

Comparatismi 8 2023

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20232296>

Scrivere per sentirsi meno soli La tristezza in tre racconti postmoderni: Donald Barthelme, Jonathan Lethem, David Foster Wallace

Carlotta Susca

Abstract • La tristezza è una cifra delle narrazioni postmoderne, e la depressione un tema sotteso a molti romanzi e racconti della seconda metà del Novecento. In tre racconti statunitensi, tristezza e depressione sono trasfigurati con effetti stranianti e finali spiazzanti.

Come le novelle, i racconti brevi accumulano strutturalmente la tensione sul finale (Šklovskij 1968) e si basano spesso sul disvelamento conclusivo: accade così per *Il pallone* di Donald Barthelme (1968), in cui la storia surreale di un pallone che lentamente invade la città è metafora della tristezza del narratore per la lontananza dell'amata, e lo straniamento viene normalizzato solo nella frase finale; nell'*Uomo felice* di Jonathan Lethem (1996), la depressione è rappresentata in maniera straniante come l'immersione in un videogioco a tema inferno, da cui il protagonista riemerge per periodi sempre più brevi; in *Caro vecchio neon* (2004), di David Foster Wallace (che considerava *Il pallone* il racconto per cui era diventato uno scrittore), diegesi e realtà si confondono e il racconto dal punto di vista di un suicida viene inevitabilmente letto oggi alla luce delle vicende biografiche dell'autore, morto suicida nel 2008 dopo una lunga depressione.

David Foster Wallace ha dichiarato che la letteratura serve a sentirsi meno soli, e questi tre racconti rappresentano un percorso che parte dalla tristezza come tema narrativo (Barthelme), che con Lethem fa della letteratura lo strumento per "rendere il familiare strano" (Wallace), in modo da consentire al lettore di mettere a fuoco, attraverso lo straniamento, una condizione di difficile comprensione. Con il racconto di Wallace – così come con il suo *Infinite Jest* e altri suoi scritti –, il racconto della morte dal punto di vista di un suicida, lungi dall'essere un esercizio di funambolismo letterario, erode il confine fra realtà e letteratura, in un fulgido esempio di sincerità narrativa lontana dal luogo comune del postmodernismo come pastiche privo di contenuti.

Parole chiave • David Foster Wallace; Donald Barthelme; Jonathan Lethem; narrativa statunitense; racconti

Abstract • Postmodern fiction is pervaded by sadness, and depression is a major theme in many novels and short stories written in the second half of the 19th century. Three contemporary U.S. short stories present an estranged portrayal of sadness and depression, and share unforeseen endings.

Short stories are structurally built in order to stress the endings (Šklovskij 1968) by a final unveiling, as in Donald Barthelme's "The Balloon" (1968): here only in the final lines the surreal portrayal of a gigantic balloon that progressively invades the city turns out to be the metaphor of sadness. In Jonathan Lethem's "The Happy Man" (1996), depression is portrayed as the immersion in a videogame set in hell; while in David Foster Wallace's "Good Old Neon" (2004), reality and fiction's borders are blurred, and the story being written from the perspective of suicidal leads to a biographical coincidence since Wallace took his life in 2008. Wallace thought that literature serves the purpose to make us feel less alone: these three short stories deal with sadness in a spectrum that starts from Barthelme's choice of sadness as a theme, then Lethem makes the familiar strange in order for the reader to empathize with the depressed character, and finally Wallace erodes the border between reality and fiction, setting an example for sincerity in literature.

Keywords • David Foster Wallace; Donald Barthelme; Jonathan Lethem; U.S. fiction; short stories

Ledizioni 

Scrivere per sentirsi meno soli

La tristezza in tre racconti postmoderni: Donald Barthelme, Jonathan Lethem, David Foster Wallace

Carlotta Susca

I. Un trittico sulla tristezza

Se c'è uno spettro che si aggira nella narrativa postmodernista, probabilmente è quello della tristezza.

Nato nel contesto del capitalismo avanzato – notoriamente caratterizzato dall'assenza di grandi narrazioni (Jameson, 1989) –, e per sua stessa definizione come reazione a un movimento precedente, il Postmodernismo letterario è caratterizzato dalla percezione dell'impossibilità per gli scrittori di essere *naïve*. Come ha scritto Umberto Eco nelle *Postille a "Il nome della rosa"* (1983), in un contesto di iper consapevolezza e citazionismo sarebbe stato impossibile pronunciare la dichiarazione d'amore "Ti amo disperatamente" senza pensare di sostituirla con uno stratificato e autoironico "Come direbbe Liala, ti amo disperatamente".

Se l'ironia era la precondizione per confezionare qualsiasi messaggio dagli anni Sessanta del Novecento in poi, la sincerità sembrava non trovare posto nella comunicazione fra individui né tantomeno in quella letteraria, intrisa di decostruzionismo e di filosofia del linguaggio di matrice wittgensteiniana: comunicare poteva sembrare impossibile.

Per lo scrittore statunitense David Foster Wallace (1962-2008), comunicare è tentare di strizzare una stanza di percezioni e pensieri attraverso il minuscolo buco di una serratura:

As though inside you is this enormous room full of what seems like everything in the whole universe at one time or another and yet the only parts that get out have to somehow squeeze out through one of those tiny keyholes you see under the knob in older doors. As if we are all trying to see each other through these tiny keyholes (2004, p. 178).

La comunicazione letteraria è per sua natura il tentativo di trasmettere un messaggio nello spazio e nel tempo, e comunicare la tristezza in forma narrativa consente di "sentirsi meno soli", come in una sintesi dello stesso Wallace:

Stories let us talk to one another about stuff that just can't be talked about any other way; [...] I'm pretty lonely most of the time, and fiction's one of the few experiences where loneliness can be both confronted and relieved. Drugs, movies where stuff blows up, loud parties—all these chase loneliness away by making me forget my name's Dave and I live in a one-by-one box of bone no other party can penetrate or know. Fiction, poetry, music, really deep serious sex, and, in various ways, religion—these are the places (for me) where loneliness is countenanced, stared down, transfigured, treated. In lots of ways it's all there is (Howard, 1996, p. 58).

