

Voci, corpi e lettori. Note per una lettura parallela di *2666* e *Infinite Jest*

Pia MASIERO
Università 'Ca' Foscari di Venezia'

Riassunto

L'articolo si prefigge di dimostrare una parentela narratologica tra *2666* di Roberto Bolaño e *Infinite Jest* di David Foster Wallace. I due romanzi rientrano nella lista dei romanzi massimalisti che Stefano Ercolino utilizza per proporre una mappa di questo territorio narrativo. L'articolo prende le mosse dalla presunta incompatibilità tra l'onniscienza autoriale e il coinvolgimento empatico dei lettori ipotizzata da Ercolino. Utilizzando l'approccio *enactivist* presentato da Marco Caracciolo nel suo libro *The Experientiality of Narrative*, l'articolo riconduce l'esperienza di lettura emozionalmente coinvolgente che i lettori dei due romanzi riferiscono all'utilizzo massiccio di situazioni figurali idiosincratiche (qui definite 'scivolamenti figurali').

Parole chiave: *2666*, *Infinite Jest*, onniscienza, *embodiment*, lettore.

Abstract

The article argues for a narratological kinship between Roberto Bolaño's *2666* and David Foster Wallace's *Infinite Jest*. Starting from Stefano Ercolino's taxonomy concerning the maximalist novel and a somewhat peripheral comment on his part concerning the probable incompatibility between authorial omniscience and readerly emphatic involvement, the analysis presented strives to demonstrate how a similar handling of omniscience in the two novels allows for (and actually fosters) a profound involvement of the reader. The enactivist approach Marco Caracciolo presents in his seminal book *The Experientiality of Narrative* provides the methodological backdrop to interpret the massive employment of special instances of the figural situation (what I call 'figural sliding') and its effects on the readers' embodied and situated experience of reading.

Keywords: *2666*, *Infinite Jest*, omniscience, *embodiment*, reader.

Prima di addentrarsi in territorio comparativo, è innanzitutto necessario sgombrare il campo da ogni pretesa influenza diretta tra David Foster Wallace e Roberto Bolaño: David Foster Wallace non può aver letto *2666* in quanto il testo uscì in traduzione inglese per il mercato americano due mesi dopo la sua morte, cioè nel novembre del 2008; lo stesso è altamente probabile per quanto riguarda Bolaño e *Infinite Jest*, giacché quest'ultimo fu pubblicato in spagnolo solo nel 2002, un anno prima della sua morte.

Bolaño non viene mai citato in *Global Wallace. David Foster Wallace and World Literature* (uscito nel dicembre 2016) nonostante Lucas Thompson dedichi un lungo

capitolo a “Wallace and Latin America” e non c’è traccia di Wallace in *Roberto Bolaño as World Literature*, il volume curato da Nicholas Birns e Juan De Castro, pubblicato a gennaio di quest’anno, che fornisce un’introduzione all’autore evidenziandone le connessioni con scrittori classici e contemporanei nonché il suo interesse riguardo a temi di respiro internazionale.

Sono riuscita a trovare un unico luogo in cui *2666* è associato a David Foster Wallace: si tratta della recensione a *2666* che Jonathan Lethem scrisse per il *New York Times* nel novembre del 2008:

Portando aromi di una cultura latino americana più variegata, più sensibile al pop e sospettosa del maschilismo nudo e crudo di quella precedente, Bolaño è stato considerato come una specie di tasto reset rispetto al nostro deplorabilmente sporadico appetito per la scrittura internazionale; Bolaño sta in relazione alla generazione di García Márquez, Vargas Llosa e Fuentes come, per esempio, David Foster Wallace sta in relazione a Mailer, Updike e Roth¹. (Lethem, 2008)

Non si tratta propriamente di un paragone tra i due scrittori, ma della loro relazione con i loro predecessori, nelle letterature nazionali rispettive. Per quanto riguarda il versante nord-americano, i tre autori citati da Lethem fanno parte della categoria dei *Great Male Narcissists* da cui Wallace desidera decisamente prendere le distanze; le stesse distanze che Bolaño desidera porre rispetto alla terna ispano-americana. Lethem intravede in entrambi gli autori un desiderio di distinguersi da una genealogia letteraria che non risponde al loro modo di intendere la letteratura e lo scrivere. Il narcisismo, pur non essendo tematicamente estraneo ai due autori, rappresenta un ambito dal quale la loro scrittura cerca di liberarsi in quanto si tratta di un atteggiamento pericolosamente contiguo al solipsismo, la trappola che impedisce quel rapporto autentico con il lettore che entrambi dimostrano di avere a cuore, come avremo modo di vedere in seguito.

