

Dall'ironia all'omaggio: un'ipotesi su David Foster Wallace

Luca Briasco*

Il 12 settembre 2008, data in cui, a quarantasei anni, David Foster Wallace si è tolto la vita, cedendo dopo una lunga battaglia alla depressione che lo tormentava fin dall'adolescenza, è stato e rimane un giorno tragico per le lettere americane e mondiali; un giorno che, nei due anni successivi, è stato rievocato con omaggi e ricordi dai fan dello scrittore e dai colleghi che lo amavano e ne riconoscevano il grandissimo talento e l'originalità di narratore e saggista, primi fra tutti Jonathan Franzen e Don DeLillo. In un'epoca nella quale lo status della letteratura appare ingrigito, e il tempo degli autori-star sembra appartenere a un'altra era più ancora che a un altro secolo, Wallace aveva infatti saputo creare con i suoi lettori un rapporto stranamente intimo ed esclusivo, tutto costruito attraverso una scrittura unica, difficile e preziosa, di un'intensità a tratti insostenibile, capace di trascorrere senza alcun intoppo dal comico al tragico, dal basso all'alto, tutto elaborando e ricreando per pura forza di stile e pensiero. Definito ripetutamente il più originale e talentuoso tra gli eredi della tradizione postmoderna, ne ha offerto una versione aggiornata all'epoca del televisivo e di internet, riproducendo nelle sue opere l'estetica dello zapping e il soffocante *plenum* informatico nel quale ci troviamo a vivere: senza alcun entusiasmo acritico, ma anche senza limitarsi agli strali satirici del grande moralista. Ha saputo innovare e introdurre nuove e originali prospettive all'interno di tutte le forme espressive con le quali si è cimentato, al punto che lo stuolo di ammiratori – che è andato crescendo ininterrottamente nel corso degli anni – si è equamente diviso tra chi privilegia il Wallace romanziere, e vede, più ancora che nell'opera di esordio, *La scopa del sistema*, nell'enciclopedico *Infinite Jest* o nel postumo *Il re pallido* le vette assolute della sua produzione; chi lo considera in primo luogo un maestro del racconto contemporaneo, del quale, da *La ragazza dai capelli strani* a *Breve interviste con uomini schifosi* fino a *Oblivio*, ha esplorato ogni possibile gamma e forma espressiva; chi, infine, ha costruito un autentico culto intorno ai suoi saggi e reportage (raccolti in *Una cosa divertente che non farò mai più*, *Tennis*, *TV*, *trigonometria e tornado* e *Considera l'aragosta*), esaltandone l'originalità e l'inesauribile inventiva.

Si è già accennato alla stima e all'affetto che colleghi e "compagni di cordata" hanno tributato a DFW, tanto prima quanto dopo la tragica scomparsa. A un solo mese dal suicidio, in occasione del *memorial service* tenutosi alla New York University, alcuni di loro, da Don DeLillo a Zadie Smith, da George Saunders a Jonathan Franzen, hanno voluto rendergli omaggio. Franzen, in particolare, che aveva cercato di rimanergli vicino nei mesi che hanno preceduto la sua morte, si è sforzato, nel suo intervento, di sintetizzare le ragioni di un'amicizia e di una comunanza di intenti profonde, dichiarando:

Ma tornando a quel “terreno neutrale, su cui creare un profondo legame con un altro essere umano”: era a questo, decidemmo, che serviva la narrativa. “Una via d’uscita dalla solitudine” era la formulazione su cui ci eravamo messi d’accordo. E non c’era nessun campo in cui Dave sapesse mantenere il controllo in modo totale e meraviglioso come nella scrittura. Non esisteva scrittore vivente dotato di un virtuosismo retorico più autorevole, emozionante e inventivo del suo.¹

L’idea che compito principale della grande narrativa sia alleviare la solitudine del lettore venne effettivamente ribadita da Wallace in più di un’occasione, e mai con tanta eloquenza come nell’intervista rilasciata, nel 1993, per la rivista *Whiskey Island* e intitolata, significativamente, *Cercando una guardia di cui essere ‘avan’*:

Credo che tutta la scrittura di qualità affronti, in un modo o nell’altro, il problema della solitudine, proponendosi come antidoto a essa. Siamo tutti terribilmente soli. E se non altro nella narrativa esiste una modalità che ti consente di raggiungere con il mondo, con una mente e con dei personaggi un livello di intimità che, nella vita di tutti i giorni, sarebbe fuori della tua portata.²

Questa dichiarazione fu rilasciata proprio mentre Wallace stava lavorando a *Infinite Jest*, il romanzo *monstre* al quale rimane largamente legata la sua fama. In *L’isola più lontana*, il saggio forse più bello della sua raccolta *Più lontano ancora* – nel quale racconta di un viaggio a Masafuera, isola sperduta al largo della costa cilena, intrapreso con il doppio scopo di studiare una specie ornitologica in via di estinzione e di disperdere una parte delle ceneri di DFW a due anni dalla sua morte – Franzen fa riferimento proprio al capolavoro di Wallace per spiegare la parabola esistenziale dell’amico e collega, e la sua inevitabile deriva verso il suicidio:

David aveva sempre amato scrivere, soprattutto *Infinite Jest*, ed era sempre stato molto esplicito, nelle nostre numerose discussioni sullo scopo del romanzo, sulla sua convinzione che la narrativa fosse una soluzione, la *migliore* soluzione, al problema della solitudine esistenziale. Scrivere era il suo metodo per evadere dall’isola e, finché funzionò – finché riuscì a riversare il suo amore e la sua passione nella preparazione di quei dispacci solitari, e finché quei dispacci arrivarono sul continente come notizie urgenti, fresche e sincere –, quel metodo gli conferì una certa misura di felicità e speranza per se stesso. Quando la sua speranza nella narrativa morì, dopo anni di lotta con il nuovo romanzo, non gli rimase altra via d’uscita che la morte.³