I tre racconti presi qui in esame – scritti a distanza di anni l'uno dall'altro e riconducibili a diverse fasi del Postmodernismo letterario – sono pervasi dalla tristezza in diversi gradi e forme, dall'intradiegetica all'extradiegetica, e sono tre esempi magistrali di costruzione

narrativa nella forma breve, che per sua natura ha un funzionamento a orologeria profondamente differente da quello del romanzo. Nella teorizzazione narratologica del formalismo russo, la forma breve della novella, a differenza del romanzo, accumula tutta la tensione sul finale, che deve essere spiazzante perché l'intera storia mira alla conclusione (Šklovskij, 1968); diversamente, il romanzo ammette e preferisce una "coda" narrativa che consenta una fuoriuscita meno traumatica dal "mondo scritto" (Calvino, 2002).

Sia *The Balloon* di Donald Barthelme che *The Happy Man* di Jonathan Lethem hanno uno sviluppo peculiare che li fa sembrare lo sviluppo letterale di una metafora; mentre con *Good Old Neon* di David Foster Wallace, la rappresentazione diegetica della tristezza sconfinata sul piano extradiegetico, investendo la biografia dell'autore. Il trittico qui proposto presenta affinità tematiche e strutturali, e consente di tratteggiare anche, in tre gradazioni diverse, l'attuazione di una sincerità narrativa che si contrappone all'idea del postmodernismo funambolico, ricco di forme senza contenuti.

2. Lo straniamento e una mancanza ingombrante: *Il pallone* di Donald Barthelme

“The aim of literature [...] is the creation of a
strange object covered with fur which breaks your
heart”

(Donald Barthelme, *Come Back, Dr. Caligari*)

Una mongolfiera si manifesta nel paesaggio urbano di New York invadendone crocicchi, pendendo dai palazzi, espandendosi verso il cielo. Nei ventidue giorni della permanenza del pallone, le reazioni dei cittadini spaziano dallo stupore (“There was a certain amount of initial argumentation about the “meaning” of the balloon”, Barthelme, 2023, p. 3) all'indignazione (“One man might consider that the balloon had to do with the notion *sullied*, as in the sentence *The big balloon sullied the otherwise clear and radiant Manhattan sky*, ivi, p. 4), ma ben presto questa situazione senza precedenti viene normalizzata, e il pallone utilizzato per segnare il luogo di appuntamenti (“People began, in a curious way, to locate themselves in relation to aspects of the balloon: “I’ll be at that place where it dips down into Forty-seventh Street almost to the sidewalk, near the Alamo Chile House”, ivi, p. 6), come tappeto di gioco (“Bouncing was possible, because of the pneumaticity of the surface, and even falling, if that was your wish”, ivi, p. 3) e finanche per i più prosaici scopi chirografici (“[Someone] seized the occasion to write messages on the surface, announcing their availability for the performance of unnatural acts, or the availability of acquaintances”, ivi, p. 3).

The Balloon è un racconto breve dello scrittore statunitense Donald Barthelme (1931-1989), pubblicato per la prima volta il 16 aprile 1966 sul “New Yorker” (Barthelme, 2023), poi inserito nella raccolta *Unspeakable Practices, Unnatural Acts* (1976). Considerato un esponente di punta del Postmodernismo statunitense, Barthelme ha sperimentato diverse forme narrative attestandosi come maestro della short fiction, pur essendo autore di romanzi (fra cui *Snow White*, 1967, la riscrittura della storia di Biancaneve, e il postumo *The King*, 1990, in cui la figura di re Artù è ricontestualizzata nel corso della Seconda guerra mondiale) e di un libro per bambini (*The Slightly Irregular Fire Engine*, 1971), per cui ha vinto nel 1972 il National Book Award (Children’s Book).

L’aspetto più commentato della narrativa di Barthelme è la frammentarietà: l’autore di *Come Back, Dr. Caligari* ha sempre prediletto la tecnica del collage, con il risultato di costruire racconti pieni di *non sequitur*, caratterizzati dall’accumulazione di dettagli e, in definitiva, dall’assenza di una vera e propria trama; in un saggio del 1982, Thomas M.

Leitch osserva che “Barthelme’s stories are organized around situations (or suppositions or hypotheses) that commit him to no particular line of narrative development, or indeed to the very conception of development” (Leitch, 1982, p. 131). Sebbene la peculiarità delle strutture narrative – o, piuttosto, la loro assenza – sia assurda a cifra dell’inventività barthelmiana, il pregio principale della sua produzione narrativa risiede nella capacità di analisi psicologica e di restituzione di stati d’animo *proprio grazie* alle tecniche di straniamento utilizzate. Se la critica più frequentemente mossa al postmodernismo in generale è quella di configurarsi come pastiche, esercizio di funambolismo letterario fine a sé stesso, sono numerosissimi gli esempi di narrazioni considerate postmoderne in cui la rappresentazione della realtà – sia pur di quella interna, interiore – sia mimetica, e descritta con particolare efficacia.

È vero che gli incipit di Barthelme sono spiazzanti, come osserva anche R.E. Johnson (1976, p. 72); non fa eccezione quello del *Pallone*:

The balloon, beginning at a point on Fourteenth Street, the exact location of which I cannot reveal, expanded northward all one night, while people were sleeping, until it reached the Park. There I stopped. At dawn the northernmost edges lay over the Plaza; the free-hanging motion was frivolous and gentle. But experiencing a faint irritation at stopping, even to protect the trees, and seeing no reason the balloon should not be allowed to expand upward, over the parts of the city it was already covering into the “air space” to be found there, I asked the engineers to see to it. This expansion took place throughout the morning, a soft imperceptible sighing of gas through the valves. The balloon then covered forty-five blocks north-south and an irregular area east-west, as many as six crosstown blocks on either side of the Avenue in some places. That was the situation, then (Barthelme, 2023).

