Graham, *Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects*. Open Court, Peru, 2002.
- HARMAN Graham, *Object-Oriented Ontology. A new Theory of Everything*, Pelican Books, Londra, 2018.
- HASSUMANI Sabrina, *Salman Rushdie. A Postmodern Reading of his Major Works*, Fairleigh Dickinson University Press, Vancouver, 2002.
- HAWES Clement, *Leading History by the Nose. The Turn to the Eighteenth Century in Midnight's Children*, «Modern Fiction Studies», vol. 39, n. 1, 1993.
- HEGEL G.W.F., *Phanomenologie des Geistes* (1807), trad. it. *La fenomenologia dello Spirito*, Bompiani, Milano, 2005.

- HEGEL G. W. F., *Grundlinien der Philosophie des Rechts* (1821), trad. it. *Lineamenti di filosofia del diritto. Diritto naturale e scienza dello Stato in compendio*, Laterza, Roma-Bari, 1991.
- HEIDEGGER Martin, *Sein und Zeit* (1927), trad. it. *Essere e Tempo*, Mondadori, Milano, 2011.
- HEIDEGGER Martin, *Das Ding* (1949), trad. it. *La questione della cosa*, Mimesis, Sesto San Giovanni, 2011.
- HEIDEGGER Martin, *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1960), trad. it. *L'origine dell'opera d'arte. Testo tedesco a fronte*, Marinotti, Milano, 2000.
- HEISE Ursula, *Sense of Place and Sense of Planet: The Environmental Imagination of the Global*, Oxford University Press, New York, 2008.
- HELLER Arno, *Simulacrum vs. Death: An American Dilemma in Don DeLillo's White Noise*, in Kraus-Auer (a cura di), *Simulacrum America: The USA and the Popular Media*, Camden House, New York, 2000.
- HEPBURN Allan, *Enchanted Objects. Visual Art in Contemporary Fiction*, University of Toronto Press, Toronto, 2010.
- HERMAN Luc, *L'Ipertesto e L'Arcobaleno della Gravità*, in Alfano-Caratello (a cura di), *La dissoluzione onesta. Scritti su Thomas Pynchon*, Cronopio, Napoli, 2003.
- HOPPS Gavin, *Beyond Embarrassment: A Post-Secular Reading of Apostrophe*, «Romanticism», vol. 11, n. 2, 2005.
- HOROWITZ Seth, *The Universal Sense: How Hearing Shapes the Mind*, Bloomsbury, New York, 2013.
- HUSSERL Edmund, *Logische Untersuchungen* (1900-1901), trad. it. *Ricerche logiche*, Il Saggiatore, Milano, 1982.
- HYVÄRINEN Matti, *Acting, Thinking, and Telling: Anna Blume's Dilemma in Paul Auster's In the Country of Last Things*, «Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas», vol. 4, n. 2, 2006.
- IACOLI Giulio, *Funzioni tematiche, segni di autenticazione? Un esempio applicativo: certi barattoli*, in Letizia Giugliarelli, Matteo Grassano, Maria Grazia Scrimieri (a cura di), *Indispensabili e marginali. Gli oggetti nella letteratura italiana contemporanea*, «Rivista di studi italiani», XXXVI, n. 3, 2018.
- IOVINO Serenella, *Material Ecocriticism: Matter, Text, and Posthuman Ethics*, in Timo Muller e Micheal Sauter (a cura di), *Literature, Ecology, Ethics: Recent Trends in European Ecocriticism*, Winter Verlag, Heidelberg, 2012.
- IOVINO Serenella, OPPERMANN Serpil, *Material ecocriticism*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis, 2014.
- ISAACSON Walter, *Steve Jobs. The exclusive biography*, Hachette, Londra, 2011.