Fin qui, tutto chiaro e lineare: sembra quasi che tra il discorso-omaggio dell’ottobre 2008 e il ritratto tracciato in *L’isola più lontana* non esista soluzione di continuità. In realtà, nel saggio-reportage da Masafuera traspare una vena assai più amara e dubitativa, che tocca tanto la traiettoria biografica quanto quella autoriale di DFW. La polemica di Franzen è rivolta in particolare a quella che egli stesso definisce la santificazione *post mortem* di Wallace, e si traduce nella sensazione, carica di rabbia e a un passo dal rancore, di essere stato tradito: non solo perché il suo “investimento d’amore” nell’amico è fallito,

[...] ma anche per il modo in cui il suicidio ci aveva portato via la persona e l'aveva trasformata in una leggenda pubblica. Gente che non aveva mai letto le sue opere e magari non lo aveva neppure sentito nominare, lesse sul "Wall Street Journal" il suo discorso per la cerimonia delle lauree al Kenyon College e pianse la perdita di un'anima nobile e generosa. Un establishment letterario che non aveva mai inserito i suoi libri nella rosa dei candidati a un premio nazionale si univa ora nel dichiararlo una gloria nazionale perduta.⁴

Il riferimento al discorso pronunciato da Wallace per la cerimonia delle lauree al Kenyon College e ora raccolto nell'antologia *Questa è l'acqua* non è certo casuale. Proprio in quel discorso risuona a più riprese una vena quasi sapienziale, un invito pieno di calore e investimento umano a immergersi nel mondo e nell'umanità anche più vile e bassa, imparando a conoscerne le ragioni profonde o comunque concedendole il beneficio del dubbio: quello stesso invito che DFW ha saputo tradurre in pagine memorabili tanto in *Infinite Jest* (si pensi alle sezioni dedicate alla Ennet House e al popolo di reietti, tossici e devianti che la popola) quanto nella sfilata di maschilisti psicopatici di *Brevi interviste con uomini schifosi* o in quella di travet annoiati de *Il re pallido*. Ora, è proprio questa "santità" di Wallace, questa capacità empatica di protendersi verso l'altro da sé, con energia pari alla profondità del gap intellettuale da superare, che Franzen sembra trovare inaccettabile e sostanzialmente falsa. Su questo punto, *L'isola più lontana* non lascia adito a dubbi.

Questa, per Franzen, la sostanza profonda dietro la santificazione:

Le persone che lo conoscevano meno sono le più inclini a parlare di lui come di un santo. Tutto questo è reso ancora più strano dalla quasi totale assenza, nella sua narrativa, di amori normali. Le relazioni amorose sane, che per la maggior parte di noi rappresentano una fonte di significato essenziale, non vengono prese in considerazione nell'universo narrativo di Wallace. Quello che troviamo, invece, sono personaggi che tengono nascoste a chi li ama le loro crudeli compulsioni; personaggi che s'ingegnano per *apparire* amorevoli, o per dimostrare a se stessi che quello che sembra amore è in realtà solo egoismo mascherato; oppure, al massimo, personaggi che provano un amore astratto o spirituale per creature profondamente ripugnanti: la moglie che gocciola liquido spinale in *Infinite Jest*, lo psicopatico nell'ultima delle interviste a uomini schifosi. La narrativa di David è popolata di ipocriti, manipolatori e persone emotivamente isolate, eppure chi lo conobbe in modo fugace o formale, prese alla lettera le sue impegnative doti di ipergentilezza e saggezza morale.⁵

Denunciare l'anima "malata" in cui consisterebbe il lascito più profondo della narrativa di Wallace equivale, per Franzen, a pronunciare un giudizio molto netto. Pur riconoscendo e ammirando il talento e il virtuosismo retorico dell'amico scrittore, l'assenza di "amori normali" nella sua narrativa e la parata di ipocriti e manipolatori che la popolano evoca il rischio concreto di un'arte che non sappia elevarsi al di sopra del proprio materiale degradato, trasformandosi in un'apologia indiretta e non del tutto consapevole della malattia, o tutt'al più in una sorta di prontuario morale per superarne le conseguenze meno gradevoli.

Un rischio che, d'altro canto, lo stesso Franzen aveva già evocato nei due saggi più "letterari" della sua raccolta *Come stare soli*. Ne *Il lettore in esilio*, partendo da una citazione implicita del celebre *incipit* di *Anna Karenina*, osservava:

Può darsi che le famiglie infelici siano esteticamente superiori a quelle felici, la cui felicità risulta monotona, ma le famiglie “disfunzionali” non lo sono affatto. È facile difendere un romanzo sull’infelicità; tutti conoscono l’infelicità: fa parte della condizione umana. Un romanzo sulla disfunzione emotiva, tuttavia, si riduce a un manicheismo utilitario. Esso può diventare l’espressione di una funesta condiscendenza, che ostacola il ritorno alla salute con la celebrazione della patologia, oppure una lezione pratica, che aiuta i lettori a comprendere e superare le loro disfunzioni.⁶

E in modo se possibile ancor più lapidario, in *Perché scrivere romanzi?*, puntualizzava:

Il passaggio dal realismo depressivo al realismo tragico, dall’oscurità paralizzante all’oscurità come fonte di forza, sembra perciò richiedere, stranamente, la fede nella possibilità di una cura. Ma questa “cura” non è affatto semplice.⁷

Il rischio insito nella narrativa di DFW sarebbe dunque traducibile, attraverso il sistema di rimandi interni alla produzione saggistica di Franzen che si è qui tentato di attivare, nella potenziale caduta in una “funesta condiscendenza”, in una sorta di “celebrazione della patologia”; nella tendenza a rimanere ancorati all’interno di un “realismo depressivo” che agogna vanamente a trasformarsi in “realismo tragico”, intendendosi per tragedia, come lo stesso Franzen si affretta a precisare, “qualsiasi tipo di narrativa che fornisce più domande che risposte, che non risolve il conflitto nella banalità”, che prende con decisione le distanze “dalla retorica dell’ottimismo che pervade la nostra cultura”.