Lo straniamento indotto nel lettore è una tecnica al servizio della “letteratività” teorizzata come caratteristica principale della letteratura dai Formalisti russi negli anni Venti del Novecento. Nel saggio *L’arte come procedimento* (1968), Šklovskij sostiene che la principale caratteristica dell’arte sia quella di presentare la realtà (un oggetto, una scena o un rituale) come una “visione” invece che come un “riconoscimento” (p. 82). Il *riconoscimento* è un processo automatico, e di conseguenza mantiene bassa la soglia di attenzione, riducendo il valore dell’informazione; la *visione* consente uno sguardo vivificante, e di conseguenza, quando messa in pratica, ottiene il massimo dell’informatività del messaggio. Il corrispettivo dell’idea di visione di Šklovskij nella Teoria dell’informazione (cfr. Gleick, 2012) è l’entropia, ossia la condizione in cui un messaggio è completamente imprevedibile e non può essere completato dall’inferenza del lettore nell’atto di cooperazione interpretativa (cfr. Eco, 2016).

La capacità di anticipare il contenuto di un testo scritto mentre lo si legge riguarda differenti livelli di comprensione; la soglia inferiore, come sostiene Umberto Eco in *Lector in fabula*, è quella semantica: il lettore è capace di anticipare la successione delle lettere che formeranno una parola perché è competente in merito al suo linguaggio (un italiano aspetterà con ogni probabilità la vocale “u” dopo una “q”). Al di là della soglia semantica, ce n’è una sintattica; come sottolineato da Šklovskij, i proverbi e le frasi fatte possono essere citati anche solo parzialmente, perché non hanno una struttura ambigua (è possibile dire “Rosso di sera...” senza il bisogno di completare la frase). Al contrario, la letteratura è basata sull’accostamento inusuale di parole (come nell’incipit di 1984 di George Orwell “It was a bright cold day in April, and the clocks were striking *thirteen*”), una tensione che raggiunge la sua acme in poesia. In base alla definizione di Roman Jakobson di “funzione poetica” (1960, pp. 350-377), la poesia è la forma letteraria che tende alla metariflessione, e che di conseguenza fornisce il massimo dell’informazione ed è caratterizzata dal minimo

di predittività. Oltre a quello semantico e sintattico, lo straniamento può riguardare anche il livello della trama. Nel leggere per poter avere informazioni sulla prosecuzione della storia, come nell'analisi di Peter Brooks in *Reading for the Plot* (1992), il lettore apprezza il bilanciamento fra visione e riconoscimento: riconoscere i cliché può essere rassicurante ma è necessario, d'altra parte, un numero consistente di colpi di scena per mantenere attivo l'interesse. In letteratura, bilanciare imprevisto e prevedibile è un'operazione delicata, come ha notato Abraham A. Moles:

[L'assimilazione del messaggio] è condizionata dal rapporto tra "capacità d'informazione" o "capacità di complessità" del recettore e offerta di complessità del messaggio proposto sul piano particolare considerato. Se la complessità è troppo debole, se il messaggio è abusivamente semplice sul piano esaminato, il messaggio appare banale a questo livello, privo di interesse, la nostra attenzione non vi si fissa, il suo valore estetico è nullo. Ma se questa complessità è troppo grande, se l'informazione è troppo ricca, il messaggio è troppo originale, sommerge la nostra attenzione, oscura la nostra sensibilità: ce ne disinteressiamo per tentare di metterci spontaneamente in rapporto con un livello di segni più intelligibili. E dunque si direbbe che il piacere estetico sia, su ciascuno dei molteplici piani in cui si può apprendere il messaggio, legato al rapporto tra offerta di originalità e capacità di accettazione della stessa da parte dell'individuo (Moles, 1972, p. 143).

L'avvento del Postmodernismo in letteratura ha causato uno sbilanciamento sul versante dell'originalità delle strutture narrative, che sono state sminuzzate, proiettate in complessi giochi di specchi e spesso svuotate di ogni funzione al servizio della storia e della comunicazione. I narratori afferenti al Postmodernismo sono di conseguenza stati considerati *in toto* sperimentalisti; se è vero però che una prima fase di reazione al Modernismo e di entusiasmo ipermediale ha prodotto dimenticabilissimi *divertissement*, il Postmodernismo letterario ha sin da subito accolto il tentativo di significare ancora qualcosa e di proseguire il compito della narrazione di mettere in comunicazione più individui, consentendo loro di condividere l'intuizione di una qualche forma di verità. Il cambio di prospettiva sulle possibilità narrative del Postmodernismo è paradigmatico in John Barth, considerato il padre della corrente nata dagli anni Sessanta del Novecento: nel 1976, nel saggio *The Literature of Exhaustion*, Barth ritiene ormai impossibile l'utilizzo non ironico di "strumenti convenzionali" come "cause and effect, linear anecdote, characterization, authorial selection, arrangement, and interpretation" (Barth, 1984, p. 72). A distanza di sedici anni, Barth rivede radicalmente la propria posizione, rivendicando la capacità comunicativa della narrativa postmodernista:

What my essay "The Literature of Exhaustion" was really about, so it seems to me now, was the effective "exhaustion" not of a language or of literature, but of the aesthetic of high modernism [...] but a number of us, in quite different ways and with varying combinations of intuitive response and conscious deliberation, were already well into the working out, not of the next best thing after modernism, but of the *best next* thing: what is gropingly now called postmodernist fiction, what I hope might also be thought of one day as a literature of replenishment (Barth 2005, p. 176).

The Balloon di Barthelme esemplifica la tipologia di narrativa postmodernista il cui tentativo è quello di svolgere la funzione che è da sempre propria della letteratura – consentire a due esseri umani di entrare in connessione: lo fa utilizzando tecniche di straniamento ai livelli lessicale e sintattico ("Muted grays and browns for the most part, contrasted with walnut and soft, forgotten yellows", Barthelme, 2023, p. 4) quanto nella (mancanza di) trama allo scopo di veicolare un messaggio letterario, altamente informativo e in grado

di mantenere alta la soglia di attenzione del lettore (al rischio di risultare “troppo originale” e, quindi “oscura[re] la nostra sensibilità”, Moles, 1972, p. 143).