- JAKOBSON Roman, *Il realismo dell'arte*, in Tzvetan Todorov (a cura di), *Theorie de la littérature* (1965), trad. it. *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Einaudi, Torino, 2003.
- JAMESON Fredric, *Postmodernism, or the Cultural logic of Late capitalism* (1991), trad. it. *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi Editore, Roma, 2007.
- JAMESON Fredric, *Sources of Magic Realism*, in Zamora-Faris (a cura di), *Magical realism: Theory, History, Community*, Duke University Press, Durham, 1995.
- JAMESON Fredric, *Symptoms of Theory or Symptoms for Theory?*, «Critical Inquiry», vol. XXX, n. 2, 2004.
- JENTSCH Ernst, *Zur Psychologie des Unheimlichen*, «Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift», 22, 1906.
- JOBS Steve, *Interview exclusive*, by Cristopher Rasche, «La Télé», 1996.
- JOHNSON Barbara, *Apostrophe, Animation, and Abortion*, in Id., *A World of Difference*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1987.
- JULLIEN Dominique, *La Cuisine de Georges Perec*, «Littérature», 129, 2003.
- KANE Jean, *The Migrant Intellectual and the Body of History: Salman Rushdie's Midnight's Children*, «Contemporary Literature», vol. 37, n. 1, 1996.
- KANT Immanuel, *Kritik der reinen Vernunft* (1781), trad. it. *Critica della ragion pura*, Laterza, Bari, 1949, p. 20.
- KANT Immanuel, *Prolegomena* (1783), trad. it. *Prolegomeni ad ogni metafisica futura che vorrà presentarsi come scienza*, Mondadori, Milano, 1997.
- KARL Robert, *American Fictions: 1980-2000: Whose America is it anyway?*, Xlibris, Philadelphia, 2001
- KEESEY Douglas, *Don DeLillo*, Twayne, New York, 1993.
- KERMODE Frank, *The Sense of Ending. Studies in Theory of Fiction* (1967), trad. it. *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Sansoni, Milano, 2004.
- KIHLSTROM John, *Suffering from reminiscences; Exhausted memory, implicit memory, and the return of the repressed*, in Martin Conway, *Recovered memories and false memories*, Oxford University Press, New York, 1997.
- KLETTKE Cornelia, *Attraverso il segno dell'infinito. Il mondo metaforico di Daniele Del Giudice*, Franco Cesati Editore, Firenze, 2008.
- KORTENAAR Neil, *Self, Nation, Text in Salman Rushdie's Midnight's Children*, McGill-Queen's University Press, Montreal, 2004.
- KUNSA Ashley, *Maps of the World in Its Becoming. Post-Apocalyptic Naming in Cormac McCarthy's The Road*, «Journal of Modern Literature», vol. 33, n. 1, 2009.
- LACAN Jacques, *Lacan in Italia* [1972], trad. di Lamberto Boni, Milano, La Salamandra, 1978.

