



PARAGRAFO

RIVISTA DI LETTERATURA & IMMAGINARI

PARAGRAFO
RIVISTA DI LETTERATURA & IMMAGINARI

pubblicazione semestrale



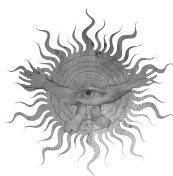
REDAZIONE

FABIO CLETO (fabio.cleto@unibg.it), DANIELE GIGLIOLI (daniele.giglioli@unibg.it),
MERCEDES GONZÁLEZ DE SANDE (mercedes@unibg.it),
FRANCESCO LO MONACO (lomonaco@unibg.it),
STEFANO ROSSO (stefano.rosso@unibg.it), AMELIA VALTOLINA (azur@unibg.it)

Ufficio 211
Università degli Studi di Bergamo
P.za Rosate 2, 24129 Bergamo
tel: +39-035-2052744 / 2052706

email: paragrafo@unibg.it
web: www.unibg.it/paragrafo

La responsabilità delle opinioni e dei giudizi espresso negli articoli
è dei singoli collaboratori e non impegna la Redazione



Questo numero è stato stampato con il contributo del
Dipartimento di Lettere, Arti e Multimedialità dell'Università di Bergamo

© Università degli Studi di Bergamo
ISBN 88-87445-88-5
Edizioni Sestante / Bergamo University Press
Via dell'Agro 10, 24124 Bergamo
tel. 035-4124204 - fax 035-4124206
email: info@sestanteedizioni.it - web: www.sestanteedizioni.it
Stampato da Stamperia Stefanoni - Bergamo

PARAGRAFO

I (2006)

Sommario

PRESENTAZIONE	5
FORME	
§1. STEFANIA CONSONNI, <i>Disegni e realtà. Le finzioni di Don DeLillo</i>	9
§2. LUCA BERTA, <i>Il neon di David Foster Wallace e il punto di vista dell'aldilà</i>	31
§3. LAURA OREGGIONI, <i>La punta dell'iceberg. Sten Nadolny e il senso della possibilità</i>	53
GENERI	
§4. NICCOLÒ SCAFFAI, <i>Altri canzonieri. Sulle antologie della poesia italiana (1903-2005)</i>	75
§5. GABRIELE BUGADA, <i>Lo specchio del sogno. Lo statuto della rappresentazione in Mulholland Drive di David Lynch</i>	99
§6. GIOVANNI SOLINAS, <i>Il mito senza fine. Poetica dell'immagine e concezione mitica in André Breton - Una proposta d'analisi</i>	123
TEMI	
§7. ANDREA GIARDINA, <i>Il viaggio interrotto. Il tema del cane fedele nella letteratura italiana del Novecento</i>	145
§8. MICHELA GARDINI, <i>Derive urbane fin de siècle</i>	167
§9. GRETA PERLETTI, <i>Dal mal sottile al mal gentile. La malattia polmonare e il morboso 'interessante' nella cultura dell'Ottocento</i>	179
I COLLABORATORI DI QUESTO NUMERO	199

Luca Berta

Il neon di David Foster Wallace e il punto di vista dell'aldilà

Provate a immaginare che io sia uno scarafaggio. Potrei raccontarvi la sensazione che si prova a possedere sei zampe, un esoscheletro, o un sistema nervoso assai più rudimentale di quello umano. Certo il tentativo di identificazione con il punto di vista dello scarafaggio, benché assai complicato, potrebbe condurre ad interessanti risvolti cognitivi, o dispiegare un suggestivo potere metaforico. Gli esempi non mancano in letteratura.

Provate ora a immaginare che io muoia, e adesso sia morto. Tante volte una situazione di questo genere ci è stata presentata nei libri o nei film (dai poemi omerici al *Sesto senso* con Bruce Willis). Potrei raccontarvi cosa si prova, cosa c'è, chi si incontra, potrei fornirvi una miriade di dettagli senso-percettivi, trascinarvi lungo i sentieri della trascendenza, oppure dell'orrore. Tuttavia, non diversamente dal caso dello scarafaggio, rimarremmo nell'ambito della proiezione immaginaria, della metafora, dell'apologo magari consolatorio. Nulla riuscirebbe a scrostare dal nostro racconto quella patina di *sapere di seconda mano*, come la chiama Lévinas, che investe ogni discorso sulla morte.

La differenza, in termini esistenziali, è piuttosto evidente: per ogni possibile narratore, diventare uno scarafaggio è impossibile, mentre morire è in via essenziale sempre possibile, in ogni momento – è il necessario. Nonostante questa differenza, le risorse narrative per affrontare i due casi sono le stesse: l'identificazione immaginaria, la fantasia, l'abilità metaforica. Non esiste altra esperienza accessibile all'uomo che veda limitata la sua narrabilità a questa sfera. Posso raccontare qualsiasi altro evento per averlo vissuto in prima persona, o per averlo raccolto da una terza persona come fonte, tranne la morte. La letteratura può raccontare ogni cosa, in un certo modo, ma la morte può essere raccontata solo nel modo del-

l'impossibile. Anzi, gli altri fatti impossibili paiono più comodi da raccontare: è più agevole tentare di immedesimarsi nel punto di vista di uno scarafaggio, per quanto alieno possa risultare, piuttosto che nel punto di vista del non esserci, del non essere al mondo.

Questo significa che la morte, in quanto possibilità sempre presente, necessità – in quanto realtà – è il senza-racconto? Come trovare altrimenti il giusto punto di vista? Di conseguenza, allargando la prospettiva anche al di fuori del terreno esclusivamente letterario, la questione è se la morte, la morte di chi mi sta vicino, di chi ha *convissuto*, sia del tutto inaccessibile alla narrazione.¹ La morte si situa in una dimensione senza linguaggio, condannata all'ineffabilità? Alcune opportunità di risposta vengono offerte dall'analisi di due diverse posizioni filosofiche.

In primo luogo, l'analisi heideggeriana del fenomeno della morte, condotta in *Sein und Zeit*. Heidegger afferma che la morte non è un accadimento tra gli altri che si dispone lungo l'ordinaria sequenza cronologica, un accidente che non si è ancora presentato ma sopraggiungerà dall'esterno a interrompere una continuità ipoteticamente infinita. Un siffatto sentimento della morte, denuncia Heidegger, è del tutto inautentico. La morte invero, per questo carattere di ultimità ineliminabile, è un 'non-ancora' che incombe e al quale l'Esserci deve assiduamente rapportarsi secondo la struttura fondamentale della cura: l'essere-per-la-morte. L'uomo deve prendersi cura delle possibilità aperte dal suo essere (nel preoccuparsi di ciò che gli resta possibile è in gioco la sua esistenza stessa), dunque deve prendersi cura in ogni istante della morte che è la sua possibilità più estrema. Cioè la possibilità più propria, quella di non esserci più. Con la morte la tensione anticipatrice della cura si placa, e l'Esserci raggiunge la totalità autentica, l'ipseità. Di conseguenza la morte si offre come una sorta di esperienza sommamente esclusiva, *propria* nella misura in cui chiude il circolo dell'appropriazione delle possibilità di ciascuna esistenza. La morte è qualcosa di mio in senso assoluto, la morte vera è sempre la mia. Quella degli altri invece non offre nessuna esperienza effettiva: "Nei patimenti per la perdita del defunto non si accede mai alla perdita dell'essere qual è 'patita' da chi muore. Noi non sperimentiamo mai il morire degli altri".² Nella morte l'altro non c'entra, non c'è so-

¹ Mi permetto di rinviare, per una trattazione più diffusa, al mio "Morte e racconto", *Il Verrì*, 17, novembre 2001, pp. 90-112.