Nella raccolta *Come Back, Dr. Caligari*, Barthelme scrive che “The aim of literature [...] is the creation of a strange object covered with fur which breaks your heart”: *The Balloon* risponde perfettamente alla definizione, configurandosi come un oggetto letterario difficilmente riconducibile a strutture note (cfr. Johnson, 1976) che tuttavia è in grado di colpire dritto al cuore con un finale spiazzante, inaspettato e perfettamente esplicativo. Per molte pagine, il narratore fornisce informazioni sulle reazioni dei newyorkesi, e finanche la forma tipografica con cui le riporta è straniante:

Critical opinion was divided:

“monstrous pourings”

“harp”

XXXXXXX “certain contrasts with darker portions”
inner joy

“large, square corners”

“conservative eclecticism that has so far governed modern balloon design”

::::: “abnormal vigor”

“warm, soft, lazy passages”

“Has unity been sacrificed for a sprawling quality?”

“*Quelle catastrophe!*”

“munching” (Barthelme, 2023, pp. 5-6).

Infine, in una confessione fulminante, il mistero del pallone è chiarito:

I met you under the balloon, on the occasion of your return from Norway. You asked if it was mine; I said it was. The balloon, I said, is a spontaneous autobiographical disclosure, having to do with the unease I felt at your absence, and with sexual deprivation, but now that your visit to Bergen has been terminated, it is no longer necessary or appropriate. Removal of the balloon was easy; trailer trucks carried away the depleted fabric, which is now stored in West Virginia, awaiting some other time of unhappiness, sometime, perhaps, when we are angry with one another (Barthelme, 2023, p. 7).

La mongolfiera si rivela una “spontanea rivelazione autobiografica”, l’estrinsecazione della mancanza e della privazione sessuale, un artificio da utilizzare in caso di infelicità. *The Balloon* sembra costruito sulla base dello straniamento derivante dalla resa letterale di una metafora come “una mancanza ingombrante” (“a notable absence”), e gli artifici formali – come le collocazioni sintattiche inusuali e la formattazione peculiare – servono a spiazzare il lettore e a incuriosirlo sulla natura della mongolfiera scoprendo solo alla fine che si tratta di una storia intimistica, del racconto di una tristezza privata.

3. Un viaggio all'inferno: *L'uomo felice* di Jonathan Lethem

Jonathan Lethem (1964-) è principalmente (e per sua stessa ammissione) uno scrittore di fantascienza, e il suo racconto *The Happy Man* è perfettamente ricondotto alla collocazione di genere del suo autore: pubblicato originariamente sulla "Isaac Asimov's Science Fiction Magazine" nel febbraio del 1991, ha ricevuto quello stesso anno una nomination per i Nebula Awards, premi assegnati a scritti fantascientifici o fantasy. Successivamente inserito nella raccolta *The Wall of the Sky, the Wall of the Eye* (1996), *The Happy Man* è il racconto di un padre di famiglia che per periodi sempre più lunghi e sempre più ravvicinati è costretto a recarsi all'inferno, in cui si ritrova ad essere un ragazzino di otto o nove anni, e ogni volta che ne fa ritorno racconta a suo figlio i dettagli della sua permanenza e le risultanze delle sue esplorazioni dell'inferno, così che il ragazzo possa riprodurre la mappa sul suo computer e giocare con i suoi amici. Il racconto lungo (la nomination per il Premio Nebula era nella categoria "Nouvellette") alterna le scene di vita familiare alla descrizione dell'inferno: il protagonista si ritrova in un giardino,¹ seduto ad un tavolo con altre persone e con un cavallo; sono tutti in attesa della colazione, che una strega sta preparando in una casetta lì vicino, ma dato che l'attesa è senza esito, si ritrova a vagare per le zone circostanti finché, in qualsiasi scenario, non incontra il colonello Eagery, ossia "l'uomo felice"; solo allora, solo dopo che il colonnello "ha finito con lui", Tom può fare ritorno al mondo reale. Quello che succede con "L'uomo felice" viene descritto così:

This is my curse: I trust him. Every time. [...] I am made newly innocent. [...] He grunts over the task of binding me, legs splayed between the two trees. [...] I started crying.
 "Oh no, don't do that," said The Happy Man, gravely. "Show the Colonel that you're a good sport, for chrissakes. Don't be a girl. You'll-you'll ruin all the fun". [...] The last knot secured, he turned away to dig in his bag, and emerged with a giant, clownish pair of scissors. [...] A few quick strokes of the scissors and he'd eliminated my jockey shorts too. "Huh." He tossed the scissors aside and ran his hands up my legs. "Boy, that's smooth. Like a baby." When he caressed me I got hard, despite my fear. "Okay. Okay. That feel good? Aw, look at that." He was talking to himself now. A steady patter which he kept up over the sound of my whimpering. "Look here Tom, I got one too. Big-size. Daddy-size." He straddled me. "Open up for the choo-choo, Tommy. Uh" (Lethem, 1996).

Come il pallone di Barthelme si rivelava essere l'estrinsecazione narrativa del disagio del narratore, l'inferno di Tom è l'oggettivizzazione di una condizione psicologica derivante dalle molestie subite da ragazzino da parte dello zio: Tom comprende alla fine del racconto l'origine e il significato del suo inferno, per quanto a lungo avesse negato che un qualsiasi significato potesse essere trovato: "Yes, Uncle Frank was Colonel Eagery, aka The Happy Man. He'd molested me as a boy, right in our house, while my father was away, and with my mother in the kitchen making breakfast. I remember it all now" (ivi). La spiegazione del significato dell'inferno viene esplicitata in maniera molto più distesa rispetto a *The Balloon*, e d'altra parte, dove la storia di Barthelme era un racconto breve, quella di Lethem è un romanzo breve e presenta, infatti, una coda narrativa: dopo aver ucciso lo zio Frank che tentava di abusare di suo figlio, Tom visita un inferno di diversa natura, in cui è uno zombie in casa sua, incapace di parlare con sua moglie Maureen o con suo figlio Peter, che gioca al computer al gioco dell'Inferno.