- LACAN Jacques, *Le Séminaire. Tome VII. L'éthique de la psychanalyse*, trad. it. *Il Seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi (1959-1960)*, Einaudi, Torino, 2008.
- LACAN Jacques, *Le Séminaire. Livre XVIII D'un discours qui ne serait pas du semblant* (2007), trad. it. *Il Seminario. Libro XVIII. Di un discorso che non sarebbe del sembiante*, Einaudi, Torino, 2010.
- LACAN Jacques, *Le Séminaire, Livre VI, Le désir et son interprétation*, trad. it. *Il seminario. Libro VI. Il desiderio e la sua interpretazione (1958-1959)*, Einaudi, Torino, 2016.
- LANDOW John, *Hypertext 2.0. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology* (1994), trad. it. *L'Ipertesto. Critica letteraria e tecnologie digitali*, Mondadori, Milano, 2011.
- LANSON Gustave, *Hommes et Livres: Études Morales et Littéraires* (1896), Hachette Livre BNF, Parigi, 2012.
- LASCH Cristopher, *The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations* (1979), trad. it. *La cultura del narcisismo. L'individuo in fuga dal sociale in un'età di disillusioni collettive*, Bompiani, Milano, 2001.
- LATOUR Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes: essai d'anthropologie symétrique* (1991), La Découverte, Parigi, 2006.
- LATOUR Bruno, *Reassembling the social. An introduction to Actor-Network Theory*, Oxford University Press, Oxford, 2005.
- LAVAGETTO Mario, *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso*, Laterza, Roma-Bari, 1996.
- LAVAGETTO Mario, *Lavorare con piccoli indizi*, Bollati Boringhieri, Torino, 2003.
- LAVAGETTO Mario, *Eutanasia della critica*, Einaudi, Torino, 2005.
- LEHTIMÄKI Markku, *Narrative Communication in Environmental Fiction: Cognitive and Rhetorical Approaches*, in Scott Slovic, Swarnalatha Rangarajan, Vidya Sarveswaran, (a cura di), *Routledge Handbook of Ecocriticism and Environmental Communication*, Routledge, Londra, 2020.
- LENTRICCHIA Frank, *New Essays on White Noise*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991.
- LETHCOE James, *The Structure of Robbe-Grillet's Labyrinth*, «The French Review», vol. 38, n. 4, 1965.
- LEVERENZ David, *On Trying to Read Gravity's Rainbow*, in Levine e Leverenz (a cura di), *Mindful Pleasures: Essays on Thomas Pynchon*, Little Brown, Boston, 1976.
- LINO Mirko, *L'apocalisse postmoderna tra letteratura e cinema. Catastrofi, oggetti, metropoli, corpi*, Le Lettere, Firenze, 2014.
- LIPOVETSKY Gilles Lipovetsky, SERROY Jean, *L'esthétisation du monde*, Gallimard, Parigi, 2013.

- LONGO Mariano, *L'ambivalenza della modernità. La sociologia tra disincanto e reincanto*, Manni, San Cesario di Lecce, 2005.
- LUKÁCS György, *Geschichte und Klassenbewußtsein: Studien über marxistische Dialektik* (1923), trad. it. *Storia e coscienza di classe*, SugarCo Edizioni, Milano, 1991.
- LYOTARD Jean-François, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Minuit, Paris, 1979.
- MAAZAOUI Abbes, *Représentation et altérité dans les romans de Robbe-Grillet*, «The French Review», vol. 68, n. 3, 1995.
- MACZYNSKA Magdalena, *Toward a Postsecular Literary Criticism. Examining Ritual Gestures in Zadie Smith's The Autograph Man*, «Religion & Literature», vol. 41, n. 3, 2009.
- MADSEN Deborah Lea, *The Postmodernist Allegories of Thomas Pynchon*, St. Martin's Press, New York, 1991.
- MAGHERINI Simone (a cura di), *La letteratura italiana e la nuova scienza. Da Leonardo a Vico*, Milano, Franco Angeli, 2017.
- MAGRELLI Valerio, *L'arte della miopia*, in *Poesie (1980-1992)*, Einaudi, Torino, 1996.
- MANACORDA Giuliano, *Letteratura italiana d'oggi. 1965-1985*, Roma, Editori Riuniti, 1987.
- MANDEL Ernest, *The economics of neocapitalism*. «Socialist Register», 1, 1964.
- MANIERO Nicole, *Oggetti e feticci. Uno studio su L'avventura di un viaggiatore di Italo Calvino*, «Rivista di Studi Italiani», XXXVI, 3, 2018.
- MAO Douglas, *Solid Objects. Modernism and the Test of Production*, Princeton University Press, Princeton, 1998.
- MARCHESE Angelo, *Dizionario di retorica e stilistica*, Mondadori, Milano, 1991.
- MARCUSE Herbert, *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud* (1955), trad. it. *Eros e civiltà*, Einaudi, Torino, 2001.
- MÁRQUEZ Gabriel García, LLOSA Mario Vargas, *Diálogo sobre la novela latinoamericana*, Petroperù, Lima, 1988.
- MARUGGI Maria, *Gli oggetti nel Gattopardo di Tomasi di Lampedusa: simboli e cosificazioni delal morte*, «Rivista di Studi italiani», XXXVI, 3, 2018.
- MARX Karl, *Zur Kritik der politischen Ökonomie* (1859), trad. it. *Per la critica dell'economia politica*, Clinamen, Firenze, 2011.
- MARX Karl, *Das Kapital* (1867), trad. it. *Il capitale*, Newton Compton, Roma, 2015.
- MATTE BLANCO Ignacio, *The Unconscious as Infine Sets. An Essay in Bi-Logic* (1975), trad. it., *L'inconscio come insieme infiniti. Saggio sulla bi-logica*, Einaudi, Torino, 2000.
- MATTISON Laci, *Nabokov's Aesthetic Bergsonism: An Intuitive, Reperceptualized Time*, «Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal», vol. 46, n. 1, 2013.