² Martin Heidegger, *Sein und Zeit* (1927), trad. it. di Pietro Chiodi, *Essere e tempo*, Milano: Longanesi, 1995, p. 294.

stituzione, ed è precisamente questa insostituibilità a fondare la mia identità. Date queste premesse, è inevitabile rispondere che della morte non si dà alcuna possibilità di racconto: se la morte è solo la mia, non potrò mai raccontarla.

Una prospettiva differente viene aperta dalle riflessioni di Lévinas. Il pensatore francese sostiene infatti che la morte dell'altro è *la morte prima*. Ovvero la morte dell'altro detiene un primato etico e cronologico che intacca in via essenziale anche la relazione alla mia morte. La morte si manifesta in primo luogo come morte dell'altro, del prossimo, che non risponde più. È il *senza-risposta*. Nella passività assoluta implicata dal trauma della morte dell'altro, io non pervengo a un sapere sulla morte – fosse anche un sapere sul nulla – ma esperisco l'effetto su di me, il sopravvissuto, da parte di ciò che non è più presente. Il senza-risposta dell'altro morto si fa esperienza perché diviene il senza-risposta della questione della morte, di cui io devo assumermi la responsabilità. L'altro non può rispondere, devo farlo io per lui, e questo compito mi individua nella mia singolarità. Anche per Lévinas la morte è ciò che non consente alcuna sostituzione, e consegna ciascuno alla sua individualità: ma si tratta della morte dell'altro, non della mia. Sono definito nella mia identità irrevocabile dalla responsabilità nei confronti dell'altro che muore, dal fatto di dover rispondere in prima persona per l'altro che non risponde più. La relazione alla morte dell'altro e la relazione alla mia morte non sono collegate da una procedura di identificazione, di sostituzione immaginaria. Il *transfert* dalla morte d'altri alla mia è invece costitutivo della mia stessa identità. Non c'è 'io' prima di questo appello irrevocabile che coincide con la morte dell'altro. In questo senso la prima persona trova la sua declinazione fondante non al nominativo, bensì all'accusativo della risposta: come Abramo che replica all'appello del Signore, "Eccomi!".

Se dunque la morte dell'altro non è un mero accidente, un analogo di ciò che accadrà a me, un fatto osservabile solo dall'esterno (vale a dire se è la morte, e non il decesso), allora il racconto della morte diviene possibile secondo modalità che travalicano quelle della relazione immaginaria. Certo non mancano né gli ostacoli né i rischi: di fronte all'impossibilità empirica di fare esperienza in proprio di essere *altro* e di essere *morto*, nasce l'esigenza di una finzione in cui la posizione dell'altro morto (che non può rispondere) mostra una terribile fragilità. Nel racconto sarà difficile resistere alla tentazione di ridurre l'altro a un caso, a un *exemplum* della morte, o persino a un simbolo, aggirando così il confronto con la sua al-

terità e col suo insituabile punto di vista per tornare infine a se stessi, magari sotto le lusinghiere spoglie della consolazione. L'alterità è delicatissima da preservare, nell'istante in cui presto la mia voce all'altro, che non può rispondere.

Ma cosa significa essere davvero un altro? Cosa si prova, tanto per fare un esempio, ad essere uno scarafaggio? e un pipistrello? Thomas Nagel, nel suo celebre articolo "What Is Like to Be a Bat",³ impiega proprio quest'ultima domanda come un maglio per demolire alcune presunte certezze dei filosofi della mente riguardo la coscienza. Si riscontra una discreta unanimità, argomenta Nagel, sul fatto che i pipistrelli siano dotati di vita cosciente, benché la loro forma di coscienza sia poco assimilabile a quella umana. Ciò implica che ad essere un pipistrello si prova qualcosa. Ora, qualsiasi tentativo di comprensione oggettiva (a maggior ragione un atteggiamento di riduzione fiscalista) manca il bersaglio di questa domanda nella misura in cui trascura a priori la dimensione soggettiva di tale esperienza. Per spiegare un'esperienza cosciente non si possono escludere gli aspetti fenomenologici come si farebbe con quelli fenomenici, ovvero etichettandoli in quanto effetti sulla mente dell'osservatore, come di prassi nel corso di un esperimento scientifico. La coscienza è esperienza dal punto di vista soggettivo: se per comprenderla abolisce il punto di vista, non rimane nulla da comprendere. Si tratta della stessa fragilità cui accennavamo sopra: l'altro rischia sempre di essere ridotto a un qualcosa, di cui la mia immaginazione o la mia osservazione si farà carico come di un dato. E se anche sono così bravo da immaginare come potrebbe essere disporre dell'apparato senso-percettivo del pipistrello, "ne ricavo solo che cosa proverei *io* a comportarmi come un pipistrello. Ma non è questo il problema: io voglio sapere che cosa prova *un pipistrello* ad essere un pipistrello. Ma se cerco di figurarmelo, mi trovo ingabbiato nelle risorse della mia mente".⁴ Non c'è scampo, l'altro è inaccessibile dal suo punto di vista. Nagel ne conclude che non sappiamo nulla di serio sulla coscienza, e che dovremmo forgiarci nuovi strumenti concettuali che non dipendano in via esclusiva dall'immaginazione, né tanto meno dall'osservazione oggettiva, poiché "ogni fenomeno soggettivo è sostanzialmente legato a un

³ Thomas Nagel, "What Is Like to Be a Bat" (1974), trad. it. di Giuseppe Longo, "Che cosa si prova a essere un pipistrello?", in Daniel C. Dennett e Douglas R. Hofstadter (a cura di), *L'io della mente*, Milano: Adelphi, 1985, pp. 379-91.

⁴ Ivi, p. 382.

⁵ Ivi, p. 381.

singolo punto di vista e pare inevitabile che una teoria oggettiva e fisica debba abbandonare quel punto di vista”.⁵

La letteratura in verità dispone di risorse che la smarcano agevolmente da quest’ultimo impaccio. La possibilità di abbracciare un punto di vista delineando i tratti di una soggettività è l’aspetto che contraddistingue la letteratura da ogni altro tipo di discorso. Nessun’altra tipologia testuale possiede una simile autorizzazione retorica all’adozione e variazione del punto di vista. Come nota icasticamente Kate Hamburger, la finzione narrativa offre l’unica dimensione cognitiva in cui l’Io-Origine (ovvero l’intersezione ‘io-qui-ora’ della soggettività) di una terza persona può essere rappresentata in quanto tale.⁶ Nella relazione pragmatica tra emittente e destinatario che presiede al racconto, l’altro di cui si parla può essere presentato nella sua soggettività, al punto che gli si può assegnare la posizione di riferimento ‘io-qui-ora’ e il punto di vista attraverso i quali viene filtrata la narrazione.

Semmai il problema è quello di non sbilanciarmi sull’altro versante, cedendo tutto il campo all’immaginazione empatica, il che mi lascia imprigionato all’interno della mia mente. Non voglio sapere cosa provo io a essere un pipistrello, né mi interessa cosa provo a immaginare di essere al posto dell’altro che muore: voglio sapere cosa prova l’altro a morire. “Ma se cerco di figurarmelo – prosegue Nagel sul pipistrello – mi trovo ingabbiato entro le risorse della mia mente. Non riesco a uscirne né immaginando di aggiungere qualcosa alla mia esperienza attuale, né immaginando di sottrarle via via dei segmenti, né immaginando di compiere una qualche combinazione di aggiunte, sottrazioni, modifiche”.⁷ In effetti Nagel ha ragione nel sottolineare l’incapacità dell’identificazione immaginativa di uscire da sé per accedere alla mente dell’altro. Tuttavia va rimarcato un elemento: se anziché all’interno di una fantasia propria, mi trovo di fronte a un racconto, l’identificazione non è qualcosa che posso regolare a piacimento. Sono situato già *fuori*, in qualche modo. Non sono più solo nella mia mente ma in relazione a una traccia mentale altrui, il testo, che non controllo e che potrà condurmi ad un’esperienza non pianificabile, ad un incontro con un punto di vista che non avrei mai potuto originare in proprio.