¹ La versione italiana della raccolta è stata infatti nominata *L'inferno comincia dal giardino*, traduzione di Martina Testa, Roma, minimum fax, 2001.

Come ha notato Fiona Kalleghan, Lethem unisce gli esperimenti formali postmodernisti con una ricerca di senso di stampo modernista; “His settings can be surreal—they often plunge the reader into an experience of a hellish, artificial, or alien world—but his landscapes smell and feel grittily real, and they are rarely decadent” (Kalleghan, 1998). Sebbene Lethem lavori spesso sulle conseguenze letterali di una metafora, non è stata una operazione consapevole nel caso dell’*Uomo felice*, che pure sviluppa l’idea di un “private hell”:

The story came from strange places and insisted itself upon me in a way that’s still unusual for me in my writing process, but I was not conscious of it being a story where I was literalizing metaphors. Often I’m very conscious of it (*ibid.*).

Il processo applicato in *The Happy Man* potrebbe essere definito come una “cristallizzazione”:

I personaggi ossessionati ci fanno sentire quel che provano con maggiore intensità; [...] ci consentono una maggiore vicinanza alla loro umanità grazie alla cristallizzazione della loro condizione (Lethem in Rossi, 2003, p. 85).

Dalla tristezza privata di Barthelme si passa con Lethem a una condizione patologica, la depressione causata da un trauma infantile. Pur nella sua crudezza, *The Happy Man* potrebbe peccare di semplificazione, dal momento che, come osserva lo stesso autore, il suo antagonista è piatto, incontestabilmente e monoliticamente negativo:

“Happy Man” has a predator in it, and that’s one of the reasons that story doesn’t feel to me as characteristic of my fiction. I’ve always felt that that story stood a little bit apart, and I think it’s the presence of the predator. The uncomplicated villain (Kalleghan, 1998).

L’oggettivizzazione narrativa della tristezza derivante da un trauma mostra in maniera calligrafica la condizione mentale di un uomo che è stato vittima di abusi, e il racconto di Lethem sfrutta lo straniamento nell’alveo della fantascienza. È fantascienza al servizio del racconto di una condizione umana, della solitudine e della tristezza.

4. Al di là dello specchio: *Caro vecchio neon* di David Foster Wallace

“It’s more like a stomach-level sadness” he said.
 “I see it in myself and my friends in different ways.
 It manifest itself as a kind of lostness.”
 (Wallace in Miller 1996)

La tristezza di Neal non ha una causa univoca, non c’è trauma nella sua infanzia e lui ne è perfettamente consapevole: “Nobody’d ever done anything bad to me, every problem I’ve ever had I’d been the cause of” (Wallace, 2004, p. 145). Il protagonista di *Good Old Neon* racconta della propria vita fraudolenta, trascorsa nel tentativo di compiacere gli altri comportandosi nel modo in cui potesse guadagnare maggiormente il loro rispetto o la loro approvazione.

Il racconto, pubblicato nel 2001 sulla rivista “Conjunctions”, fa parte della raccolta di racconti *Oblivion* (2004), di cui è stato considerato il capolavoro (Harbach, 2004), e la sua scrittura e pubblicazione segue quella dell’*opus magnum* di Wallace, il gargantesco *Infinite Jest* (1.079 pagine nella versione originale), un’opera-mondo che nelle intenzioni del

suo autore è stata scritta perché rappresentasse qualcosa di americano e triste (*Intervista*, 2003).

La struttura di *Good Old Neon* non è completamente assimilabile né a quella di un racconto né a quella di un romanzo breve: dove la sorpresa del *Pallone* di Barthelme era in chiusura, a gettare una luce interpretativa retrospettiva, Wallace scopre il suo gioco narrativo già in terza pagina; il racconto è dal punto di vista di un suicida, che racconta ciò che succede dopo la sua morte. Con la prima delle numerose allocuzioni al lettore che costellano il testo, il narratore formula una *excusatio non petita* riguardante la sua lungaggine prima di arrivare al punto:

I know this part is boring and probably boring you, by the way, but it gets a lot more interesting when I get to the part where I kill myself and discover what happens immediately after a person dies (Wallace, 2004, p. 143).

Non si tratta tuttavia di un semplice anticipo del gioco letterario, dal momento che il racconto riserva altre due capriole sul finale; la prima è nell'unica nota al testo. La caratteristica forse più nota di Wallace è la sua attitudine alla diramazione testuale attraverso le note, con cui espande il racconto e lo devia su traiettorie che difficilmente potrebbero essere inserite nel corpo del testo, pena una perdita di coesione in testi già caratterizzati da una elevata complessità sintattica. *Infinite Jest* contiene 388 note finali, alcune delle quali hanno a loro volta note, a indicare la potenziale infinita espandibilità del testo (che, d'altra parte, è strutturato sul modello dei frattali, infinitamente esplorabili sia su piccola che su larga scala, si veda *Intervista* 1996). La nota di *Good Old Neon*, unica perché Wallace non voleva più essere identificato con i suoi virtuosismi (Burn, 2012), dà al testo uno dei suoi due finali:

[...]

What if this is all unfolding in the one flash you call the present, this first, infinitely tiny split-second of impact when the speeding car's front bumper's just starting to touch the abutment, just before the bumper crumples and displaces the front end and you go violently forward and the steering column comes back at your chest as if shot out of something enormous? Meaning that what if in fact this now is infinite and never really passes in the way your mind is supposedly wired to understand pass, so that not only your whole life but every single humanly conceivable way to describe and account for that life has time to flash like neon shaped into those connected cursive letters that businesses' signs and windows love so much to use through your mind all at once in the literally immeasurable instant between impact and death, just as you start forward to meet the wheel at a rate no belt ever made could restrain — THE END (Wallace, 2004, p. 179).