- MCCARTHY Cormac, *No Country for Old Men* (2005), trad. it. di Martina Testa, *Non è un paese per vecchi*, Einaudi, Torino, 2007.
- MCGOWAN Todd, The Obsolescence of Mystery and the Accumulation of Waste in Don DeLillo's *Underworld*, «Critique: Studies in Contemporary Fiction», vol. 46, n. 2, 2005.
- MENDELSON Edward, *Encyclopedic Narrative: From Dante to Pynchon*, «MLN», vol. 91, n. 6, 1976.
- MENICOCCI Marco, *Antropologia delle religioni. Introduzione alla storia culturale delle religioni*, Altravista, Pavia, 2008.
- MESCHIARI Alberto, *Riprendersi la vita. Per un'etica del reincanto*, Tassinari, Firenze, 2010.
- MICALI Simona, *Towards a Posthuman Imagination in Literature and Media. Monsters, Mutants, Aliens, Artificial Beings*, Peter Lang Pub., New York, 2019.
- MICHIELSEN Leo, *Neo-kapitalisme*, Le Seuil, Parigi, 1964.
- MITTERAND Henri, *La littérature française du XXe siècle*, Armand Colin, Parigi, 2007.
- MOORE Anthony, *How Unreliable Is Humbert in Lolita?*, «Journal of Modern Literature», vol. 25, n. 1, 2001.
- MORETTI Franco, *The Bourgeois. Between History and Literature* (2013), trad. it. *Il borghese. Tra storia e letteratura*, Einaudi, Torino, 2017.
- MORETTI Franco, *Falso movimento. La svolta quantitativa nello studio della letteratura*, nottetempo, Milano, 2022.
- MORIN Edgar, *L'Esprit du temps* (1962), trad. it. *Lo spirito del tempo*, Meltemi Editore, Roma, 2005.
- MORRISSETTE Bruce, *Roman et Cinéma: Le Cas de Robbe-Grillet*, «Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures», vol. 15, n. 2, 1961.
- MORTARA GARAVELLI Bice, *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano, 2015.
- MORTON Timothy, *The Ecological Thought*, Harvard University Press, Cambridge, 2010.
- MORTON Timothy, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2013.
- MUZZIOLI Francesco, *Introduzione*, in Jonathan Culler, *Teoria della letteratura. Una breve introduzione*, Armando Editore, Roma, 2000.
- MUZZIOLI Francesco, *Scritture della catastrofe*, Meltemi, Roma, 2007.
- MUZZIOLI Francesco, *Le teorie della critica letteraria*, Carocci, Roma, 2008.
- MUZZIOLI Francesco, *Quelli a cui non piace. Pamphlet sull'esercizio della critica*, Meltemi, Roma, 2018.
- ORLANDO Francesco, *Due letture freudiane: Fedra e Misanthropo*, Einaudi, Torino, 1997.
- ORLANDO Francesco, *Illuminismo, Barocco e retorica freudiana*, Einaudi, Torino, 1997.