Come notano giustamente Dennett e Hofstadter, commentando l’ar-

⁶ Kate Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1957.

⁷ Daniel C. Dennett e Douglas R. Hofstadter (a cura di), *op. cit.*, cit., p. 382.

ticolo di Nagel, l'emulazione di un'altra mente crea un contesto mentale in grado di alterare tutta una serie ricorsiva di attivazioni di simboli (penso di essere un pipistrello, immagino di vedere come un pipistrello, forgio delle rappresentazioni basate su tali dati sensoriali ecc.), ma il processo non giunge mai al punto di annullare il simbolo del sé per farmi *diventare* l'altro. "L'unica cosa che Nagel non sembra aver riconosciuto – concludono i due – è che il linguaggio (fra le altre cose) è un ponte che ci consente di penetrare in un territorio che non è il nostro". Grazie al linguaggio possiamo fare l'esperienza di cosa si provi ad essere un altro, seppur in maniera mai assoluta. Né d'altronde so mai cosa si prova in assoluto *ad essere me*, se non me lo dico in qualche modo: "È il linguaggio che ci caccia in questo problema (permettendoci di vedere la questione) e che ci aiuta anche a uscirne (in quanto è un mezzo universale di scambio di pensieri, che consente di rendere condivisibili e più oggettive le esperienze). Tuttavia esso non può farci arrivare fino in fondo".⁸

Il linguaggio ci mette nella situazione paradossale di poterci chiedere cosa si prova a essere l'altro, di poter concepire l'accesso all'altro senza mai poterlo detenere. Non posso mai essere l'altro, e meno che mai l'altro morto, che non risponde più. Ma proprio per questo devo essere io a prendere la parola e rispondere per lui, per lei, sfidando l'aporia. "Io sono morto": ma se parlo, non sono davvero morto, e se sono morto, non dovrei parlare. È questo il paradosso, la contraddizione performativa di cui ogni possibile racconto della morte dell'altro deve farsi carico, se non intende ridurre l'altro al semplice oggetto di un discorso, la sua morte a un passaggio verso un al di là immaginario, e ridursi di conseguenza ad un esercizio di fantasia, o di consolazione.

Caro vecchio neon, il racconto di David Foster Wallace uscito nel 2004, non si concede nemmeno un istante prima di ingaggiare il corpo a corpo con la dimensione della paradossalità e della contraddizione performativa. Chi parla, verremo informati tra poco dalla sua stessa voce, è morto. Ed esordisce così: "Per tutta la vita sono stato un impostore [*a fraud*]".⁹ Co-

⁸ Daniel C. Dennett e Douglas H. Hofstadter, "Riflessioni", in Dennett e Hofstadter (a cura di), *op. cit.*, pp. 401, 402. Dennett e Hofstadter suggeriscono peraltro che il teorema di Gödel sia un corrispettivo matematico di questa impossibilità.

⁹ David Foster Wallace, "Good Old Neon", in Id., *Oblivion* (2004), trad. it. di Giovanna Granato, *Oblivio*, Torino: Einaudi, 2004, p. 169. Da qui in avanti si rimanderà alle pagine di quest'edizione.

me ovvio, un'affermazione del genere complica alquanto il patto narrativo, e fin dalla soglia di ingresso del testo problematizza la *suspension of disbelief* normalmente richiesta. È una sorta di appello in negativo al destinatario affinché non lasci filtrare alcuna informazione infondata sotto l'influsso di un patto ingenuo. "Ho praticamente passato tutto il mio tempo a creare un'immagine di me da offrire agli altri" (p. 169). Inevitabilmente, data la collocazione liminare dell'enunciato, non si può fare a meno di riferirlo non solo al carattere del personaggio che si autodescrive, ma anche al suo ruolo di narratore. Ogni narratore, in una certa misura, impiega il suo tempo per creare l'immagine di un sé, un punto di vista (in prima o in terza persona), da offrire al lettore, e di conseguenza risulta un impostore. Siamo avvisati, dunque: chi parla non cerca un gioco facile.

Neal, così rivelerà di chiamarsi chi parla, prosegue fornendo alcuni esempi di questa propensione all'impostura, che non gli consente di godere pienamente, come soggetto, di nessuna esperienza:

Ricordo di essermi trovato sul sofà della sala svaghi nello scantinato di Angela Mead e di averla convinta a lasciarmi infilare una mano sotto la camicetta e di non aver neppure sentito per davvero la morbida vivacità o quello che era del suo seno perché non facevo altro che pensare: "È a me che Angela Mead ha permesso di andare in seconda base". Una cosa così triste, a ripensarci. (p. 169)

Una incontrollabile alienazione del sé è perennemente in agguato. Come se Neal fosse sempre sdoppiato in un'altra persona che si osserva, e deve offrire una convalida a ciò che gli accade in prima persona: "non riesco a vedere niente se non come sarei apparso ai suoi occhi" (pp. 169-70). Eppure Neal pare genuinamente dispiaciuto di questo suo atteggiamento, perciò dopo un'inverosimile sequela di tentativi che spaziano dall'elettroshock-terapia alla massoneria al sesso sfrenato, decide di affrontare un percorso psicoanalitico.

La situazione pragmatica generale è questa: Neal parla, funge da narratore in prima persona, e si dichiara un impostore rivolgendosi direttamente a un tu: "Ci siamo capiti" (*You get the idea*, p. 169). Un narratore viene chiamato in causa senza mezzi termini, ma il suo statuto resta indefinito. Dove *ci* troviamo? Qual è il contesto comunicativo specifico? Il tu interpellato è un personaggio che apparirà, o rappresenta il destinatario generale del racconto, ovvero sono io che leggo? Il successivo riferimento esplicito a questa seconda persona non scioglie certo l'enigma, poiché

coincide con l'impossibile prolessi della morte del narratore, e proietta la situazione pragmatica in un tempo e un luogo di cui non si riesce ad immaginare l'estensione: "A proposito, lo so che questa parte è noiosa e probabilmente ti annoia, ma si fa assai più interessante quando arrivo alla parte in cui mi uccido e scopro quello che succede subito dopo che una persona muore" (p. 169).

Senz'altro David Wallace non ha timore di alzare la posta in gioco. Una promessa narrativa di tale portata è ardua da soddisfare: io destinatario avrò pazienza durante le sequenze noiose, ma alla fine pretenderò il mio premio.