Se di rischio si parla, e non di realtà concreta, è perché, e nello stesso *L’isola più lontana*, Franzen sembra riconoscere che, in qualche modo misterioso e miracoloso, la miglior narrativa di Wallace riesce a superare la prospettiva del ripiegamento autoreferenziale e solipsistico in un universo depressionario, coinvolgendo il lettore e creando con lo stesso una sorta di rapporto, come tra isole lontane eppure comunicanti:

La cosa singolare della narrativa di David, tuttavia, è quel senso di accettazione e di conforto, quella sensazione di essere *amati*, che provano i suoi lettori più devoti quando lo leggono. Nella misura in cui ci sentivamo arenati sulla nostra isola esistenziale – e credo sia più o meno corretto dire che i suoi lettori più ricettivi sono quelli che conoscono meglio gli effetti socialmente e spiritualmente isolanti di dipendenze, compulsioni e depressioni –, accoglievamo con gratitudine ogni nuovo dispaccio da quell’isola lontanissima che era David.⁸

Nel ritratto consegnatoci da Franzen, allora, DFW finisce per rappresentare una sorta di insolita meteora: un genio marginale che, dalla sua isola lontanissima e grazie ai prodigi del suo virtuosismo retorico, sapeva inviare dispacci forse non universalmente accoglibili, ma certo significativi per una schiera di lettori resi devoti e fidelizzati dalla comune conoscenza degli effetti della depressione e della dipendenza.

Un ritratto nel quale convivono, in un groviglio inestricabile, amore e rancore, con in più una punta competitiva – riconosciuta dallo stesso Franzen – e la consapevolezza che proprio, forse, da un confronto senza esclusione di colpi con il suo

coetaneo di maggior talento fosse necessario partire per ritagliarsi una propria strada, “tragica” nel senso enunciato in *Perché scrivere romanzi?*, pronta a esplorare non le patologie dell’universo contemporaneo, ma i suoi nuclei di senso essenziali, e a sfociare così negli universi famigliari complessi quanto in fondo rassicuranti de *Le correzioni* e soprattutto di *Libertà*.

Perfino il tributo a Wallace del 23 ottobre 2008, ancorché più generoso ed emotivamente più risolto, appare comunque macchiato da una vena di condiscendenza del quale non si trova traccia negli encomi degli altri tre scrittori presenti alla New York University.

Don DeLillo – in assoluto, come emerge con sempre maggior chiarezza dallo studio dei materiali conservati nell’Archivio David Foster Wallace dell’Università di Austin, l’autore più amato e rispettato da DFW – ricostruisce in chiave però tutta positiva il tormento personale e insieme creativo che presiede alle opere migliori di Wallace:

Persiste una vitalità, un vigore sbigottito di fronte alla complessa umanità che troviamo nella sua narrativa, alla perdita e all’inquietudine, all’offuscarsi della mente, alla mancanza di fiducia in se stessi. Ci sono frasi che sparano raggi di energia in sette direzioni. Ci sono racconti che seguono il tortuoso senso di isolamento di un personaggio.⁹

La materia prima cui attinge DeLillo non è differente da quella su cui, soprattutto in *L’isola più lontana*, si soffermava lungamente Franzen: con in più, tuttavia, la coscienza della straordinaria vitalità che traspare da ogni pagina di DFW con quelle frasi “che sparano raggi di energia in sette direzioni”. Nella lettura – breve quanto intensa – di DeLillo, è soprattutto attraverso il rapporto ossessivamente perseguito con il lettore che Wallace realizza la propria trascendenza e traccia le coordinate di quella che potrebbe (e forse dovrebbe) essere la narrativa del futuro:

Possiamo immaginare i suoi testi narrativi e i suoi saggi come stralci di rotoli da un lontano futuro. L’opera la conosciamo già come notizia di prima mano: dallo scrittore al lettore, intimamente, ossessivamente. Lui non ha incanalato le sue doti entro schemi più angusti. Voleva reggere l’urto della vasta, farneticante, ingovernabile onda della cultura contemporanea.¹⁰

Nelle parole di DeLillo – che con Wallace intrattenne una lunga corrispondenza, mai tradottasi in un rapporto personale –, ben più che nel ritratto di Franzen, traspaiono, con perfetta sintesi, le due grandi coordinate all’interno delle quali è possibile e necessario leggere l’intera produzione di DFW: la ricerca di un rapporto intimo e ossessivo con il lettore e la titanica volontà di reggere all’onda d’urto “vasta, farneticante e ingovernabile” della cultura contemporanea. Una volontà che si traduce nel gigantismo di tutte le architetture narrative di Wallace, indipendentemente dalla loro effettiva lunghezza; nella loro tendenza a proliferare storie o precisazioni o approfondimenti, interminabili incisi o note a piè di pagina.

Per quanto concerne la ricerca di un rapporto costante con il lettore, molto possono rivelarci anche i contributi di George Saunders e di Zadie Smith, entrambi

incentrati sull'esperienza vissuta leggendo *Brevi interviste con uomini schifosi*: vale a dire, proprio il testo che, nel corpus di Wallace, appare più vicino all'ossessione, alla malattia, alla dimensione "depressa" che tanto lasciavano perplesso Franzen.

Questo il ricordo di Saunders – tra l'altro, uno dei coetanei che DFW ammirava di più –:

Alcuni anni fa ero in volo verso la California e leggevo *Brevi interviste con uomini schifosi*. Mi resi conto che quel libro stava facendo strane cose alla mia mente e al mio corpo. Tutto d'un tratto, mentre sorvolavamo il Midwest, mi sentii agitato e irrequieto, sull'orlo delle lacrime. [...] Questo stato di alterazione sembrava più spirituale che estetico. Non stavo soltanto "leggendo un grande racconto" – ciò che mi stava accadendo era più importante ed essenziale. La mia mente era spinta verso la compassione attraverso lo shock di una scrittura che, quanto agli argomenti di cui trattava, era decisamente cupa. Era come se stessi vivendo un rituale che mi spogliava di ogni residuo abitudinario. La lettura mi stava risvegliando, e mi faceva sentire al contempo più vulnerabile e più vivo.¹¹