Si tratta di un finale che chiude il racconto sull'attimo dell'impatto, sul momento terrificante che Neal ha dovuto affrontare per potersi liberare di una vita da impostore in cui non sopportava più di fingere con chiunque per essere apprezzato a tutti i costi ("Pretty much all I've ever done all the time is try to create a certain impression of me in other people. Mostly to be liked or admired. It's a little more complicated than that, maybe. But when you come right down to it it's to be liked, loved. Admired, approved of, applauded, whatever. You get the idea" (ivi, p. 141). La nota si conclude con "THE END": la vita di Neal, in effetti, si conclude lì, con l'impatto della sua auto e lo sterzo che gli sfonda il petto – nella speranza che la morte sia istantanea ("I planned to drive my car at speeds sufficient to displace the whole front end and impale me on the steering wheel and *instantly* kill me", ivi, p. 176, corsivo mio).

La seconda capriola narrativa è un colpo di scena tipico del racconto breve, ma che rende poroso il confine fra spazio intra- ed extradiegetico. L'intero racconto riguarda l'incomunicabilità fra esseri umani e quanto la morte renda la percezione di sé e di tutto istantanea e contemporanea allo stesso tempo:

What goes on inside is just too fast and huge and all interconnected for words to do more than barely sketch the outlines of at most one tiny little part of it at any given instant. The internal head-speed or whatever of these ideas, memories, realizations, emotions and so on is even faster, by the way — exponentially faster, unimaginably faster — when you're dying, meaning during that vanishingly tiny nanosecond between when you technically die and when the next thing happens, so that in reality the cliché about people's whole life flashing before their eyes as they're dying isn't all that far off — although the whole life here isn't really a sequential thing where first you're born and then you're in the crib and then you're up at the plate in Legion ball, etc., which it turns out that that's what people usually mean when they say 'my whole life,' meaning a discrete, chronological series of moments that they add up and call their lifetime. It's not really like that. The best way I can think of to try to say it is that it all happens at once, but that at once doesn't really mean a finite moment of sequential time the way we think of time while we're alive, plus that what turns out to be the meaning of the term my life isn't even close to what we think we're talking about when we say 'my life.' Words and chronological time create all these total misunderstandings of what's really going on at the most basic level. And yet at the same time English is all we have to try to understand it and try to form anything larger or more meaningful and true with anybody else, which is yet another paradox (Wallace, 2004, p. 151).

Nel corso del racconto, le allocuzioni al lettore sollevano il problema dell'istanza narrativa: come è possibile che Neal racconti *post mortem*? È il narratore stesso a porre la questione, dato che il narratore condivide con l'autore l'iperconsapevolezza, il desiderio di mostrare la propria intelligenza e di anticipare le obiezioni del lettore (fa parte del quadro clinico che Neal dispiega nel dettagliare la sua sindrome dell'impostore): “if I really did kill myself, how can you even be hearing this?” (ivi, p. 152). Nelle ultime pagine, il racconto si rivela l'invenzione di David Wallace, compagno di liceo di Neal, che guarda la sua foto sull'annuario e si sforza di conciliare l'immagine di un ragazzo votato all'eccellenza in ogni campo con quella del suicida (“trying, if only in the second his lids are down, to somehow reconcile what this luminous guy had seemed like from the outside with whatever on the interior must have driven him to kill himself in such a dramatic and doubtlessly painful way”, ivi, p. 181), e facendolo immagina per giunta la sua morte come indubabilmente dolorosa, in realistico contrasto con la speranza di Neal di una morte istantanea.

L'artificio narrativo del racconto dal punto di vista del suicida, la cui possibilità è messa in dubbio nello stesso racconto, si svela invenzione, con la discesa nel campo diegetico di David Wallace.² Si tratterebbe di un gioco di specchi riconducibile alla metanarratività postmodernista se David Foster Wallace non si fosse tolto la vita fuor di racconto, il 12 settembre 2008, solo pochi anni dopo la scrittura di *Good Old Neon*. Il tema del suicidio è molto presente anche in *Infinite Jest*: muore suicida James Incandenza, autore del film omonimo, e diversi altri personaggi pensano di togliersi la vita. Il suicidio in relazione alla depressione è spiegato in un passo di *Infinite Jest* come un raffronto fra due paure in cui risulta preferibile morire piuttosto che vivere tra le fiamme della depressione:

² David Wallace è il nome anagrafico dello scrittore, che era stato convinto dalla sua editor Bonnie Nadell ad aggiungere un secondo cognome per evitare l'omonimia con un altro scrittore (Max, 2013); anche nel postumo *The Pale King* (2011) compaiono diversi David Wallace (cfr. Susca, 2012).

Make no mistake about people who leap from burning windows. Their terror of falling from a great height is still just as great as it would be for you or me standing speculatively at the same window just checking out the view; i.e. the fear of falling remains a constant. The variable here is the other terror, the fire's flames: when the flames get close enough, falling to death becomes the slightly less terrible of two terrors. It's not desiring the fall; it's terror of the flames. And yet nobody down on the sidewalk, looking up and yelling 'Don't!' and 'Hang on!', can understand the jump. Not really.

Con il racconto del suicidio di Neal e della sua tristezza esistenziale, Wallace opera una "spontanea rivelazione autobiografica", dove quella del *Pallone* (da cui viene la citazione) lo era *entro i limiti del racconto*, con una spontaneità riferita al personaggio fittizio. Il coinvolgimento personale di Wallace nella propria scrittura, divenuto tragicamente evidente con la sua morte, rende la produzione narrativa dell'autore di *Infinite Jest* un inno alla sincerità nel tentativo di comunicare attraverso la scrittura.

5. Scrivere per sentirsi meno soli

I tre racconti proposti per un trittico della tristezza postmodernista sono opere in qualche modo riconosciute come emergenti nella produzione dei rispettivi autori: *The Happy Man* di Lethem perché candidato al Premio Nebula; *Good Old Neon* perché inserito nella raccolta di "Conjunctions" e ritenuto il capolavoro della raccolta *Oblivion* (Harbach, 2004); *The Balloon* anche solo in quanto motivo per cui Wallace ha deciso di diventare uno scrittore (Burn, 2012). Le opere dialogano anche fra di loro, e diventano anche così *un antidoto contro la solitudine* (come nella traduzione italiana delle interviste a Wallace curate da Stephen J. Burn).