Wallace scrive: “penso che la ragione profonda per cui a così tanti della mia generazione non piacciono Updike e gli altri GMN [acronimo di *Great Male Narcissists*] ha a che fare con l’auto-assorbimento radicale di questi scrittori, come pure con la loro celebrazione acritica di questo auto-assorbimento, sia in loro stessi che nei loro personaggi” (Wallace, 2006: 53).

Per quello che riguarda Bolaño (e García Márquez), vale la pena ricordare che *Cent’anni di solitudine* è stato il primo libro selezionato dal CIAR (*Center for Inter-American Relations*) dopo la sua costituzione, nel 1967. Credo sia innegabile che il centro, istituito programmaticamente per selezionare romanzi ispano-americani, sostenerne le spese di traduzione, trovare una casa editrice e mobilitare recensori e critici (Pollack, 2009), avesse anche lo scopo collaterale di costruire una narrazione che controbilanciasse le ricadute politico-culturali della rivoluzione cubana. Fatto sta che il capolavoro di García Márquez segna per decenni lo standard di riferimento di cosa significhi letteratura ispano-americana negli Stati Uniti. È con Bolaño che questo riferimento cambia

¹ Con l’esclusione di *Infinite Jest*, e dell’intervista di Larry McCaffery a David Foster Wallace, tutte le traduzioni dall’inglese sono mie.

radicalmente. Ilan Stavan arriva a dire: “Nessun ispano-americano dopo Gabriel García Márquez [...] ha ridisegnato la mappa della letteratura mondiale così enfaticamente come Roberto Bolaño con *I detective selvaggi*” (citato in Andrews, 2014: 2-3).

Una parentela, quindi, in relazione al rapporto con i propri (importanti) predecessori c'è senza dubbio ed è articolata nella stessa maniera, come queste parole di Bolaño ben evidenziano: “il frusto club privato delle ragnatele, presieduto da Vargas Llosa, García Marquez, Fuentes e altri pterodattili” (citato in Andrews, 2014: 5).

Più rilevante ai miei fini comparativi è la presenza di entrambi i romanzi nella mappatura che Stefano Ercolino offre nel suo *Il romanzo massimalista* (2015). Le dieci categorie che costituiscono la tassonomia che propone Ercolino sono le seguenti:

1. Lunghezza
2. Modo enciclopedico
3. Coralità dissonante
4. Esuberanza diegetica
5. Compiutezza
6. Onniscienza narrativa
7. Immaginazione paranoica
8. Intersemioticità
9. Impegno etico
10. Realismo ibrido

Non tutte le categorie sono perfette né per Wallace, né per Bolaño, ma, credo, si possano condividere delle suggestioni di massima.

Entrambi i romanzi abbondano di materiale diegetico, strutturato in parti o filoni essi stessi strutturati in frammenti; entrambi i romanzi suggeriscono una circolarità eminentemente temporale nel caso di *Infinite Jest* (il romanzo si apre nell'anno che segue l'anno in cui si svolge l'ultima scena) ed essenzialmente geografica nel caso di *2666* (i critici vanno in Messico alla fine della prima parte e Arcimboldi parte per il Messico alla fine della quinta parte, anche se non si può certamente dire che il romanzo riguardi monoliticamente il Messico); entrambi i romanzi costruiscono in maniera incrementale un mondo finzionale polifonico e plurale (per registri e generi) intrinsecamente decentrato, abitato da personaggi segnati dalla sconfitta e da trame che non sciolgono i nodi che hanno creato; entrambi i romanzi non nascondono le loro ambizioni totalizzanti. Potremmo dire che si tratta di romanzi digressivi, governati da forze centrifughe che si moltiplicano con il moltiplicarsi dell'avvicinarsi di vari centri narrativi. Entrambi sono romanzi che tendono alla bulimia, con una polifonia caratterizzata da una inclusione di stampo epico, più che *à la* Walt Whitman.