- ORLANDO Francesco, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino, 1997.
- ORLANDO Francesco, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Einaudi, Torino, 2015.
- ORLANDO Francesco, *Il soprannaturale letterario. Storia, logiche e forme*, Einaudi, Torino, 2017.
- ORLANDO Francesco, *Saggio introduttivo*, in Sigmund Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* (1905), trad. it. *Il motto di spirito*, Bollati Boringhieri, Torino, 2015.
- OTTO Rudolf, *Das Heilige* (1917), trad. it. *Il sacro. L'irrazionale nella idea del divino e la sua relazione al razionale*, SE, Milano, 2009.
- PAGAN Nicholas O., *Thing Theory and the Appeal of Literature*, «Dacoromania Literature», vol. 2, 2008.
- PAMUK Orhan, *Şeylerin Masumiyeti* (2012), trad. it. *L'Innocenza degli oggetti. Il Museo dell'Innocenza*, Istanbul, Einaudi, Torino, 2012.
- PARAMESWARAN Uma, *Handcuffed to History: Salman Rushdie's Art*, «Ariel: A Review of International English Literature», vol. 14, n. 4, 1983.
- PARISE Goffredo, *New York*, Rizzoli, Milano, 2001.
- PASOLINI Pier Paolo, *17 maggio 1973. Analisi linguistica di uno slogan*, in Id., *Scritti corsari* [1975], Garzanti, Milano 2008.
- PASOLINI Pier Paolo, *Il fascismo degli antifascisti*, Garzanti, Milano, 2018.
- PATTESON Richard, *Nabokov's Transparent Things: Narration by the Mind's Eyewitness*, «College Literature», vol. 3, n. 2, 1976.
- PIERI Giuliana, *The Myth in Psyche in Work of D'Annunzio and Burne-Jones*, in Natasha Grigorian et al. (a cura di), *Text and Image in Modern European Culture*, Purdue University Press, West Lafayette, 2012.
- PLATONE, *Repubblica*, trad. it. di Mario Vitali, Feltrinelli, Milano, 2019.
- PLOTZ John, *Portable Property. Victorian Culture on the Move*, Princeton University Press, Princeton, 2008.
- PROPP Vladimir, *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino, 2000.
- PUGLIA Ezio, *Il lato oscuro delle cose. Archeologia del fantastico e dei suoi oggetti*, Mucchi Editore, Modena, 2020.
- Queneau R., *Scienza e Letteratura*, in Id., *Batons, chiffres et lettres*, trad. it. *Segni, cifre, lettere e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1981, pp. 298-307.
- QUINTARELLI Stefano, *Capitalismo immateriale. Le tecnologie digitali e il nuovo conflitto sociale*, Bollati Boringhieri, Torino 2019.
- QUINTILIANO, *Institutio oratoria* III, 3.