Questa cornice pragmatica di dialogo tuttavia non si attesta in modo definitivo, ma tornerà in maniera intermittente, e con sempre maggiore frequenza all'approssimarsi della fine. Nell'immediato invece pare cedere la scena ad un altro contesto di riferimento, attorno al quale vengono organizzate le sequenze narrative e gli ancoraggi temporali. Si tratta del *setting* psicoanalitico con il dottor Gustafson. Inizialmente Neal ostenta durante le sedute una grande franchezza, che in verità è una copertura studiata per anticipare le mosse ermeneutiche del dottore e fargli capire retrospettivamente che Neal era già consapevole del suo problema: l'impostura. Neal ha bisogno di aiuto, lo riconosce, ma non può fare a meno di comportarsi da impostore. Ecco il punto: la consapevolezza non salva. E infatti quando Neal decide di rivelare la sua impostura al dottor Gustafson, e di confessare che inizialmente lo aveva ingannato per anticiparlo, in realtà non sta facendo altro che aggiungere un nuovo livello di impostura: "quella era la prima volta che sorrideva come un essere umano durante una normale conversazione. Eppure al tempo stesso avevo già capito a cosa mi esponevo... e infatti lui si buttò a pesce" (p. 174). Al pari di un abile truffatore, Neal gli sta già offrendo gli elementi per una nuova conclusione che si troverà già ad aver anticipato, e smentito. Si sa: non si è mai così esposti all'inganno come quando si crede di averne appena scoperto uno, di detenere la visione più ampia e certa. "Ero ragionevolmente sicuro che avrebbe detto qualcosa tipo: – E allora come ha fatto a fare quello che ha fatto un attimo fa? – come per dire che per essere un impostore ero bravissimo a essere onesto riguardo all'impostura, come per dire che era convinto di avermi beccato in una specie di contraddizione logica o paradosso" (p. 175).

A questo punto Neal procede con l'esposizione del vero paradosso logico che gli pare descrivere, con la sua infernale ricorsività, lo stallo emo-

tivo in cui si trova. È il *paradosso dell'impostura*, che Neal ha formulato mentre seguiva un corso di logica matematica. Il paradosso funziona così: più ti sforzi di affascinare gli altri, meno ti trovi affascinante, perché sei un impostore. E quanto più ti senti un impostore, tanto più devi ricorrere all'impostura per affascinare gli altri ed evitare che si accorgano della tua natura di impostore. Ancora una volta, essere sufficientemente intelligenti da pervenire ad una visione certa (ma non è qui che ci si inganna?) del proprio stato, non conduce ad alcuna salvezza. Nessuna laminazione ulteriore fa regredire all'autenticità.

Neal riporta un caso di menzogna della sua infanzia, legato alla sorella Fern. Riaffiora qui per un istante la cornice pragmatica del dialogo io-tu: "Non dimenticare che avevo solo quattro anni" (p. 178). Ma poi, dopo aver completato il resoconto dell'episodio, le coordinate spaziotemporali della narrazione vengono riproiettate sulla dimensione puntuale del *setting*: "il punto è che tutto questo e altro ancora mi passava per la testa nell'intervallo della breve pausa a effetto che il dottor Gustafson si concedeva prima di formulare la sua grandiosa *reductio ad absurdum* [...]. So che tu sai bene quanto me come i pensieri e le associazioni mentali attraversino fulminei la testa" (p. 180).

Se ne ricava l'impressione che le due cornici pragmatiche siano una incastonata nell'altra, non soggette a una stringente gerarchia di dipendenza temporale, e i contenuti narrativi possano sbocciare indifferentemente innestati sull'una o sull'altra, al pari di pensieri fulminei, lampi di narrazione puntiformi, senza reale estensione cronologica. Non bisogna dimenticare che la prolessi sulla morte di Neal ha già individuato un segmento temporale ulteriore, incollocabile, rispetto al quale tuttavia ogni altro deve porsi in relazione di anteriorità.

Ecco dunque che Neal passa ad illustrare "un altro paradosso", che affetta precisamente il nodo della relazione tra linguaggio e tempo. Il fatto è che i pensieri e le intuizioni fondamentali spesso balenano nella mente secondo una temporalità che non mostra nulla in comune con quella cronometrica delle azioni quotidiane: "hanno così pochi legami con quella lingua lineare, fatta di tante parole messe in fila, necessaria a comunicare fra di noi, che dire per esteso pensieri e collegamenti contenuti nel lampo di una frazione di secondo richiederebbe una vita intera ecc" (p. 180). Eppure tutti usiamo quella lingua tutti i giorni, nonostante siamo consapevoli che si tratta di un'impostura. Peraltro, ci rivela Neal (le cose cominciano a farsi interessanti), "[l]a velocità mentale intorno a quello che

è di queste idee o ricordi, percezioni o emozioni e via dicendo è perfino più veloce – esponenzialmente, inimmaginabilmente più veloce – in punto di morte, cioè durante quel nanosecondo così minuscolo e sul punto di sparire che separa il momento in cui si muore tecnicamente da ciò che avviene subito dopo”. Qualcosa in più rispetto al luogo comune delle immagini della tua vita che ti scorrono in testa in un baleno: la morte comporta un tempo indescrivibile, senza successione e senza discontinuità tra istanti. “Ma non è affatto così. Non mi viene in mente un modo migliore per dirlo se non che succede tutt’a un tratto, ma questo *a un tratto* non significa certo un momento finito di tempo all’interno di una sequela ininterrotta nei termini in cui consideriamo il tempo quando siamo vivi”. Il tempo cronologico e il linguaggio lineare, sostiene Neal, sono corresponsabili di una mistificazione a proposito di ciò che accade “a livello elementare”. Ciononostante, Neal lo aveva già anticipato, questo linguaggio costituisce l’unica risorsa che abbiamo “per capirlo e per cercare di instaurare qualcosa di più vasto o più significativo e vero con gli altri, il che è un altro paradosso” (p. 181). La lingua è impostura, ma è l’unica strada verso il *vero*. Genera equivoci essenziali, ma questo non ci esime dalla responsabilità di impiegarla nella relazione con gli altri. Si annida qui la definitiva contraddizione performativa – parlare per affermare l’impossibilità di dire, di dire la verità di un tempo che non è quello in cui si srotola il linguaggio. C’è da scommettere che neanche stavolta Neal si lascerà cogliere in castagna. Da chi? Da me, vale a dire il ‘tu’ al quale torna a rivolgersi, delineando ora (ora? il presente della narrazione è ciò che risulta in questione) più nel dettaglio la cornice pragmatica:

E naturalmente a questo punto avrai notato quella ha tutta l’aria di essere il paradosso centrale, che abbraccia tutto, e cioè che questa cosa dove io dico che le parole non bastano e il tempo in realtà non procede in linea retta è una cosa che tu senti a parole e per capirla devi cominciare ad ascoltare la prima parola e poi tutte le altre in fila in ordine cronologico, perciò se dico che le parole e il tempo cronologico non hanno nulla a che farci tu ti chiederai perché siamo seduti in questa macchina usando le parole e consumando il tuo tempo sempre più prezioso, nel senso che non è che mi starò contraddicendo sul piano logico fin dall’inizio.

Ne va qui dell’esistenza stessa del narratore, della narrazione: “E poi come farei a sapere quello che succede, magari dico un mucchio di stronzate – se mi fossi ammazzato per davvero, come faresti a sapere certe cose? Nel senso che sono un impostore” (p. 182). Poiché impiega il linguaggio, il

narratore – che è morto, e sa cosa succede veramente – è un impostore. Che si tratti di Neal o di chi parla per lui. Se fosse un narratore onesto, non userebbe le parole per chiamarmi, ‘tu’, non consumerebbe il mio tempo (cronologico?). Cioè non racconterebbe niente. Un narratore morto onesto è un non narratore, ovviamente. Deve trattarsi di un caso di impostura. Certo qualcuno lo aveva già anticipato.