Certamente *Infinite Jest* è più disordinato e caotico, più turbolento nella sua eterogeneità; potremmo dire, immaginando un ideale *continuum* che va dal completamente mimetico all'essenzialmente sperimentale, che *Infinite Jest* porta all'estremo delle tendenze che si possono cogliere anche in *2666* amplificando la componente sperimentale e cognitivamente dissonante. Non ho peraltro intenzione di procedere oltre nell'elencare queste simmetrie macroscopiche suggerite dal progetto tassonomico di Ercolino.

Desidero, piuttosto, dedicarmi ad un'unica voce del suo decalogo e concentrarmi su di una notazione ad essa collegata. Si tratta della sesta categoria, l'onniscienza narratoriale. Secondo Ercolino, l'onniscienza presente nei romanzi massimalisti è una onniscienza "per ricomposizione", cioè è "la risultante della somma delle informazioni narrative vincolate da ciascuna delle focalizzazioni presenti nelle diverse unità in cui si articola la diegesi" (2014: 166). Ercolino riconduce questa preferenza formale per l'onniscienza "a un'idea forte di autorialità [...] interpretabile come una forma specifica del complesso e sfaccettato ritorno dell'autore nella narrativa contemporanea" (2014: 171). Almeno per quello che riguarda Wallace ci sarebbe un lungo discorso da fare in risonanza con il lavoro più recente di David Hering rispetto al concetto di "autore fantasma". Si tratta certamente di una semplificazione indubbiamente inerente al progetto tassonomico che guida l'impianto del libro, ma prenderò le mosse proprio da un dettaglio legato a questa definizione di onniscienza. "L'immedesimazione" scrive Ercolino, "non è davvero un rischio molto concreto nella lettura di *L'arcobaleno della gravità*, né dei romanzi massimalisti in generale (eccezion fatta per *2666*, probabilmente)" (2014: 154).

Si tratta di una affermazione piuttosto periferica rispetto al discorso di Ercolino, che ho estrapolato da un discorso più ampio legato agli effetti stranianti relativi all'ipertrofia informativa e alle innumerevoli digressioni tipiche di questi romanzi e non ultimo proprio all'onniscienza narratoriale. Questa, in sintesi, la mia proposta di lettura parallela: la ("probabile") eccezione che Ercolino concede a *2666* è presente anche nel romanzo di Wallace e riguarda –crucialmente– un ripensamento della categoria stessa di onniscienza e le ricadute che questa ridefinizione ha sul lettore, il soggetto dell'(eventuale) immedesimazione.

Il vocabolario utilizzato sia dai lettori di *Infinite Jest* che di *2666* con cui ho avuto modo di parlare è tipicamente il vocabolario dell'immedesimazione: parole che articolano ed esemplificano un allineamento emozionale riconosciuto dagli studiosi come l'ingrediente principale del coinvolgimento empatico. Sono consapevole dell'acceso dibattito che anima i narratologi post-classici circa l'empatia. Non ho qui modo di addentrarmi nei meandri di questa complessa questione; per uno studio approfondito si veda il lavoro di Suzanne Keen e il volume curato da Hammond e Kim. In quanto segue userò il termine con finalità euristiche per evocare una modalità emozionale che intuitivamente riconosciamo.