Se la narrativa postmodernista nelle sue esternazioni prodromiche e in qualche dimenticabile deriva ha fatto dell'ironia la propria cifra e dello sperimentalismo e della metanarrativa delle tecniche virtuosistiche, i suoi autori più rappresentativi hanno proseguito il compito della narrazione per come è stato concepito sin dalla sua fase di trasmissione orale, ossia mettere in connessione degli individui, dare la possibilità di vivere vite diverse dalle proprie e così moltiplicare la propria esistenza terrena, assecondare la necessità di sentirsi meno soli.

Il contesto postmodernista ha esacerbato la consapevolezza che tutto fosse già stato detto e scritto: nel saggio del 1967 *The Literature of Exhaustion*, John Barth suggeriva che dagli anni Sessanta del Novecento in poi non fosse possibile introdurre alcuna novità in narrativa dal punto di vista narratologico o di trama, e che solo aggiungere un livello metafinzionale o ironico consentisse originalità; e tuttavia gli scrittori dovevano lavorare all'interno delle possibilità espressive della letteratura, facendo della finitezza un tema narrativo, invece che una minaccia: Barth cita a tal proposito come esemplare il racconto *Pierre Menard, autore del "Chisciotte"* di Jorge Luis Borges (in *Finzioni*, 1944). A partire dagli anni Ottanta del Novecento, non solo l'esaurimento di ogni possibilità letteraria era divenuto un cliché – sebbene lo stesso John Barth avesse ribadito la sua fiducia nella letteratura (si veda il suo *The Literature of Replenishment*), ma anche le possibilità di utilizzare l'ironia erano state consumate dal concorrente *medium* televisivo. In *E Unibus Pluram* (1993), Wallace osserva come la televisione avesse moltiplicato il gioco di specchi fra scrittore e lettore inserendo nel "paesaggio mediale" (Appadurai, 1990) un *medium* che aveva accelerato le possibilità di parodia e di ironia in maniera tale che agli scrittori non rimaneva che fare un passo indietro ed essere sinceri. È proprio la presenza della televisione che caratterizza la solitudine dei due racconti più recenti fra quelli qui presi in analisi: dove in *The Balloon*, del 1966, i *media* ironicamente citati sono ancora giornali (vengono

riportati stralci di commenti alla comparsa e permanenza della mongolfiera su New York), in *The Happy Man* (1991) il protagonista trascorre gran parte dei suoi periodi di assenza (durante i quali “viaggia all’inferno”, ossia ha periodi di depressione) davanti all’apparecchio televisivo, indifferente allo spettacolo al quale assiste (infatti sua moglie e suo figlio possono cambiare canale senza che se ne accorga). In *Good Old Neon* (2001) la televisione ha un ruolo centrale nella decisione di Neal di suicidarsi, o almeno lo ha nell’elaborazione narrativa di “David Wallace” delle ragioni di Neal; il protagonista del racconto di Wallace, durante una notte insonne, fa zapping in televisione e incappa in una replica della serie TV *Cheers* (in Italia *Cin cin*) nella quale una psicologa è esasperata dalla quantità di uomini rampanti che soffrono perché non riescono ad amare:

The truth is just that late at night one night [...], when I couldn’t sleep (which happened a lot ever since the cocaine period) and was sitting up drinking a glass of milk or something and watching television, flipping the remote almost at random between different cable stations the way you do when it’s late, I happened on part of an old *Cheers* episode from late in the series’ run where the analyst character, Frasier (who went on to have his own show), and Lilith, his fiancée and also an analyst, are just entering the stage set of the underground tavern, and Frasier is asking her how her workday at her office went, and Lilith says, ‘*If I have one more yuppie come in and start whining to me about how he can’t love, I’m going to throw up.*’ This line got a huge laugh from the show’s studio audience, which indicated that they — and so by demographic extension the whole national audience at home as well — recognized *what a cliché and melodramatic type of complaint the inability-to-love concept was* (Wallace, 2004, p. 168).

Neal è devastato dalla consapevolezza che la sua percezione della propria unicità e della singolarità della propria sofferenza è un cliché – che anzi lo era già anni prima, quando *Cheers* ha debuttato in televisione; questa epifania accelera la sua risoluzione. Il *medium* televisivo, moltiplicando le storie e la loro fruizione, ha accelerato non solo il processo postmodernista di esaurimento delle possibilità del racconto, ma anche di esaurimento delle possibilità del sentire.

Per riprendere la sintesi di Umberto Eco sull’ironia postmodernista, necessaria per non sembrare *naïve*, comunicare narrativamente la tristezza ha richiesto artifici che consentissero di ottenere effetti stranianti: *La tua mancanza è ingombrante come una mongolfiera su Manhattan, La depressione mi costringe a continui viaggi nell’inferno, Ti racconto della volta in cui mi sono ucciso.*

Bibliografia

- Abbas S.Z. (2019), *Postmodernism, Postmodernist Fiction, Apocalypse and Fantasy*, “International Journal of Social Science and Public Policy”, 1, 9, September, pp. 1-8.
- Appadurai A. (1990), *Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy*, “Theory Culture & Society”, London, Newbury Park and New Delhi, SAGE, 7, pp. 295-310.
- Barth J. (2005 [1980]), *The Literature of Replenishment*, in Hoffman M.J., Murphy P.D. (ed. by), *Essentials of the Theory Fiction*, 3rd edition, Durham-London, Duke University Press, pp. 165-176.
- (1984 [1967]), *The Literature of Exhaustion*, in Id., *Friday Book*, New York, G.P. Putnam’s Sons, pp. 62-76.