A questo punto il quadro di riferimento torna ad essere quello delle sedute dal dottor Gustafson, seppur stavolta considerate in una dimensione iterativa. Su questo sfondo si innesteranno diverse digressioni, che riguardano la sorella Fern (Neal le vuole molto bene, tanto da trovarla “ammaliante”, *attractive in a sort of witchy way*, p. 183), i ricordi dell’antico amore per il baseball (quando si entusiasmava per l’odore dell’erba, e del vapore mentre stirava la sua divisa da gioco), la fascinazione per la chiesa carismatica, il corso di meditazione, un sogno, l’ambiente lavorativo. Tutto questo dopo che Neal è tornato ancora una volta al momento in cui l’analista proferisce la sua corriva *reductio ad absurdum*, in virtù della quale un totale impostore non avrebbe potuto confessare la sua impostura ed essere perciò onesto come Neal un attimo fa. Dunque Neal aveva ragione, il dottor Gustafson cade nel tranello, e Neal ne rimane in un certo senso amareggiato. In fin dei conti vorrebbe che il dottore opponesse una resistenza, e non risultasse così facilmente manipolabile: “Un corollario del paradosso dell’impostura è che vuoi raggirare chiunque incontri eppure al tempo stesso in qualche modo speri sempre di imbatterti in un tuo pari che ti tenga testa e non si lasci raggirare” (p. 185).

Attenzione. Qui suona un campanello di allarme. A chi sta parlando Neal? Si tratta di una seconda persona generica, o si rivolge proprio a me, come nel paragrafo successivo, dove rispunta la cornice dialogica?¹⁰ Forse sono io l’impostore, quello che tenta sempre di anticipare le mosse dell’altro, al pari di Neal, e spero che Neal resista e mi sorprenda: questo sarà il mio premio. Oppure Neal mi sta mettendo in guardia, che almeno io non mi faccia raggirare con la deprimente facilità del dottor Gustafson. Ogni volta che viene sbandierato un paradosso sull’impostura (la narrazione) o la temporalità (il linguaggio lineare), lo statuto dell’intero racconto viene messo in questione. E non potrebbe essere diversamente nel caso di un racconto in cui il narratore afferma *io sono morto*.

¹⁰ “Tutto questo sarà anche tedioso e lacunoso, ma almeno ti stai facendo un’idea” (p. 185).

Ma non mi lascerò ingannare dal fatto che Neal mi mette in guardia, sbattendomi in faccia i paradossi. Forse si sta solo schermendo come narratore davanti al 'tu', per poi anticiparlo un'altra volta – nella morte? – e sorprenderlo. Se non mi lascerò ingannare, tuttavia, vuol dire che seguo gli avvertimenti di Neal, che dunque mi avrà di nuovo anticipato.

Torniamo alle sedute con il dottor Gustafson, che ha la mania di lasciarsi i baffi come per ottenere la conferma che ci siano ancora, con tutte le connotazioni sessuali del caso. A Neal questo fatto non sfugge: quando il dottore vuole suggerirgli che alla base del suo disagio si trova una falsa idea di mascolinità e dominio instillata dalla cultura americana, Neal intuisce che il dottore sta parlando in primo luogo di se stesso. La discussione prosegue, seppur interrotta a tratti dai ricoveri del dottor Gustafson, al quale hanno diagnosticato un cancro al colon. Anzi, il dottore potrà in seguito gettare una luce retrospettiva sul dibattito: "Io e il dottor Gustafson ci siamo fatti una bella risata dopo essere morti tutti e due, quando eravamo fuori dal tempo lineare e nel corso di un cambiamento drastico, puoi scommetterci. (A proposito, *fuori dal tempo* non è soltanto un'espressione o un modo di dire)" (p. 195). Comunque l'incapacità di amare del maschio americano finisce per rivelarsi come la chiave di lettura più promettente. Per la prima volta Neal percepisce un sollievo, un frammento di speranza. È in quello stesso periodo, però, che prende la risoluzione di suicidarsi. Neal avverte che le spiegazioni si mostreranno inevitabilmente semplificate, altrimenti, lo sappiamo, ci vorrebbe un tempo infinito per rendere conto di quanto ha avuto luogo nella sua mente.

Non è che le parole e il linguaggio umano smettano di avere significato e importanza dopo la morte, peraltro. È più la disposizione temporale specifica, fatta di una cosa dopo l'altra, a risentirne. O forse no. [...] Tutte le diverse parole ci sono sempre, ma non è più un problema di quale venga prima. [...] Oppure immagina che tutto quello che è stato detto e anche pensato al mondo da chiunque che crolla ed esplose in un unico suono vasto, congiunto, istantaneo – anche se *istantaneo* è un po' fuorviante, dato che implica altri istanti prima e dopo, e non è affatto così. (p. 199)¹¹

A dire il vero la molla decisiva verso il suicidio pare tanto precisa quanto insulsa: nel corso di un telefilm, Neal coglie la battuta di un personaggio

¹¹ Il modo migliore per descrivere tutto questo, secondo Neal, sarebbe usare il simbolismo logico, che è estraneo alla nostra nozione di tempo. La logica, altro linguaggio, "È la cosa più vicina a come è realmente" (p. 200). Per questo i paradossi logici fanno diventare matti e, aggiunge Neal, molti grandi logici si sono non a caso suicidati.

di professione analista, che si lamenta degli yuppie che frignano perché non riescono ad amare. Neal si sente smascherato dal luogo comune da strizzacervelli, inchiodato dalla banalità alla sua ultima impostura.

Probabilmente al 'tu' cui Neal si rivolge tutto questo sembra tutt'altro che condensato e semplificato, quanto piuttosto un differimento dell'istante cruciale, che non è ancora giunto benché definisca il presente in cui siamo (io e tu) e *allo stesso tempo* sia collocato cronologicamente nel passato: "tu penserai questo tizio non fa che tirarla per le lunghe, perché non arriva alla parte in cui si ammazza e spiega o giustifica perché è seduto qui accanto a me in questo bolide a raccontarmi tutto questo se è morto nel 1991" (p. 202). Ci siamo quasi, però. La mattina, prima di prendere un barbiturico, salire sulla sua auto e lanciarsi contro un pilone di cemento, Neal impiega un paio d'ore per scrivere un biglietto alla sorella Fern. La scrittura si offre come uno spazio privilegiato, una volta tanto, per esprimere sinceramente il suo affetto, scusarsi per il gesto e chiarire con franchezza alcuni episodi del passato. Come commenta Neal tra parentesi (e le parentesi sono una sorta di riserva protetta dell'autenticità lungo tutto il racconto, quasi confessioni *post eventum*), "[s]i scopre così che un biglietto di suicidio ti dà modo di discutere cose che in altri frangenti sembrerebbero troppo stonate" (p. 204). Neal torna con la memoria ad alcuni casi di crudeltà adolescenziale nei confronti di Fern, ma si affretta a rassicurarla di non aver nutrito eccessivi sensi di colpa che possano motivare il suo gesto estremo. "Mi limitai a dire, senza minimamente scendere nei particolari come ho fatto con te (perché lo scopo della lettera era naturalmente tutt'altro), che mi uccidevo perché ero una persona fondamentalmente disonesta" (p. 206). La verità come ovvio dipende dall'impostura, e implica che la scrittura (forse sono la stessa cosa in una certa misura) non sia lo spazio dell'autenticità, ma solo la ribalta per l'ennesima recita, in cui l'impostore si fa compiangere per essersi smascherato. Un altro campanello che attraversa la cornice pragmatica: la scrittura non salva, sono avvisato, 'io'. Neppure quella che è indirizzata a me, come un biglietto dall'aldilà. Il passo successivo, quello di anticipare Fern, viene da sé: nel caso Fern dovesse pensare che Neal è troppo duro con se stesso, "allora doveva sapere che ero già consapevole che il mio biglietto avrebbe suscitato in lei proprio quella reazione, e probabilmente avevo elaborato il testo di proposito in modo da provocare almeno in parte proprio quella reazione" (p. 206).