Il ripensamento che lascia spazio al lettore a cui ho fatto cenno, riguarda un indebolimento del privilegio insito nella categoria di onniscienza, ovvero un suo esercizio non assoluto. È necessario precisare che il modo in cui i due romanzi stabiliscono l'istanza narratoriale onnisciente sono molto diversi. I privilegi che pertengono a questa tipologia narrativa sono ben noti: accesso privilegiato all'interiorità dei personaggi, presenza (più o meno) udibile che si manifesta attraverso commenti gnomici e/o auto-referenziali, coinvolgimento del lettore attraverso il *direct address*, libertà di movimento spazio-temporale. Queste caratteristiche risultano immediatamente evidenti in apertura del romanzo di Bolaño la cui prima parte è inaugurata da un narratore che esercita esplicitamente i suoi privilegi olimpici

collocandosi in una posizione sovra-ordinata rispetto ai personaggi di cui parla e di cui dimostra di sapere. Non mancano i commenti che rendono esplicita ed udibile la sua presenza e i suoi privilegi conoscitivi.

Infinite Jest, dal canto suo, si apre con una sezione in prima persona e, prima di arrivare ad una marca tipica dell'onniscienza a pagina 37, cioè un presente gnomico², richiede al lettore l'attraversamento di una sezione rigorosamente figurale, a cui segue una sezione di coloritura neutro-oggettiva che sembra la trascrizione precisa di una conversazione (suoni e versi compresi).

Nonostante questi incipit mettano in campo due scelte formali che potremmo considerare diametralmente opposte –onniscienza esplicita e immediata, da un lato e onniscienza implicita e graduale, dall'altro–, la gestione, per così dire, macroscopica, di questa situazione narrativa è caratterizzata da due ingredienti comuni ad entrambi i romanzi. Questi ingredienti, a mio avviso, costituiscono le fondamenta di una ridefinizione di onniscienza che prepara il terreno per l'allineamento emozionale da cui abbiamo preso le mosse.

Il primo elemento riguarda lo sbilanciamento figurale; esso è abbondantemente utilizzato da entrambi gli autori; si tratta di una tendenza inclusiva in cui il narratore si mette da parte e lascia risuonare un'altra voce, un altro punto di vista. Il nascondimento del narratore autoriale ha varie gradazioni e presenta i casi più estremi in *Infinite Jest*, in cui quello che Dorrit Cohn ha definito “contagio stilistico” (1978: 33)³ raggiunge dei picchi assoluti.

Non mi riferisco al prevalere della situazione figurale presente soprattutto nella seconda e terza parte del romanzo di Bolaño, in cui la prospettiva di Amalfitano e Fate filtra la maggior parte del materiale narrativo presentato, ma ad una tessitura che è evidente in tutto il romanzo. Ecco un primo esempio tratto dalla prima parte, quella più marcatamente onnisciente:

E quando questo scrittore scialbo, che era svevo, iniziò a parlare (o dialogare) ricordando il suo percorso come giornalista, come redattore di pagine culturali, come intervistatore di ogni tipo di creativi restii alle interviste, e poi si mise a rimembrare l'epoca in cui aveva lavorato come organizzatore culturale in municipi periferici o, detto chiaro e tondo, dimenticati, ma con un certo interesse per la cultura, all'improvviso, del tutto a sproposito, saltò fuori il nome di Arcimboldi (forse per influsso della conferenza precedente tenuta da Espinoza e Pelletier) che lui aveva conosciuto proprio mentre lavorava come organizzatore culturale in un municipio frisone, a nord di Wilhelmshaven, davanti al Mare del Nord e alle isole Frisie Orientali, un posto dove faceva freddo, molto freddo, e più che freddo c'era umido, un'umidità salmastra che ti entrava nelle ossa, e avevi solo due modi per passare l'inverno. (Bolaño, 2009: 30-31)

² “Un altro modo in cui i padri influiscono sui figli è che i figli, una volta che le loro voci sono cambiate con la pubertà, invariabilmente rispondono al telefono con le stesse locuzioni e intonazioni dei loro padri. La cosa resta vera indipendentemente dal fatto che i padri siano ancora vivi o meno” (Wallace, 2000: 37).

³ “La frase ‘contagio stilistico’ è utile per designare luoghi in cui la psico-narrazione sconfinava con il monologo narrato, a segnare una specie di punto intermedio tra le due tecniche in cui, pur nel mantenimento di una sintassi indiretta, il linguaggio è pesantemente condizionato (o contagiato) dal linguaggio mentale della mente che quel linguaggio rende” (Cohn, 1974: 33).