Nella visione di Saunders, Wallace diviene un "grande scrittore buddista", erede di Whitman e Ginsberg: un "wake-up artist" in grado di regalare al lettore un rinnovato senso di rispetto per il mondo attraverso la reverenza che a quel mondo stesso tributa in ogni sua pagina. Una visione insolita, sulla quale non mi risulta che la critica, anche di stampo accademico, abbia ancora indagato a sufficienza, preferendo soffermarsi sul dialogo problematico che DFW ha sempre intrattenuto con la letteratura postmoderna e con alcuni maestri del modernismo, da Borges a Kafka. Una visione, d'altro canto, fatta propria e condivisa anche da Zadie Smith, che, sempre a proposito di *Brevi interviste*, parla di dono, amore e preghiera:

Era questa la sua preoccupazione letteraria: il momento in cui l'ego scompare e si è in condizione di offrire il proprio amore come un dono, senza aspettarsi alcuna ricompensa. Il momento in cui il dono rimane sospeso, come un fantastico servizio di Federer, tra chi lo invia e chi lo riceve, e scopriamo che non appartiene a nessuno dei due. Non esistono quasi parole per definire quest'esperienza. L'unico termine di cui disponiamo è totalmente degradato dal cattivo uso che se n'è fatto. E questo termine è: preghiera.¹²

Tornano, nelle parole di due scrittori che hanno seguito passo passo la carriera di DFW e che non possono essere associati alle ipocrisie del suo culto postumo, proprio i termini di cui Franzen denunciava l'inattendibilità: santità, risveglio, amore, dono, preghiera. Termini desueti e apparentemente paradossali, se applicati a un autore che del virtuosismo e della complessità faceva una bandiera; e che pure vanno tenuti ben presenti per inoltrarsi dentro il paradosso Wallace e sviscerarne la ricchezza e la fertilità. Un'impresa che la critica ha stentato ad avviare, concentrando le proprie attenzioni proprio sulla complessità di DFW e sui suoi (supposti) compiacimenti stilistici: si pensi alle valutazioni sostanzialmente liquidatorie che su *Infinite Jest* vennero espresse tanto da un collega appartenente a ben altra scuola come Jay McInerney ("Se il signor Wallace avesse meno talento, si sarebbe tentati

di sparargli – o di spararsi – più o meno verso pagina 480 di *Infinite Jest*”), quanto dalla decana dei recensori, Michiko Kakutani, che sul “New York Times” definì il romanzo “un vasto compendio enciclopedico di tutto ciò che, a quanto pare, è passato per la mente di Wallace”.¹³

La valutazione di Kakutani, in particolare, risultò sgradita all’autore: era come se in quell’accusa di enciclopedismo gratuito e di solipsismo si concentrasse tutta la zavorra e il ciarpame letterario di cui DFW aveva tentato a modo suo di liberarsi proprio attraverso il suo romanzo *monstre*. Nella lunga intervista-conversazione con David Lipsky, registrata durante il tour promozionale di *Infinite Jest* e pubblicata postuma, la recensione del “New York Times” campeggia al centro delle paure di Wallace sulle reazioni che il suo romanzo avrebbe potuto suscitare nei lettori:

Avevo paura che la gente lo trovasse sciatto, poco... che gli sembrasse un *casino*. Invece di un *casino* deliberato, studiato molto attentamente. Che sembrasse... E in particolare il fatto che quella [Michiko Kakutani] potesse pensare che avevo preso qualunque pensiero mi fosse passato per la testa negli ultimi tre anni e l’avevo spiatellato sulla pagina, mi faceva diventare le *budella* di ghiaccio.¹⁴

Con *Infinite Jest*, Wallace si era proposto di scrivere, per l’appunto, un romanzo che fosse un “casino deliberato”: per tornare alle parole di DeLillo, un libro che reggesse l’onda d’urto confusa della cultura contemporanea non respingendola ma assecondandone il moto con modalità calcolate e deliberate. E che, nel fare questo, stringesse un nuovo patto con il lettore, imponendogli un lavoro, catapultandolo dentro l’opera come parte attiva, ma sempre in vista di un esito finale che fosse a tutti gli effetti *gratificante*.

Per citare ancora dal libro-intervista a Lipsky:

[...] volevo scrivere qualcosa che fosse davvero sperimentale e molto strano, ma anche *divertente*. Ma questo, ovviamente, mi spaventava moltissimo. Perché pensavo che forse era proprio impossibile... o che ne sarebbe venuto fuori un fiasco terrificante. Ma adesso ne sono abbastanza orgoglioso, perché mi sembra che sia stata una cosa molto lucida e coraggiosa da fare. E mi dico, secondo me c’è un motivo per cui tanta letteratura d’avanguardia viene trascurata da tutti: e cioè che spesso se lo merita. [...] Però c’è anche... ci sono anche dei modi in cui la letteratura sperimentale e avanguardistica può cogliere e rappresentare la sensazione che il mondo provoca sulle nostre terminazioni nervose, cose a cui il realismo convenzionale non arriva.¹⁵

In questa dichiarazione di intenti *a posteriori*, Wallace riprende il filo di un discorso avviato, nel 1993, con la pubblicazione, sulla “Review of Contemporary Fiction”, del saggio *E Unibus Pluram: gli scrittori americani e la televisione* e di un’ampia intervista rilasciata a Larry McCaffery, studioso della letteratura postmoderna e ideatore di una nuova corrente letteraria, l’Avantpop, che del postmoderno rappresentava la continuazione e il perfezionamento. In *E Unibus Pluram*, prendendo le mosse dall’onnicomprensività della televisione come vero medium della contemporaneità, e dal conseguente affermarsi di una cultura basata su un ruolo spettatoriale e su una ricezione passiva da parte del fruitore, Wallace sottolineava in particolare come la

migliore tv degli anni Ottanta si fosse concentrata “su un’ironica autoreferenzialità come in passato nessuna specie di arte postmoderna si sarebbe sognata di fare”, neutralizzando a priori qualunque forma di critica e divenendo immune “dalle accuse di essere priva di qualunque nesso sensato con il mondo esterno”. Non perché tali accuse fossero divenute false, ma perché erano ormai irrilevanti, in quanto era il nesso stesso a essere superfluo.