Nella scena della scrittura il processo di alienazione e impostura non

solo permane, ma addirittura si complica, originando un elemento in più, un resto che darà luogo alla scena successiva. Sdoppiamento che produce un terzo: una parte di Neal scrive il biglietto con presunta sincerità, un'altra avverte l'impostura di anticiparne le reazioni, "mentre un'altra parte ancora osservava la scena di un uomo in camicia elegante e senza cravatta seduto nell'angolo della colazione a scrivere una nota accorata nell'ultimo pomeriggio che gli restava da vivere" (p. 209). È una sorta di fantasma, che "aleggiava su di me un po' a sinistra" valutando la scena in termini teatrali: sarebbe una scena bella e sincera se l'inflazione di scene simili a teatro e nei libri non la rendesse stucchevole e poco avvincente, benché (paradossalmente, certo) a teatro e nei libri si trovino tante scene simili proprio perché "permettono di comunicare realtà emotive complesse e molto profonde che è quasi impossibile esprimere in altri modi". Questo è il motivo della presenza della "scena madre [*climactic scene*] di scrivere" (p. 210), come la chiama Neal.

Dunque nella scrittura c'è un altro che guarda, non siamo più solo io (sdoppiato) e te.¹² Ma ora torniamo a noi due. Dobbiamo cercare di non fare confusione: l'irruzione di questo terzo sembra innescare un circuito di scambio tra posizioni. Siamo giunti finalmente al momento tanto atteso. Ci troviamo nell'auto, in Lily Cache Road, sono quasi le 9.17 durante una serata estiva densa di umidità che si leva dai campi. La visibilità non migliora se accendi gli abbaglianti. Chi li accende? Tu, il solito tu generico – è sempre così quando c'è nebbia: "Puoi cercare di usarli lo stesso per vedere cosa succede, ma quelli illuminano la nebbia facendola sembrare ancora più fitta" (p. 211). Il punto è che ci siamo solo noi due in macchina, e Neal pare avercela proprio con me. Non solo, Neal mi parla come se fossi proprio io quello che sta per andare a schiantarsi contro un pilone: "Bene – e c'è la costruzione e l'involucro TYVEK che sbatacchia contro le case dove se lo farai per davvero non vedrai nessuno andarci ad abitare. Anche se non farà male, sarà una cosa istantanea, questo posso assicurartelo". Sono io che sto per morire, forse sono sempre stato io, il tu era una parte di me senza contenuto effettivo. Un tu impostore. Ma in questo spazio vuoto ogni 'tu', ogni possibile destinatario ha potuto prendere posto, assumere il punto di vista dell'altro senza cancellarlo – anche nella morte – e scoprire che si trattava di lui, di me. Qui accade la possibilità

¹² Per la verità c'è un altro ancora nella scena, che sembra ricongiungersi circolarmente alla prima persona.

del *transfert* dalla morte dell'altro alla mia, senza il quale non c'è relazione alla *propria* morte. Io sono tu, e posso fare esperienza della morte solo nella misura in cui assumo il tuo punto di vista perché tu *mi avrai anticipato*. Tu, Neal, e lo so che per questo sei un'impostore, e anche che è una finzione perché me ne parli nel linguaggio lineare, e che perciò la questione è tutt'altro che chiusa. Come posso fidarmi che tu racconti davvero come sei morto? che tu abbia fatto esperienza della morte in prima persona, e ora possa dirmelo?

Bene, e siamo arrivati a quanto ti avevo promesso facendoti un riassunto noiosissimo di quello che c'è voluto per arrivarci senza perdere la fiducia. Cioè com'è morire, che cosa succede. Giusto? È quello che vogliono sapere tutti. Anche tu, dammi retta. Che ti decida ad andare sino in fondo o meno, che io ti dissuada in qualche modo come pensi che cercherò di fare o meno. Intanto, non è come si pensa. La verità è che sai già com'è. Conosci già la differenza fra l'ammontare e la velocità di tutto quello che ti balena dentro e quella parte infinitesimale e inadeguata che riusciresti a comunicare. (p. 211)

Il punto è che so già com'è, perché la morte stessa è il paradosso, è l'esperienza del paradosso. L'impossibilità di racchiudere il vero e il tempo nel linguaggio (come un'enorme stanza piena che dovesse essere spremuta fuori dal buco della serratura), e la necessità di dire tutto ciò ora, a parole. Le parole sono queste, del racconto di Neal che si rivolge a te, e io sono quel 'tu'. E l'ora, qual è?

La stato, "dopo la morte di quello che ritieni essere *te*" (p. 212), sarebbe questo dischiudersi assoluto del tempo, in cui ogni istante della vita esplose dentro l'altro in una compresenza infinita che si lascia esprimere tutta in una volta.

Tu con precisione cosa pensi di essere? I milioni e i bilioni di pensieri, ricordi, giustapposizioni – anche i più folli, come questo, penserai – che ti balenano nella mente e scompaiono? Una loro somma o rimanenza? La tua *storia*? Lo sai da quanto ti vado dicendo che sono un'impostore? Ricordi che stavi guardando l'orologio *RESPICE FINEM* appeso allo specchietto retrovisore che segnava le 9.17? E cosa stai guardando adesso? Coincidenza? E se il tempo non fosse passato? (p. 212)

Quel tempo, in cui 'tu' stavi guardando l'orologio ereditato dalla matrigna, è questo stesso tempo in cui lo stai guardando, come se il tempo fosse bloccato, o viceversa assolutamente aperto nella sovrapposizione degli

istanti. Io, l'io del narratore, è lo stesso che tu, che stai per morire, e quel tempo è lo stesso di questo tempo. Il tempo e l'altro divengono, forse solo per un istante trafitto dalle pieghe della scrittura, accessibili nel *transfert*. Certo non siamo al di fuori della lingua organizzata, nell'esprimibilità assoluta e contemporanea che saprebbe contenere il lampo. "Eppure [*And yet*]", eppure non abbiamo altro che questa lingua, e dobbiamo usarla. Anzi, proprio per il fatto che nell'accostarci alla morte dell'altro – che è apertura infinita – rimaniamo nella strettoia del linguaggio lineare, possiamo fare esperienza del "paradosso centrale" (p. 182). Paradosso che, stando a quanto suggerisce Neal, è la dimensione essenziale della morte, il motivo per cui sappiamo già com'è. Il linguaggio è già esperienza della morte.¹³

Peraltro alla fine del paragrafo sopra citato, dopo la frase "E se il tempo non fosse passato", accade un fatto che non ha precedenti nel racconto. Cioè appaiono un rimando e la correlativa nota, il che introduce per la prima volta una voce diversa da quella di Neal. È come se la nota di Wallace, o chi per lui, aprisse una botola che rivela un'intercapedine, la cui portata si estende all'indietro, avviluppando tutto il discorso di Neal. Una botola simile si sarebbe potuta aprire anche in precedenza, facendo emergere un'altra voce dietro la sua: ma allora era una sorta di *play-back*, e quella di Neal era una voce da impostore? Era già chiaro, no? E la nota, di cosa parla? Del tempo. David Wallace cita i paradossi che contaminano la nostra esperienza del tempo (come la nozione di velocità del tempo), e per illustrarli impiega la metafora del presente come una macchina ("questa macchina", quella di Neal), che sfreccia sulla strada del tempo fendendo la nebbia del futuro. La conclusione più logica è che non ci sia affatto movimento. Ne deriva il dubbio di Wallace: "E se tutto questo si svolgesse in quel baleno che chiami presente, questa prima, infinitesimale frazione di secondo dell'impatto quando il paraurti anteriore dell'auto in corsa comincia a toccare la spalla del ponte [...]?" (p. 213n). L'ipotesi di Wallace, che tutto quanto precede sia l'esplicitazione temporale di un istante immobile tra la vita e la morte, pare francamente riduttiva rispetto alla mobilità paradossale del tempo configurato dalla narrazione di Neal. Questo però dà agio a Wallace di procedere con una scenografica descrizione (sempre in seconda persona) del momento in cui il paraurti si ac-

¹³ Mi permetto di rinviare nuovamente, per ulteriori esplicitazioni, al mio articolo citato in principio.

cartoccia e il piantone dello sterzo ti rimbalza nel petto. Un momento infinito, in cui l'intera esistenza e ogni sua possibile concezione "ha il tempo di balenare come il neon in forma di lettere corsive unite come quelle che le insegne e le vetrine amano tanto usare tutte assieme nella tua mente nell'istante letteralmente incommensurabile fra l'impatto e la morte, proprio mentre muovi incontro al volante a una velocità che nessuna cintura al mondo potrebbe frenare – FINE".