- RAHV E.T., *Robbe-Grillet's Uses of the past in Dans le Labyrinthe*, «The Modern Language Review», vol. 66, n. 1, 1971.
- RAIMONDI Ezio, *La strada verso Xanadu. Letteratura e scienza*, «Lettere italiane», vol. 28, n. 3, 1976.
- RAIMONDI Ezio, *Scienza e letteratura*, Torino, Einaudi, 1978.
- RAIMONDI Ezio, *Le poetiche della modernità in Italia*, Garzanti, Milano, 1995.
- RASTIER François, *L'hypallage et Borges*. «Variaciones Borges», n. 11, 2001.
- REMNICK David, *Exile con Main Street. Don DeLillo's Undisclosed Underworld*, «New Yorker», settembre 1997.
- RENGEL Sarah, *Innocent Memories: Reading the Museum in Orhan Pamuk's The Museum of Innocence*, «Limina», vol. 23, n. 2, 2017.
- RICARDO David, *On the principles of Political Economy and Taxation* (1817), trad. it. *Sui principi dell'economia politica e della tassazione*, Oscar Mondadori, Milano, 1979.
- RICARDOU Jean, *Problèmes du Nouveau Roman*, Éditions du Seuil, Parigi, 1967.
- RICŒUR Paul, *Temps et récit. L'intrigue et le récit historique*, Éditions du Seuil, Paris, 1983.
- RIGOTTI Francesca, *Il pensiero delle cose*, Apogeo, Milano, 2007.
- ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un nouveau roman*, Éditions de Minuit, Paris, 2012.
- ROBSON David, *Frye, Derrida, Pynchon, and the Apocalyptic space of Postmodern Fiction*, in R. Dellamora (a cura di), *Postmodern Apocalypse. Theory and Cultural Practise at the End*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1995.
- ROH Franz, *Nach-Expressionismus: magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei* (1925), trad. it. *Post-espressionismo: realismo magico: problemi della nuova pittura europea*, Liguori, Napoli, 2007.
- SALMON Christian, *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits* (2007), trad. it. *Storytelling. La fabbrica delle storie*, Fazi, Roma, 2008.
- SARMENTO Clara, *The Angel in a Country of Last Things. DeLillo, Auster and the Post-human Landscape*, «Arcadia», vol. 41, n. 1, 2006.
- SCAFFAI Niccolò, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Carocci, Roma, 2017.
- SCHILLING Derek, *Mémoires du quotidien: les lieux de Perec*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve-d'Ascq, 2006.
- SEBASTIANI Alberto, *Blue Jeans*, in G. M. Anselmi, Gino Ruoizzi (a cura di), *Oggetti della letteratura italiana*, Carocci, Roma, 2010.
- SEGRE Cesare, *Notizie dalla crisi*, Einaudi, Torino, 1993.

- SELL Jonathan, *Chance and Gesture in Zadie Smith's White Teeth and The Autograph Man: A Model for Multicultural Identity?*, «The Journal of Commonwealth Literature», vol. 41, n. 3, 2006.
- SHOSTAK Debra, *Return to The Breast: The Body, the Masculine Subject, and Philip Roth*, «Twentieth Century Literature», vol. 45, n. 3, 1999.
- SICA Beatrice, *Molto rumore per nulla? Il Futurismo contro la musicalità*, «Lettere Italiane», vol. 61, n. 3, 2009.
- SITI Walter, *Il realismo è l'impossibile*, Nottetempo, Roma, 2013.
- ŠKLOVSKIJ Viktor, *L'arte come procedimento*, in (a cura di) Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature* (1965), trad. it. *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Einaudi, Torino, 2003.
- SKLOVSKIJ Viktor, *Teoria della prosa*, in *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Einaudi, Torino, 2003.
- SMITH Adam, *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations* (1776), trad. it. *La ricchezza delle nazioni*, Newton Compton, Roma, 2008.
- SPIEGEL Alan, *Fiction and the Camera Eye: Visual Consciousness in Film and the Modern Novel*, University Press of Virginia, Charlottesville, 1976.
- SPITZER Leo, *La enumeraciòn caòtica de la poesia moderna* (1945), trad. it. *L'enumerazione caotica nella poesia moderna*, In *L'Asino d'oro II* (1991), n. 3. 314
- SRNICEK Nick, *Platform Capitalism* (2016), trad. it. *Capitalismo digitale. Google, Facebook, Amazon e la nuova economia del web*, LUISS University Press, Roma, 2017.
- STANDISH Peter, *Borges and the Limits of Language*, «Revista Canadiense de Estudios Hispánicos», vol. 16, n. 1, 1991.
- STANDISH Peter, *On Lexical Clues to Reading Borges*, «Revista Canadiense de Estudios Hispánicos», vol. 16, n. 2, 1992.
- STOLTZFUS Ben, *A Novel of Objective Subjectivity: Le Voyeur by Alain Robbe-Grillet*, «Modern Language Association», vol. 77, n. 4, 1962.
- STOLTZFUS Ben, *Robbe-Grillet's Labyrinths: Structure and Meaning*, «Contemporary Literature», vol. 22, n. 3, 1981.
- STURLI Valentina, *Figure dell'invenzione. Per una teoria della critica tematica in Francesco Orlando*, Quodlibet, Macerata, 2020.
- TAMIR-GHEZ Nomi, *The Art of Persuasion in Nabokov's Lolita*, «Poetics Today», vol. 1, n. 1/2, 1979.
- TERENTOWICZ-FOTYGA, *The Impossible Self and the Poetics of the Urban Hyperreal in Zadie Smith's The Autograph Man*, in Tracey Walters (a cura di), *Zadie Smith: Critical Essays*, Peter Lang, New York, 2008.
- TEW Philip, *Reading Zadie Smith: The First Decade and Beyond*, Bloomsbury USA Academic, Londra, 2013.