In questo, la tv presenta evidenti affinità con la narrativa postmoderna, e in particolare con le sue varianti *metafictional*; nella visione di Wallace è possibile spingersi anche oltre, e ipotizzare che la stessa *metafiction*, nella sua autoreferenzialità o autoriflessività, sia già figlia di una cultura televisiva e si sia proposta, nella sua fase di crescita e sviluppo, come “un’espansione di prim’ordine della sua stessa grande nemesi teoretica, il realismo”:

[...] se il realismo diceva le cose come le vedeva, la *metafiction* non faceva che dirle come si vedeva mentre si vedeva vederle. In altre parole, questo genere letterario postmoderno e sovracculturato fu profondamente influenzato dalla crescita della televisione e dalle metastasi della visione autoconsapevole.¹⁶

Il problema con cui tutta la narrativa contemporanea – e in particolare quella “letteratura d’immagine” all’interno della quale DFW include le voci più significative del romanzo postmoderno, da Coover a DeLillo e Leyner, che utilizza l’effimera mitologia della cultura pop come un “mondo” entro cui immaginare storie con personaggi reali – è chiamata a confrontarsi consiste in primo luogo nell’impossibilità di utilizzare l’ironia come arma di sovversione e disvelamento, perché “l’ironia è stata assorbita e neutralizzata da quella cultura televisiva che dell’ironia stessa dovrebbe essere oggetto”. Si tratta di una perdita dalle conseguenze difficilmente calcolabili, se si tiene conto che “l’ironia ribelle della migliore narrativa postmoderna non aveva soltanto credibilità artistica; sembrava avere proprio un’utilità sociale per la sua capacità di operare quella che i critici della controcultura hanno definito ‘una *negazione critica* che avrebbe reso immediatamente chiaro che il mondo non è quello che sembra”.

Nel momento in cui viene privata del suo potenziale sovversivo, l’ironia si trasforma ora in una sorta di cinismo diagnostico, che non persegue più alcuno scopo critico e si limita a mimare la passività di un mondo ridotto a spettacolo di superfici (è il caso dei pur geniali racconti di Leyner, e in particolare del suo grande successo *Mio cugino, il mio gastroenterologo*, verso il quale DFW mantiene, sia in *E Unibus Pluram* che in successive interviste, un atteggiamento fortemente ambivalente), ora in una sorta di realismo terminale e catatonico, alimentato dai corsi di scrittura creativa e dalla malriposta convinzione di poter scrivere perfetti racconti carveriani. L’esempio contro il quale Wallace si scatena con maggior furia (venendone ripagato, solo *post mortem*, con una serie di *tweet* davvero feroci) è rappresentato da Bret Easton Ellis e in particolare da *American Psycho*, del quale, nell’intervista a McCaffery, ci viene offerta una decostruzione spietata:

Se i lettori si accontentano di credere che il mondo è stupido, superficiale e meschino, allora Ellis può scrivere un romanzo meschino, superficiale e stupido che diventa un commento mordace e impassibile sulla malvagità di tutto ciò che ci circonda. Però,

dammi retta: saremo anche tutti d'accordo che viviamo in tempi bui, e magari anche stupidi, ma ci serve davvero una narrativa che si limiti a spiegarci in forma drammatica quanto tutto sia stupido e buio? Quando si vivono tempi bui, mi sembrerebbe ragionevole ipotizzare che la buona arte sia quella in grado di individuare e rianimare quegli elementi di umanità e magia che continuano a respirare e a illuminare, anche nella tenebra generalizzata. La narrativa di valore può anche esprimere una visione del mondo cupa e drammatica, ma dovrebbe trovare il modo per rappresentare questo mondo tetto e al contempo portare alla luce un qualche modo possibile per rimanere vivi e umani al suo interno.¹⁷

Contro il cinismo inevitabilmente associato all'ironia nell'era della televisione, Wallace propone un'ipotesi rivoluzionaria e paradossale, non scevra da un elemento provocatorio e da una più che potenziale contraddizione. Un'ipotesi, comunque, gravida di conseguenze, che val la pena citare per intero:

I veri futuri "ribelli" letterari in questo paese potrebbero benissimo emergere come uno strano gruppo di *antiribelli*, guardoni nati che osano in qualche modo rifiutare il ruolo di spettatori ironici e che abbiano l'infantile faccia tosta di essere sostenitori e rappresentanti di una serie di principi privi di doppi sensi. Che semplicemente si occupino dei problemi e delle emozioni poco trendy della vita quotidiana americana con rispetto e convinzione. Che rifuggano dall'artificiosità, da quella forma di stanchezza annoiata che fa tanto "in". Questi anti-ribelli sarebbero fuori moda, sarebbero sorpassati, chiaramente, ancor prima dell'inizio. Morti in partenza. Troppo sinceri. Palesemente repressi. Retrogradi, antiquati, ingenui, anacronistici. Forse sarà proprio quello il punto. Forse è proprio questa la ragione per cui saranno i veri ribelli del futuro.¹⁸

La fuga dall'ironia e dal doppio senso; il rifiuto del ruolo spettatoriale, dell'artificiosità, della stanchezza annoiata; un rispettoso protendersi verso la dimensione, troppo a lungo dimenticata, del quotidiano; la consapevolezza, anche, di poter risultare fuori moda e di rischiare l'anacronismo: siamo nel cuore della poetica di Wallace, e dentro le ragioni più profonde della presa emotiva che, oltre e al di là della fascinazione intellettuale e del virtuosismo retorico, ha saputo esercitare sui suoi lettori. Un termine, in questa dichiarazione d'intenti, risuona forse più profondamente di qualunque altro: "sincerità". In uno dei pochi contributi critici davvero degni di nota che l'accademia abbia saputo produrre sull'insieme dell'opera di DFW, Adam Kelly, rifacendosi allo studio di Lionel Trilling *Sincerity and Authenticity*, sottolinea come per tutto il ventesimo secolo il concetto di *autenticità*, nel quale la verità acquista il valore di moto interiore e giustificato in se stesso, abbia preso il posto del concetto di *sincerità*, nel quale la verità verso se stessi è solo un mezzo per proiettare quella stessa verità in direzione dell'altro da sé:

Laddove la sincerità pone l'accento sulla verità intersoggettiva e sulla comunicazione con gli altri, e su quella che Trilling definisce una "finalità pubblica", l'autenticità concepisce la verità come qualcosa di interiore, di personale e di nascosto, di legato quindi a una forma di espressione del sé anziché di comunicazione con l'altro da sé.¹⁹

Ponendo l'accento sul valore comunicativo dell'opera d'arte, la sincerità, obiettivo dominante nell'opera di DFW almeno a partire da *Infinite Jest*, proietta l'autore fuori dalle secche della metanarrazione, dell'autoreferenzialità e dell'ironia postmoderna. Senza per questo, tuttavia, farlo franare nelle secche di un realismo di ritorno, verso il quale Wallace ha continuato a nutrire, per tutta la sua carriera, fortissime perplessità. In linea con quanto teorizzato da Philip Roth e ripreso da Barth e Coover, anche DFW è sempre rimasto fortemente convinto delle potenzialità della letteratura cosiddetta d'avanguardia. Durante la lunga chiacchierata con David Lipsky, torna ripetutamente sull'argomento, e sempre sottolineando la qualità paradossalmente più realistica della scrittura sperimentale rispetto a registri *mainstream* e tradizionali. Un esempio tra tanti possibili:

C'è della letteratura sperimentale che fa veramente, ma veramente cacare, che ha una leziosità e una difficoltà fini a se stesse. Non credo che sia un caso se tanto di quello che... se uno guarda la storia della letteratura – un po' come se uno guarda la storia della pittura dopo lo sviluppo della fotografia – la storia della letteratura rappresenta il costante sforzo per permettere alla letteratura di continuare a operare quelle magie che ti dicevo. Man mano che il tessuto... man mano che il tessuto *cognitivo* della nostra vita cambia. E man mano che cambiano i media attraverso cui la nostra vita viene rappresentata. E sono le cose avanguardistiche o sperimentali che hanno la possibilità di portare avanti questa impresa. Ecco perché sono preziose.²⁰

Non è infatti l'avanguardismo e la complessità della scrittura a cambiare, tra *La scopa del sistema*, romanzo di esordio di Wallace, e *Infinite Jest*. Semplicemente, cambia il rapporto con il lettore, assente nel primo e centrale nel secondo: almeno, a giudizio dello stesso DFW. Che su *La scopa del sistema* si pronuncia in questi termini, sempre con Lipsky:

Non potrei dire che è scritta male ma richiede al lettore una quantità di fatica che è ridicolmente sproporzionata rispetto alla soddisfazione che ne trae. E mi sembra... quando leggo questo tipo di cose, e intendo roba pesantemente sperimentale, che in certi casi devo leggere solo perché ho veri rapporti con case editrici che pubblicano letteratura sperimentale, come lettore mi sento un bambino in mezzo a degli adulti che fanno un discorso di cui non capisco assolutamente nulla: perché quello di fatto è un libro scritto per altri scrittori, per i teorici e i critici. E tutta quella magia viscerale, della serie "Cristo santo, che bello leggere. Ora come ora preferirei leggere piuttosto che mangiare", è andata completamente perduta.²¹

A non funzionare, ne *La scopa del sistema* come in altri esempi di letteratura sperimentale, è la sproporzione tra la quantità di fatica richiesta al lettore e la soddisfazione che ne deriva: non, dunque, la fatica in sé, che può anzi rappresentare un efficace antidoto alla passività spettatoriale della cultura televisiva.

La sperimentazione, la non linearità del disegno narrativo, il fraseggio vertiginoso, continuano a rappresentare l'universo di riferimento di Wallace, proprio come accadeva per i maestri della *fiction* più sperimentale: quegli stessi maestri dai quali Franzen ha cercato invece di prendere le distanze, in particolare nel suo saggio del

2002 – uscito sul “New Yorker” e poi riproposto nella versione tascabile di *Come stare soli – Mr. Difficult: William Gaddis e il problema dei libri difficili da leggere*. Al di là dell’oggetto specifico dell’attacco di Franzen, il Gaddis di *JR* e di *A Frolic of His Own*, colpisce, nell’articolo del *New Yorker*, la distinzione tracciata tra due diversi modelli di narrazione: lo “Status model”, nel quale il valore del romanzo esiste a prescindere da quante persone siano in grado di apprezzarlo, e la difficoltà tende a essere un segnale di eccellenza, e il “Compact model”, nel quale il romanzo si fonda su un patto implicito tra autore e lettore e sulla ricerca di un equilibrio tra una (legittima) esigenza di auto-espressione e il senso di appartenenza a una comunità, che induce a privilegiare il versante comunicativo dell’opera d’arte.²² Franzen chiarisce a più riprese che ai due modelli non corrisponde necessariamente una distinzione che ruoti sull’asse di una maggiore o minore difficoltà, o sul discrimine tra sperimentazione e realismo; d’altro canto, tuttavia, tiene a sottolineare di non amare gli autori inclusi nel canone postmoderno (con l’eccezione di DeLillo), di essere fortemente attratto dall’idea di una narrativa impegnata sul piano sociale e di ammirare Saul Bellow e Ann Beattie, per non parlare di Dickens e Conrad, le Brontë e Dostoevskij, ben più dei “numi tutelari” Pynchon e Gaddis.

Una scelta di campo cui corrisponde un movimento – dal romanzo di esordio *La ventisettesima città* (dominato dai temi della cospirazione e dell’apocalisse) all’affresco sociale e familiare di *Libertà*, passando per *Le correzioni* – che appare per più versi opposto a quello di Wallace. Non è allora casuale che l’opinione dei due amici-rivali sulla qualità dei racconti contenuti ne *La ragazza dai capelli strani*, la prima raccolta di DFW, fosse così radicalmente divergente. Come ci racconta DT Max in *Every Love Story Is a Ghost Story*, la prima biografia di Wallace, uscita negli Stati Uniti lo scorso settembre, Franzen avrebbe dichiarato la propria preferenza proprio per i racconti che DFW apprezzava di meno e considerava esercizi letterari o parodie del minimalismo (due esempi su tutti: *Piccoli animali senza espressione e Da una parte e dall’altra*), mostrandosi invece fortemente critico nei confronti dei testi in cui Wallace aveva cercato, a modo suo, una mediazione in grado di preservare il meglio della scrittura di avanguardia e di gratificare gli sforzi richiesti al lettore (*Lyndon, John Billy, La ragazza dai capelli strani*, oltre alla novella *Verso occidente l’impero dirige il suo corso*)²³.