Wallace sembra quasi suggerirci intenzionalmente che questo era il finale originale del racconto. Mettetelo di seguito dietro alla frase del rimando a nota, e tutto fila, con la scena suggestiva che chiude proprio sull'istante che precede l'annichilimento, del personaggio quanto del racconto stesso "– FINE". Ma qualcosa non quadra. Far convergere tutto nella semplice immobilità dell'attimo cruciale significa ricondurre l'intero discorso sulla morte e la sua paradossalità alla dimensione del decesso – che è sempre decesso di qualcuno, di qualcun altro. Manca qualcosa. Mi immagino Wallace che si arrovella su cosa ha lasciato fuori, e decide a un tratto di trasferire questo finale in una nota, aprendo la botola dell'altra voce sotterranea per fare spazio. A chi? A colui che ha dovuto prestare la sua voce a chi non poteva più rispondere. Forse quello stesso altro in più che osservava la "scena madre della scrittura". Anche Wallace doveva sentirsi osservato mentre scriveva, e magari si chiedeva: – Sono un impostore? Dopo la scena della scrittura, la scena dello scrittore.

Perciò dopo il rimando a nota, il racconto prosegue così, sopravvivendo alla sua "– FINE": "La verità è che questo tu l'hai già sentito" (p. 212). Lo so già, lo conosco, è il paradosso. E cioè, continua la voce, il fatto che l'infinità ricorsiva dell'universo interiore non può essere mostrata. "La realtà è che morire non è brutto, ma dura per sempre. E per sempre non rientra nel tempo. Lo so che sembra una contraddizione, o magari un gioco di parole. In realtà si tratta, a ben vedere, di una questione di prospettiva" (pp. 213-14).

È una questione di prospettiva, che va allargata per includere altri punti di vista. Bisogna distogliere gli occhi dalla scena per osservare la cornice, considerare il contesto più largo per non farsi raggirare, o per non raggirare se stessi. Wallace non vuole farsi raggirare dalla sua abilità nel produrre una finzione che assuma il punto di vista dell'altro. Di conseguenza può solo includersi, un altro in più, nella scena, per anticipare la finzione proprio quando stava per chiudersi nel giro perfetto dell'illusione: illusione che fosse davvero Neal, l'altro morto, a parlare.

Dal quadro d'insieme [*big picture*], come si suol dire, risulta che tutto questo apparentemente interminabile andirivieni fra noi due ha fatto avanti e indietro nello stesso istante in cui Fern mescola una pentola che bolle sul fuoco per il pranzo, e il tuo patrigno [...], e Angela Mead [...], e David Wallace sbatte le palpebre mentre sfoglia oziosamente le foto dei corsi sull'annuario scolastico della scuola superiore Aurora West del 1980 e vede la mia foto e cerca, attraverso il piccolissimo buco della serratura di se stesso, di immaginare cosa possa essere successo per portarmi a morire tra le fiamme nell'incidente d'auto di cui aveva letto nel 1991. (p. 214)

Ma certo, era prevedibile. David Wallace, ecco chi c'era dietro. Suona persino un po' spiacevole sentirselo dire, arrivati a questo punto. Tutto questo, l'intero racconto, non è che il prodotto di un istante del pensiero di Wallace. È lui che esperisce il paradosso: "con David Wallace che si ritrovava ad avere una serie immensa e impossibile da organizzare di pensieri, sensazioni, impressioni e ricordi legati al tizio sulla piccola foto" (p. 214). È lui che giocava a baseball, stirava la divisa prima della partita, aveva problemi con l'idea di maschio americano e trovava Fern "così ammalante" (*witchily pretty*, p. 215). Era lui il vero impostore. Questo istante lungo un battito di ciglia è sufficiente per rendere falsa la voce di Neal (in verità ci aveva sempre messo in guardia) nell'istante stesso in cui sembrava, paradossalmente, essere proprio lui. E invece no, era un altro (anche se ognuno può avere in sé degli altri che lo osservano, magari mentre scrive). Qui Wallace fa un passo indietro e dichiara la sua alterità rispetto a Neal. Così facendo, mette a repentaglio la sua finzione, scardina l'efficacia della simulazione mentale ricorsiva ricalcata sul punto di vista dell'altro morto. Ma allo stesso tempo, ne custodisce l'alterità: sì, era veramente un altro, e se non lo riconosco, rischio di assorbirlo, di assimilarlo a me stesso, di farne un *alter ego*. Invece no, era l'altro, autenticamente, cui ho prestato la voce perché è morto e non risponde – per questo non posso fare a meno di includermi nella sua morte. Ecco perché Wallace si include nella scena, nel 'quadro d'insieme', in cui presta la voce all'altro. Se lo fa solo qui, non è a causa di esigenze di manipolazione o di illusione scenica, quanto per rispettare una precedenza non meramente cronologica.

Nell'istante in cui Wallace sbatte le palpebre, Neal sarà già morto. La morte dell'altro viene prima, come sostiene Lévinas, nel senso che nella responsabilità verso l'altro morto vengo individuato (passività assoluta) nella mia singolarità insostituibile. Cioè trovo la mia voce perché è lui che mi chiama: 'tu'. Ovvio, è la voce di Wallace che fin dal principio del

racconto si nasconde nella botola dietro a quella di Neal. Ma se Wallace prende la parola, e scrive, è in risposta all'essere morto – senza-risposta – di Neal. Al fatto che la piccola foto sull'annuario non può dire nulla. Perciò Wallace si include qui, come partorito solo alla fine dal racconto, il racconto di Neal. Wallace ammette, sì, sono io, io che racconto e parlo per Neal: 'Eccomi!'. Cioè anche: 'Sono io l'impostore'. Se c'è David Foster Wallace, scrittore, che ha una sua voce, non è perché egli sia partito da sé prendendo la parola. Prima c'era l'altro, e la sua morte cui rispondere. Includersi qui, dopo la "– FINE", significa riconoscerlo: riconoscere l'altro, riconoscere che la mia voce c'è ed è la mia, perché dipende dall'altro che manca. Ora posso rispondere per lui nell'ignoto, e rischiare di parlare al suo posto: come se ci fossimo scambiati, 'io' e 'tu', di posto su una macchina in corsa.