Come giustamente ricorda Mieke Bal, è necessario non cadere nell'errore di considerare i momenti descrittivi come luoghi testuali neutri in cui i fatti relativi ad un dato evento o i dettagli che riguardano un oggetto o un personaggio ci giungono oggettivamente, così come sono. Dato che “la forma ‘naturale’ della descrizione è focalizzata sulla percezione del personaggio” (Bal, 2002: 195), il discorso descrittivo porta intrinsecamente con sé tracce del luogo fisico ed esistenziale da cui scaturisce la descrizione. Teoricamente parlando, la descrizione in un contesto di onniscienza tende a sfumare ovvero a distribuire questa origine proprio perché la focalizzazione non è riconducibile ad uno sguardo specifico ma è, come ha classicamente indicato Genette, pari a zero. Teniamo conto di queste importanti considerazioni di massima nell'analizzare questo esempio e quelli che seguono proprio in un'ottica di ridefinizione dell'istanza autoriale che caratterizza macroscopicamente entrambi i romanzi.

La prima citazione si apre con un linguaggio che è facilmente attribuibile al narratore autoriale: il giudizio circa la mediocrità (“scialbo”) dello scrittore svevo ripropone lo stesso aggettivo del paragrafo precedente (“e il terzo era un essere piuttosto *scialbo* di cui nessuno sapeva nulla, nemmeno Morini, che pure conosceva parecchio bene la letteratura contemporanea”), la parentetica “forse per l'influsso della conferenza precedente” accompagna nell'interpretazione di quanto viene presentato, con gesto autoriale tipico. Il passo che si conclude con uno scivolamento, una discesa nel vocabolario idiosincratico ed emozionalmente coinvolto di colui che sta raccontando i suoi ricordi attraverso l'impiego del discorso indiretto libero, prende l'avvio con una voce che non si può dire neutra, ma si colora essa stessa di tonalità idiosincriche (“detto chiaro e tondo”, “del tutto a sproposito”) che sbilanciano il narratore rispetto ad un posizionamento distaccato. Lo stacco deittico, tuttavia, seppure parzialmente preparato da questo sbilanciamento, ci sorprende: il riferimento al freddo, da semplice notazione attributiva si particularizza nel freddo umido provato dal parlante attraverso il riposizionamento del campo deittico di riferimento “*ti* entrava nelle ossa” “*aveni* solo due modi” che ha l'effetto collaterale di implicare più direttamente colui che ascolta (e che legge). Da questo stacco in poi il racconto particolarizzato dilaga. Le notazioni autoriali si riducono al minimo –“spiegò lo svevo”, “ricordò lo svevo”– e lo scivolamento verso il campo deittico situato del parlante arriva a toccare la prima persona –“un giaccone che evocava, *non so perché*, quelli che usavano certi poliziotti della Gestapo”– a indicare un arretramento totale dell'istanza autoriale che si fa pura cassa di risonanza per le parole di colui che parla. Lo scrittore svevo, a sua volta, arretra per accogliere una ulteriore voce, quella della vedova, a cui a sua volta sono concesse parole in presa diretta –“che orrore”, “ma che moccioso insolente”– con la voce del narratore autoriale che, in punta di piedi, annota –“ricordava la signora”– laddove il gioco di scatole cinesi potrebbe complicarsi (Bolaño, 2009: 30-34).