Questa differenza di valutazione, che aveva irritato non poco DFW, consente di individuare proprio in *La ragazza dai capelli strani* il punto di svolta che, dal solipsismo giovanile e compiaciuto di *La scopa del sistema*, porta verso la scrittura, ribelle e anti-ribelle al contempo, di *Infinite Jest*. Si tratta di un’ipotesi criticamente non consolidata, e in netto contrasto con la lettura di DT Max, il quale, nella sua biografia, sembra collocare quel medesimo punto di svolta alcuni anni più tardi, e attribuirlo a fattori extra-letterari: in particolare, alle quattro settimane trascorse nel novembre 1989 al McLean Hospital, l’istituto psichiatrico di Belmont affiliato con Harvard, dove DFW aveva appena cominciato a frequentare il dottorato in filosofia. Ricoverato per la sua dipendenza dall’alcol e dalle droghe leggere, Wallace avrebbe utilizzato l’esperienza della riabilitazione nelle potenti pagine di *Infinite Jest* dedicate alla Ennet House, ma soprattutto avrebbe riflettuto a lungo sullo stretto rapporto tra sottigliezza intellettuale e dipendenza – sintetizzato nello slogan “My best thinking got me here” –, e

sulla necessità di abbandonare ogni pretesa di superiorità per calarsi nelle logiche infallibili – semplici e al contempo innocenti e solidali – della terapia di gruppo.

Si tratta di un'ipotesi non priva di un suo fondamento biografico – DFW avrebbe continuato a frequentare le riunioni degli alcolisti anonimi per buona parte della sua vita –, ma che crea una cesura troppo netta tra *La ragazza dai capelli strani* e *Infinite Jest*, e soprattutto non tiene conto del fatto che è stato lo stesso Wallace a identificare con chiarezza quello che sarebbe stato il punto di svolta nella sua carriera di scrittore, collocandolo prima e altrove. Così racconta infatti DFW nel libro-intervista con David Lipsky:

L'esperienza cinematografica più intensa e più importante della mia vita è avvenuta nella primavera del 1986. All'epoca della specializzazione, quando ho visto *Velluto blu* di David Lynch.

[...] Allora. C'era questo gruppetto, saremo state cinque o sei persone. Eravamo un po' gli sperimentali, gli avanguardisti dell'Università dell'Arizona. Mentre all'Università dell'Arizona dominava totalmente il realismo alla Updike, stile "New Yorker". Ci ritenevano... fondamentalmente, ci ritenevano dei *coglioni*. E la triste verità è che lo eravamo davvero. Eravamo pretenziosi, freddi e cerebrali. Però credevamo anche che la soluzione non fosse tornare a scrivere roba ottocentesca. Cioè, storie in cui il protagonista deve vivere in una palazzina signorile di mattoni e avere un gatto, mi spiego? Voglio dire, per me le cose che scrivo vengono dalla mia esperienza.

[...] E in quel film c'era qualcosa... mi ha fatto intuire per la prima volta che essere un surrealista, o comunque uno scrittore bizzarro, non ti esentava affatto da certe responsabilità. Anzi, le aumentava.

[...] Io avevo sempre usato suggestioni un po' oniriche. Ma come scrittore fino a quel momento non mi ero mai reso conto che avevo comunque l'obbligo di costruire una sorta di narrazione. Che in definitiva gli scopi del realismo e gli scopi del surrealismo sono esattamente gli stessi. E sono indescrivibili. Sono due autostrade completamente diverse ma con la stessa direzione. E non me ne ero mai accorto prima.

David Lynch, e il fatto che *Velluto blu* sia uscito proprio in quel momento, secondo me mi hanno salvato dall'abbandonare gli studi. E forse anche dal mollare la carriera di scrittore.²⁴

Si tratta, evidentemente, di un'affermazione a posteriori, quindi da prendere con le pinze: l'intervista a Lipsky è successiva alla pubblicazione di *Infinite Jest* e sostanzialmente coeva a *David Lynch non perde la testa*, il lungo saggio nel quale Wallace racconta la sua esperienza da inviato della rivista "Premiere" sul set di *Strade Perdute*. D'altro canto, però, DFW è esplicito nel collocare l'impatto con l'arte di Lynch, e più specificamente con *Velluto blu*, al centro della sua esperienza di studente di master all'Università dell'Arizona: esperienza della quale i racconti de *La ragazza dai capelli strani* sono il frutto diretto. Ed è altrettanto esplicito e netto nell'affermare che è stata la scoperta di Lynch a fargli proseguire gli studi ma soprattutto a salvare la sua carriera di scrittore.

In *David Lynch non perde la testa*, poi raccolto in *Tennis, TV, trigonometria e tornado*, il regista e la sua poetica si trasformano nell'incarnazione vivente di quella nuova linea di ricerca che Wallace aveva tentato di sintetizzare nelle conclusioni di *E Unibus Pluram*:

Se la parola *malato* vi sembra eccessiva, sostituirla con la parola *inquietante*. I film di Lynch sono incontestabilmente inquietanti, e ciò che li rende tali è per gran parte il fatto che sembrano così *personali*. Una maniera gentile di metterla è che Lynch sembra una di quelle persone che hanno un'insolita facoltà di accesso al proprio inconscio. Una maniera meno gentile di metterla sarebbe che i film di Lynch sembrano espressioni di una parte della psiche del regista angosciata, ossessionata, feticista, rimasta ferma all'Edipo, e insana ai limiti della psicosi, espressioni presentate con scarsissima inibizione o stratificazione semiotica, cioè presentate con qualcosa di simile alla mancanza di imbarazzo di un bambino ingenuo (e con problemi di socializzazione).²⁵