A livello temporale, l'istante che partorisce la scena dello scrittore – l'*eyeblink* – non è che l'estrema diramazione di una sovrapposizione di istanti che deflagrano uno dentro l'altro intersecando le cornici pragmatiche (il presente del dialogo io-tu post mortem, l'attimo durante la seduta di analisi, la frazione di secondo nell'automobile in corsa). Tutti convergono verso l'immobilità del fuori dal tempo, che è compresenza assoluta congiunta ad assoluta esprimibilità spremuta nel linguaggio, cioè il paradosso – ovvero la morte stessa. Da questo *eyeblink* estremo la deflagrazione e il paradosso si riproiettano all'indietro ("tutto questo rintronava nella testa di David Wallace dell'81 ogni secondo a una velocità tale da non dargli modo di afferrarlo e cercare di opporsi", p. 215). Tutto il tempo ora può essere ripercorso nella dilatazione di questo istante. Dal punto di vista della temporalità enunciativa, ne risulta un effetto di inclusione paradossale per cui l'istante contenuto (l'*eyeblink*) si estende fino a ricomprendere il tempo che lo contiene. Inclusione paradossale, al pari di quella dell'io nella morte dell'altro – entrambe dipendono dal "paradosso centrale":

con David Wallace peraltro pienamente cosciente che il cliché secondo il quale non si può mai sapere veramente cosa avviene dentro qualcuno è vecchio e insulso ma [*and yet*] al tempo stesso cercava molto coscientemente di impedire a quella consapevolezza di sbeffeggiare il tentativo o di spingere tutta quella linea di pensiero in quella specie di spirale ripiegata su se stessa che non ti permette di arrivare a niente [...], la parte più reale, più tollerante e sentimentale di lui a imporre all'altra parte di tacere come se la guardasse negli occhi dicendo, quasi a voce alta: "Non una parola di più [*Not another word*]". (p. 215)

È David Wallace l'alienato, lo sdoppiato che parla con se stesso. Egli è consapevole del paradosso, dell'impossibilità di essere un altro, dell'impossibilità di esprimere nel linguaggio lineare il fuori dal tempo della morte dell'altro, ma cerca – coscientemente – di non abbandonarsi a questa consapevolezza che conduce al silenzio, benché il conflitto ricorsivo delle consapevolezze lo faccia ricadere nel paradosso. Come portare al racconto l'altro che non c'è, se ogni parola lo tradisce (non è la sua voce, il suo proprio punto di vista), e mi scaraventa nell'aporia (non è il lampo)? Bisognerebbe che il racconto potesse non dire nulla.

A rigor di logica, la logica dei paradossi di Neal, non si *dovrebbe* dire nulla. Non si tratta qui, l'abbiamo detto, di sapere cosa proverei io a essere Neal morto. Si tratta di sapere cosa prova Neal, Neal stesso, ad essere morto. E non si può, come sostiene giustamente Nagel, avere una visione oggettiva, dall'esterno, di ciò che si prova soggettivamente.¹⁴ Tanto più se l'esperienza in questione è sfuggente come la morte. Come raccontare ciò che è impossibile raccontare, e insostenibile da tacere?

Posso provare a usare la finzione. Ma questo non significa automaticamente fare finta che non si diano questi paradossi, che lo scacco dell'impossibilità possa essere eluso con un semplice salto nell'immaginario. David Wallace non lo fa. Egli affronta i paradossi a più livelli. Innanzitutto facendone uno dei principali materiali da costruzione della narrazione: i paradossi sono oggetto del racconto, e offrono molteplici punti di innesto per episodi accattivanti, resoconti, riflessioni disperate. In secondo luogo Wallace sposta il confronto anche sul piano della dimensione strutturale, allestendo un sistema enunciativo e una concatenazione temporale che accolgono la paradossalità nel loro stesso seno, poiché rovesciano le premesse narrative che li hanno generati.

Ma perché la manipolazione dei livelli logici e l'autoinclusività paradossale dovrebbero funzionare meglio, per rappresentare la morte, di una semplice intenzionalità semantica? Perché la morte stessa, suggerisce Wallace, è il 'paradosso'. Ecco la soglia ulteriore su cui si ripropone il corpo a corpo con l'impossibile. Attenzione, non è un paradosso generico, bensì quello che discende appunto dalle aporie della temporalità e del linguaggio. Incarnare queste aporie nella forma del racconto, nelle strutture temporali e enunciative che lo compongono, significa dire qualcosa della

¹⁴ Bisognerebbe, afferma Nagel, forgiare dei nuovi concetti per poterlo fare. Forse il racconto di David Wallace è una fornace abbastanza incandescente perché il linguaggio cominci ad essere forgiato in questo senso.

morte nel senso di offrire un'altra dimensione di esperibilità. Linguaggio e tempo sono paradossali. Il racconto, che tenta di raccontare la morte, è linguaggio nel tempo. La morte sarà, tra l'*altro*, l'esperienza del paradosso incarnata nel racconto.

David Foster Wallace non scavalca i paradossi con un balzo di finzione, anzi cerca di trasformarli in risorse espressive accettando il rischio che ciò possa minare alla base la solidità architettonica del testo e possa frantumare fin da subito il patto narrativo. Questo gli consente di interessare una configurazione temporale in cui gli istanti si attraversano e si riannodano l'uno all'altro, rimarcando i bordi di un impossibile *fuori dal tempo*. Lo costringe a tormentare la posizione dell'enunciatore, crivellandola per lasciar intravedere l'altro che non ha voce. Lo conduce a creare una struttura paradossale che sospende l'intero racconto all'impossibilità (impossibilità di usare il linguaggio lineare per raccontare la morte dell'altro) e alla necessità (bisogna usare il linguaggio, e infatti il racconto c'è). Impossibilità e necessità, cioè il paradosso.

La densità potente e acuminata di questa sospensione si raccoglie nell'ultima frase, *Not another word*. L'unica del dialogo di Wallace con se stesso, cioè dell'istante che a posteriori include tutto il resto del tempo. È una piega diegetico-performativa,¹⁵ una di quelle frasi che appartengono all'universo diegetico (una porzione di dialogo riportato) ma che al tempo stesso agiscono performativamente anche sul testo che le include. Questa frase sembra sollevarsi dalla pagina, torcersi indietro e rivolgersi all'intero testo per intimargli un ordine: una volta raccontato tutto il racconto non sarà stato più di una parola – non una parola in più di quella (nessuna, invero) che può raccontare la morte dell'altro. Non si dovrebbe dire niente, si sa. E così l'intero racconto precipita in una contraddizione performativa che dalla sua piega finale torna su di sé per zittirsi, per annientarsi, per negare la parola presa e rifluire nel giusto silenzio di fronte alla morte dell'altro. Il racconto prova a uscire dal linguaggio per farsi lampo, boato di silenzio al di fuori della successione degli istanti. La contraddizione performativa di questa ingiunzione, *Not another word*, risponde alla contraddizione performativa situata sulla soglia di ingresso del racconto: *Io sono morto*. Se l'affermazione impossibile è stata pronunciata, in realtà è perché non c'era alcun linguaggio. La piega diegetico-

¹⁵ Ho cercato di proporre questa definizione e argomentarne l'opportunità nel secondo capitolo del mio *Oltre la mise en abyme. Teoria della metatestualità in letteratura e filosofia*, Milano: Franco Angeli, 2006.

performativa apre retrospettivamente uno spazio di impossibilità in cui il racconto impossibile può avere luogo. “Eppure” anche questa risposta che incorpora l'impossibile cercando di cancellarsi, deve prendere corpo in una parola. “Eppure [*And yet*] al tempo stesso la lingua è tutto ciò che abbiamo” (p. 181) in questo tempo, e bisogna prendersi la responsabilità dell'altro che non ha più voce, bisogna prendere un'altra parola (*another word*), la parola dell'altro – almeno una. Ma non un'altra (*not another*), non una di più.