- Barthelme D. (2023), *The Balloon*, “The New Yorker”, www.newyorker.com/magazine/1966/04/16/the-balloon, ultimo accesso: 30 novembre 2023.
- (1976), *Unspeakable Practices, Unnatural Acts*, New York, Pocket Books.
- Ballerio S. (2022), *Letteratura e emozioni*, in Neri L., Carrara G. (a cura di), *Teoria della letteratura. Campi, problemi, strumenti*, Roma, Carocci.
- Bell B.I. (1926), *Postmodernism: And Other Essays*, Milwaukee, Morehouse Pub. Co.
- Borges J.L. (1944), *Ficciones*, trad. it. e cura di Antonio Melis, *Finzioni*, Milano, Adelphi, 2003.
- Brooks P. (1992), *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Harvard, Harvard University Press.
- Burn S.J. (ed.) (2012), *Conversations with David Foster Wallace*, University Press of Mississippi, Jackson.
- Calvino I. (2002), *Mondo scritto e mondo non scritto*, in Id., *Mondo scritto e mondo non scritto*, Milano, Mondadori.
- Clark J.R. (2015), *To Make Us Feel Less Alone: On ‘The David Foster Wallace Reader’*, <https://themillions.com/2015/01/to-make-us-feel-less-alone-on-the-david-foster-wallace-reader.html>, ultimo accesso: 30 novembre 2023.
- Couturier M. (1979), *Barthelme’s Uppity Bubble: “The Balloon”*, “Revue française d’études américaines”, 8, Octobre, pp. 183-201.
- Den Dulk A., Masiero P., Ardovino A. (2022), *Reading David Foster Wallace between philosophy and Literature*, Manchester, Manchester University Press.
- Eco U. (2016), *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani.
- (1983), *Postille a “Il nome della rosa”*, “Alfabeta”, 49, giugno.
- Gleick J. (2012), *L’informazione. Una storia. Una teoria. Un diluvio*, trad. it. Sala V.B., Milano, Feltrinelli.
- Harbach C. (2004), *David Foster Wallace!*, <https://www.nplusonemag.com/issue-1/reviews/david-foster-wallace/>, ultimo accesso: 30 novembre 2023.
- Howard G. (1996), *David Foster Wallace and his 1,079 mystical, brilliant pages*, “Elle”, Volume 11, Issue 6, p. 58, <https://sancrucensis.files.wordpress.com/2018/01/1996-david-foster-wallace-interview-with-gerald-howard-in-elle.pdf>, ultimo accesso: 30 novembre 2023.
- Jakobson R. (1960), *Closing Statement: Linguistics and Poetics*, in Sebeok T.A. (ed. by), *Style in Language*, New York-London, MIT, pp. 350-377.
- Jameson F. (1991), *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press.
- Johnson R.E. jr. (1976), *“Bees Barking in the Night”: The End and Beginning of Donald Barthelme’s Narrative*, “boundary 2”, 5, 1, Autumn, pp. 71-92.
- Kelleghan F. (1998), *Private Hells and Radical Doubts: An Interview with Jonathan Lethem*, “Science Fiction Studies”, 75, 25, P2, July, <https://www.depauw.edu/sfs/interviews/letheminterview.htm>, ultimo accesso: 30 novembre 2023.

- Leitch T.M. (1982), *Donald Barthelme and the End of the End*, "Modern Fiction Studies", 28, 1, Special Issue: *The Modern Short Story*, Spring, pp. 129-143.
- Lethem L. (1996), *The Wall of the Sky, the Wall of the Eye*, San Diego, Harcourt Brace & Co., ebook version.
- Lyotard, J.-F. (1979), *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Minuit, Paris.
- Max D.T. (2013), *Ogni storia d'amore è una storia di fantasmi*, trad. it. Mari A., Torino, Einaudi.
- McCaffery L. (1980), *Donald Barthelme and the Metafictional Muse*, "Substance", 9, 2, issue 27: *Current Trends in America Fiction*, pp. 75-88.
- Miller L. (1996), *David Foster Wallace*, "Salon", March, 9, 1996, www.salon.com/1996/03/09/wallace_5/, ultimo accesso: 30 novembre 2023.
- Moles A.A. (1972), *Analisi delle strutture del messaggio poetico ai differenti livelli della sensibilità. L'aspetto informazionale dei problemi di una poetica*, in Eco U. (a cura di), *Estetica e teoria dell'informazione*, Milano, Bompiani.
- Nebula, <https://nebulas.sfw.org/nominated-work/happy-man/>, ultimo accesso: 30 novembre 2023.
- Pennacchio F. (2009), *What Fun Life Was. Saggio su "Infinite Jest" di David Foster Wallace*, Milano, Arcipelago.
- Rossi U. (2003), *Interviste. A colloquio con Jonathan Lethem*, "Ácoma", 25, Winter, pp. 82-7, <http://www.acoma.it/sites/default/files/pdf-articoli/09%20Lethem.pdf>, ultimo accesso: 30 novembre 2023.
- Sharma A. (2014), *Intertextuality in David Foster Wallace's "Westward the Course of Empire Takes Its Way" and John Barth's "Lost in the Funhouse"*, GRIN Verlag, München, Ravensburg.
- Šklovskij V. (1968), *L'arte come procedimento*, in Todorov T. (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, prefazione di Jakobson R., trad. it. di Bravo G.L., De Michelis C., Faccani R., Fossati P., Oliva R., Riccio C., Strada V., Torino, Einaudi.
- Susca C. (2012), *David Foster Wallace nella Casa Stregata. Una scrittura tra Postmoderno e Nuovo Realismo*, Stilo, Bari.
- Wallace D.F. (2004), *Good Old Neon*, in Id., *Oblivion*, Boston, Little, Brown and Company.
- (1993), *E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction*, "Review of Contemporary Fiction", 13, 2, Summer, pp. 151-194.

Videografia

- David Foster Wallace and Michael Silverblatt* (1996), 1/3, <https://www.youtube.com/watch?v=ZKCMTHX5WHk>, ultimo accesso: 30 novembre 2023.
- Intervista di David Foster Wallace* (2003), <https://www.youtube.com/watch?v=iGLz-WdT7vGc&t=72s>, ultimo accesso: 30 novembre 2023.