Un secondo esempio ci permette di ripercorrere questa traiettoria discendente evidenziandone ulteriormente i tratti:

Espinoza ricordò allora che durante la serata uno dei ragazzi aveva raccontato la storia delle donne assassinate. Ricordava soltanto che secondo il ragazzo erano più di duecento e che aveva dovuto ripeterlo due o tre volte, perché né lui né Pelletier credevano alle proprie orecchie. Non credere,

tuttavia, pensò Espinoza, è un modo di esagerare. Uno vede qualcosa di bello e non crede ai suoi occhi. Ti raccontano qualcosa su... la bellezza naturale dell'Islanda... gente che fa il bagno in acque termali, fra i geysers, in realtà l'hai già visto in fotografia, ma dici lo stesso che non ci puoi credere... anche se evidentemente ci credi... Esagerare è una maniera di meravigliarsi con cortesia... Dai la possibilità al tuo interlocutore di dire: ma è vero... E allora dici: è incredibile. Prima non ci puoi credere e poi ti sembra incredibile. (Bolaño, 2009: 157-8)

Il narratore autoriale imposta la scena: pone al centro Espinoza che ricorda quanto gli è stato detto circa le donne assassinate e i pensieri suscitati in lui dal numero esorbitante riferito dal ragazzo. Anche in questo caso assistiamo ad uno scivolamento. “Non credere, tuttavia, pensò Espinoza, è un modo di esagerare”: qui siamo già nella mente di Espinoza, ma ancora in quanto ‘oggetto’ di descrizione da parte del narratore; con la frase successiva, “uno vede qualcosa di bello e non crede ai suoi occhi”, siamo entrati nella mente del personaggio come ‘soggetto’ che formula il pensiero. All’interno del discorso indiretto libero, l’utilizzo in prima battuta del pronome impersonale “uno” e poi del pronome di seconda persona, incrementa l’individuazione soggettiva del pensiero. Come nell’esempio precedente, si tratta di uno scarto deittico che si immerge, per così dire, e particularizza la situazione offrendo, al contempo, al lettore, un posizionamento emozionale più vicino a se stesso, in quanto l’utilizzo del ‘tu’ è sempre inevitabilmente anche il pronome di colui/colei che legge. Infatti, come ben puntualizza Brian Richardson nel suo studio sulla narrazione in seconda persona, “è quasi impossibile ignorare, mettere tra parentesi o eliminare la funzione che la parola ‘tu’ ha in tutti gli altri contesti discorsivi [non finzionali], in cui essa si riferisce invariabilmente ed esclusivamente al destinatario –cioè a noi” (1991: 312).

Dire semplicemente che si tratta di luoghi testuali in cui si attiva una situazione figurale non coglie appieno la dinamica formale in gioco. Queste scelte formali sostengono e rinforzano due caratteristiche macroscopiche del romanzo di Bolaño: la verticalità e la presenza. L’espansione⁴ linguistica legata alla proliferazione (di eventi e personaggi) va in una direzione verticale, di approfondimento, di dettaglio, da un lato, e di discesa abissale, dall’altro. Il romanzo penetra verticalmente nel senso della malvagità cercando di contrapporre la presenza luminosa della scrittura all’oscurità del male. Le parole sono necessarie ma insufficienti per spiegare l’abisso; la discesa verso una più puntuale individuazione deittica rappresenta il correlativo formale della necessità di tentare, ripetutamente, ostinatamente, l’avvicinamento immersivo. Dal punto di vista del lettore, la fragilità vulnerabile legata ad una soggettività riconoscibile sottesa a questi momenti figurali/immersivi rappresenta un terreno fertile per l’immedesimazione e lo sbilanciamento empatico in quanto è molto più facile per i lettori allinearsi con l’esperienza della fragilità limitata della prima persona (sia in senso letterale in *Infinite Jest* che in senso di focalizzazione ristretta in *2666*) piuttosto che con la visione olimpica non umana del narratore onnisciente. Non si tratta semplicemente del ‘mettersi nei panni di’, anzi. Possiamo senz’altro dire che molte delle situazioni e dei personaggi

⁴ Prendo a prestito il termine da Chris Andrews che parla della “expansive quality” dell’universo finzionale di Bolaño (2014, 10).

presentati da Wallace e da Bolaño non alimentano nessun desiderio di immedesimazione. Faccio piuttosto riferimento alla dinamica cognitiva che ha a che fare con il modo in cui facciamo esperienza delle storie che leggiamo.