Accesso diretto al proprio inconscio e ingenuità quasi infantile, cui si aggiunge un sostanziale disinteresse verso la fama o la "riabilitazione critica" ("Per me, comunque, una domanda rivelatasi alla fine più interessante è se a David Lynch gliene frega veramente un cacchio che questa riabilitazione avvenga o meno. L'impressione che ho avuto riguardando i suoi film e girando un po' intorno a questa sua ultima produzione è che non gliene frega, non molto"). E ancora, ricerca consapevole di un punto di mediazione tra cinema d'autore e cinema commerciale, individuato nella capacità di caratterizzare con forza i personaggi anche all'interno di trame non lineari e piene di non sequitur; ritornelli freudiani suggestivi anziché ridicoli perché proposti "in maniera espressionistica, il che fra le altre cose significa in una maniera vecchio stile, pre-postmoderna, ossia nudi e crudi, *con sincerità*, senza l'astrazione o l'ironia tipiche del postmoderno". Più ancora che a un ritratto di David Lynch, sembra di trovarci di fronte a un autoritratto d'artista, all'incarnazione di ciò che DFW sognava di essere diventato con *Infinite Jest*. Ed è per questo che, rievocando, anche nel saggio scritto per "Premiere", la reazione a *Velluto blu*, Wallace ci offre forse, più che un commento al film, la sintesi più autentica del suo percorso autoriale, in cui sperimentazione e preghiera, come negli omaggi di DeLillo, Saunders e Smith, coesistono quasi per miracolo:

Per questo *Velluto blu* fu un'epifania, per noi studenti freschi di laurea, quando lo vedemmo per la prima volta: il film ci aiutò a capire che lo sperimentalismo di prim'ordine era un modo non di "trascendere" o di "ribellarsi contro" la realtà, ma, di fatto, di *renderle omaggio*.²⁶

NOTE

* Luca Briascò è dottore di ricerca in Studi Americani. Ha pubblicato due volumi su *Moby-Dick* e *Addio alle armi*, e saggi su Hemingway, la narrativa di genere e il romanzo americano contemporaneo. Traduttore e editor di narrativa straniera per Einaudi Stile libero, ha curato il dizionario per autori *La letteratura americana dal 1900 a oggi* (Einaudi, 2011, con Mattia Carra-tello), e i due volumi postumi di David Foster Wallace *Questa è l'acqua* e *Il tennis come esperienza religiosa*. Collabora regolarmente alle pagine culturali del "Manifesto".

1 Jonathan Franzen, *Informal Remarks from the David Foster Wallace Memorial Service in New York on October 23, 2008*, in Cohen, Samuel and Konstantinou, Lee, a cura di, *The Legacy of David Foster Wallace*, University of Iowa Press, Iowa City 2012, p. 178. Trad. mia.

- 2 Hugh Kennedy and Geoffrey Polk, *Looking for a Garde of Which to Be Avant: An Interview with David Foster Wallace*, in Stephen J. Burn, a cura di, *Conversations with David Foster Wallace*, University Press of Mississippi, Jackson 2012, p. 16.
- 3 Jonathan Franzen, *L'isola più lontana*, in *Più lontano ancora*, tr. it. di Silvia Pareschi, Einaudi, Torino 2012, Kindle file.
- 4 Ibidem
- 5 Ibidem
- 6 Jonathan Franzen, *Il lettore in esilio*, in *Come stare soli*, tr. it. di Silvia Pareschi, Einaudi, Torino 2003; 2011, Kindle file.
- 7 Jonathan Franzen, *Perché scrivere romanzi?*, in *Come stare soli*, cit.
- 8 Jonathan Franzen, *L'isola più lontana*, cit.
- 9 Don DeLillo, *Informal Remarks from the David Foster Wallace Memorial Service in New York on October 23, 2008*, in Cohen and Konstantinou, a cura di, cit. Trad. it. di Giovanna Granato in Wallace, David Foster, *Questa è l'acqua*, Einaudi, Torino 2009.
- 10 Ibidem.
- 11 George Saunders, *Informal Remarks from the David Foster Wallace Memorial Service in New York on October 23, 2008*, in Cohen and Konstantinou, a cura di, cit., p. 53. Trad. mia.
- 12 Zadie Smith, *Informal Remark*, David Foster Wallace Memorial Service, vol. in edizione limitata. Trad. mia.
- 13 Entrambe le recensioni sono citate in Lipsky, David, *Come diventare se stessi: David Foster Wallace si racconta*, tr. it. di Martina Testa, Minimum Fax, Roma 2011.
- 14 David Lipsky, *Come diventare se stessi*, cit. p. 163.
- 15 Ivi, p. 92.
- 16 David Foster Wallace, *E Unibus Pluram: gli scrittori americani e la televisione*, in *Tennis, TV, Trigonometria e Tornado, e altre cose divertenti che non farò mai più*, tr. it. di V. Ostuni, C. Raimo e M. Testa, Minimum Fax, Roma 1999; 2011, p. 56.
- 17 Larry McCaffery, *An Expanded Interview with David Foster Wallace*, in Stephen J. Burn, *Conversations with David Foster Wallace*, cit., p. 26. Trad. mia.
- 18 David Foster Wallace, *E Unibus Pluram*, cit., p. 125.
- 19 Adam Kelly, *David Foster Wallace and the New Sincerity in American Fiction*, in David Hering, a cura di, *Consider David Foster Wallace: Critical Essays*, Sideshow Media Group Press, Los Angeles/Austin 2010, Kindle file. Trad. mia.
- 20 David Lipsky, *Come diventare se stessi*, cit., p. 95.
- 21 Ivi, p. 91.
- 22 Jonathan Franzen, *Mr. Difficult: William Gaddis and the Problem of Hard-to-Read Books*, "The New Yorker", 30 settembre 2002.
- 23 D.T. Max, *Every Love Story Is a Ghost Story: A Life of David Foster Wallace*, Viking, New York 2012.
- 24 David Lipsky, *Come diventare se stessi*, cit., pp. 257-261.
- 25 David Foster Wallace, *David Lynch non perde la testa*, in *Tennis, TV, Trigonometria e Tornado*, cit. p. 250.
- 26 Ivi, p. 301.