- THORNTON Peter, *Seventeenth-Century Interior Decoration in England, France and Holland*, Paul Mellon Centre, Londra, 1981.
- TODOROV Cvetan, *Introduction à la littérature fantastique* (1970), trad. it. *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano, 1977.
- TOLSTÒJ Lev, *Cholstomer. Storia di un cavallo*, trad. it. di R. Moltemi, Controluce, 2014.
- TORALDO DI FRANCIA Giuliano, *Lo statuto ontologico degli oggetti nella fisica moderna*, in *Livelli di realtà*, a cura di M. Piattelli Palmarini, Milano, Feltrinelli, 1984, pp. 289-303.
- TRAININI Marco, *A silent extinction. Saggio su «L'arcobaleno della gravità» di Thomas Pynchon*, Arcipelago, Firenze, 2010.
- TRAININI Marco, *Don DeLillo*, Castelvechi, Roma, 2016.
- VALÉRY Paul, *Le problème des musées* (1923), trad. it. *Il problema dei musei*, in Id., *Scritti sull'arte*, Tea, Milano, 1996.
- VERNON Alex, *Salvation, Storytelling, and Pilgrimage in Tim O'Brien's The Things They Carried*, «Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal», vol. 36, n. 4, 2003.
- VITIELLO Ciro, *La nozione di liposegno tra teoria e prassi nel sistema parolibero di Marinetti*, in AA.VV., *Marinetti futurista*, Guida, Napoli, 1977.
- VITTORINI Fabio, *Narrativa USA. 1984-2014*, Pàtron, Bologna, 2015.
- VITTORINI Fabio, *Raccontare oggi. Metamodernismo tra narratologia, ermeneutica e intermedialità*, Pàtron, Bologna, 2017.
- WALLACE David Foster, *This is Water* (2009), trad. it. di Giovanna Granato, *Questa è l'acqua*, Einaudi, Torino, 2017.
- WASHBURN Katharine, *A Book at the End of the World: Paul Auster's In the Country of Last Things*, «The Review of Contemporary Fiction», vol. 14, n. 1, 1994.
- WEBER Max, *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus* (1905), trad. it. *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, BUR Rizzoli, Milano, 1991.
- WEBER Max, *Wissenschaft als Beruf* (1919), trad. it. *La scienza come professione. La politica come professione*, Mondadori, Milano, 2006.
- WEEKES Karen, *Consuming and Dying: Meaning and the Marketplace in Don DeLillo's White Noise*, «LIT: Literature Interpretation Theory», vol. 18, n. 4, 2007.
- WEINRICH Harald, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt* (1964), trad. it. *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Bologna, Il Mulino, 1978.
- WEISENBURGER Steven, *A "Gravity's Rainbow" Companion: Sources and Contexts for Pynchon's Novel*, University of Georgia Press, Athens, 2006.
- WELLS Linda, *The Things They Carried: Character, Narrative, and the Liberal Arts*. «The Journal of Education», vol. 182, n. 2, 2000.

WESLEY Marilyn, *Truth and Fiction in Tim O'Brien's If I Die in a Combat Zone and The Things They Carried*, «College Literature», vol. 29, n. 2, 2002.

WESSELING Elisabeth, *In the country of last things: Paul Auster's parable of the apocalypse*, «Neophilologus», vol. 75, n. 4, 1991.

WIELENBERG Erik, *God, Morality, and Meaning in Cormac McCarthy's The Road*, «The Cormac McCarthy Journal», vol. 8, n. 1, 2010.

WILCOX Leonard, *Baudrillard, DeLillo's White Noise, and the End of Heroic Narrative*, «Contemporary Literature», vol. 32, n. 3, 1991.

WOLF Philipp, *Baseball, Garbage and the Bomb: Don De Lillo, Modern and Postmodern Memory*, «Anglia», vol. 120, n. 1, 2002.

WOOD Jorge, *The Autograph Man, by Zadie Smith: the long way to heal trauma*, «3L: Language, Linguistics, Literature», vol. 20, n. 2, 2014.

XING Yin, *The Novel as Museum: Curating Memory in Orhan Pamuk's The Museum of Innocence*, «Critique: Studies in Contemporary Fiction», vol. 54, n. 2, 2013.

ZATTI Sergio, *Il "Furioso" fra epos e romanzo*, Pacini Fazzi, Lucca, 1990.

ŽIŽEK Slavoj, *The Parallax View* (2006), trad. it. *La visione di parallaxe*, Il nuovo melangolo, Genova, 2013.

ŽIŽEK Slavoj, *How to Read Lacan* (2006), trad. it. *Leggere Lacan. Guida perversa al vivere contemporaneo*, Bollati Boringhieri, Torino, 2009.

ŽIŽEK Slavoj, *First as Tragedy, Then as Farce* (2009), trad. it. *Dalla tragedia alla farsa. Ideologia della crisi e superamento del capitalismo*, Ponte alle Grazie, Milano, 2010.

ŽIŽEK Slavoj, *Il trash sublime*, Mimesis, Sesto San Giovanni, 2013.

ZOLA Émile, *Au bonheur de dames* (1883), trad. it. di Alfredo Jeri, *Al paradiso delle signore*, Bur Biblioteca Univ. Rizzoli, Milano, 1989.

Sitografia:

Apple - Think Different - Full Version, YouTube, 30 settembre 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=5sMBhDv4sik>.

Director Rian Johnson Breaks Down a Scene from 'Knives Out' | Vanity Fair, YouTube, 12 settembre 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=69GjaVWeGQM&t=27s>

GHELLI Francesco, *Antiutopie letterarie e utopie pubblicitarie. "1984" da Orwell a Apple*, «Le parole e le cose», 18 febbraio 2013, <https://www.leparoleelecose.it/?p=8879>

GIUNTA Claudio, *Fare un manuale di letteratura per le scuole, e sopravvivere per raccontarlo*, «Internazionale», 2 ottobre, <https://www.internazionale.it/opinione/claudio-giunta/2016/10/02/fmanuale-letteratura-scuole-superiori>.

Guidelines for Using Apple Trademarks and Copyrights, Apple Official Site, <https://www.apple.com/it/legal/intellectual-property/guidelinesfor3rdparties.html>

MONTOYA J.J., *La hipálage en la obra poética de Borges*, 2010, p. 24, <https://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/1414/7/La%20hip%C3%A1lage%20en%20la%20obra%20po%C3%A9tica%20de%20Borges.pdf>

SEGNIT Nat, *Hippie Inc: how the counterculture went corporate*, in «The Economist», 14 novembre 2019, <https://www.economist.com/1843/2019/11/14/hippie-inc-how-the-counterculture-went-corporate>.

WOOD James, *James Wood's Classic Takedown of Faux-Dickensian "Hysterical Realism"*, The New Republic on-line magazine, 2000, <<https://newrepublic.com/article/61361/human-inhuman>>.

Ringraziamenti

Per la realizzazione di questo lavoro non posso che ringraziare la mia tutor, prof.ssa Franca Sinopoli, e la mia cotutor, prof.ssa Francesca Medaglia, per il loro supporto costante, i consigli puntuali e le correzioni meticolose. Ringrazio anche il prof. Davide Luglio, mio referente durante il periodo di visiting trascorso a Sorbonne Université, per il calore domestico che ha saputo trasmettermi.