Nel suo importante lavoro, *The Experiencibility of Narrative. An Enactivist Approach* (2014), Marco Caracciolo spiega in dettaglio questa dinamica prendendo le mosse dalla definizione di coscienza di John Searle: “un fenomeno qualitativo, interno, in prima persona” (1997: 5). I personaggi entrano nel radar della nostra consapevolezza nel momento in cui noi siamo in grado di ancorarci esperienzialmente a quanto ci viene detto di loro. Non si tratta di ‘pensare’ in maniera specifica e diretta a qualcosa o a qualcuno, ma di ritrovarsi nel bel mezzo dell’attivazione automatica di esperienze sensoriali e/o emozionali vissute e quindi immaginabili. Il livello di implicazione/coinvolgimento personale non ha a che fare con l’intelletto, ma con l’esperienza, non con la testa, ma con la vita –non si tratta di capire, ma di sentire. Secondo Marco Caracciolo, l’esperienza non può essere ridotta a ciò che gli scienziati che si occupano di cognizione chiamano “rappresentazioni mentali”; questo riduzionismo non è possibile perché c’è sempre un di più nella propria esperienza che travalica e trascende gli oggetti a cui intenzionalmente prestiamo attenzione. Nella sua proposta, Caracciolo dimostra inequivocabilmente che “non è possibile essere consci di qualcosa senza sperimentarlo in qualche modo” (2014: 2).

Il nostro in un certo senso paradossale coinvolgimento rispetto ai personaggi inesistenti di un romanzo ha a che fare con la dimensione esperienziale della narrativa, una dimensione che Caracciolo chiama “experientiality”. L’approccio che Caracciolo utilizza è quello dell’*enactivism* secondo il quale il modo in cui noi esperiamo la vita e le narrazioni è incarnato e situato. Dal punto di vista dei processi cognitivi, non c’è distinzione tra vita e finzione, in quanto l’esperienza è sempre per sua natura strutturata intorno a questi due concetti fondativi –l’essere incarnato e di conseguenza, l’essere situato. Il dato testuale (fittizio) o l’evento reale può essere esperito se e solo se attiva delle tracce esperienziali che permettono una simulazione mentale che si esplica in prima persona. Non si tratta di simulazione nel senso di immaginare un contesto costruito in base a un ‘come se’; si tratta di una simulazione derivante dal recupero di frammenti di vita (vissuta) riconoscibili.

Ecco che lo sbilanciamento figurale immersivo che abbiamo analizzato diventa terreno privilegiato per questa attivazione. Cito ancora da Caracciolo: “le storie non possono rappresentare le esperienze dei personaggi, ma solamente eventi e azioni la cui dimensione esperienziale è fornita dai lettori attraverso la loro familiarità con l’esperienza” (2014: 23). Il nostro attribuire ad un dato personaggio un dato sentire –attività questa che accompagna passo passo l’esperienza di lettura– ci porta certamente a cogliere il personaggio nella sua alterità di terza persona, ma è solo attraverso l’attivazione della nostra prima persona e del nostro campo deittico, cioè del nostro essere incarnati e situati nel tempo e nello spazio del qui e ora, che possiamo comprendere e valutare quella attribuzione.

Anche i numerosi casi in *2666* che presentano un andamento inverso rispetto a quello delle due citazioni prese in esame, in cui, cioè, la narrazione figurale viene, per

così dire, sottratta al personaggio dal narratore autoriale, ci restituiscono una situazione esperienzialmente riconoscibile: ci capita quotidianamente di essere coinvolti a tal punto in una storia che ci è stata raccontata da sentire il bisogno di farla nostra e colorarla con il nostro vocabolario. Questa appropriazione ha come potenziale effetto collaterale quello di rendere l'istanza autoriale meno distante dalle nostre dinamiche relazionali, meno olimpica e più riconoscibilmente umana.

È quindi comprensibile che l'immedesimazione sia in linea di massima più ardua nella quarta parte caratterizzata da una narrazione che approssima la neutralità dell'oggettività e che, di conseguenza, è più distante dalla posizione incarnata della prima persona.

Un unico esempio tratto da *Infinite Jest* sarà sufficiente per dimostrare come la direzione che sceglie David Foster Wallace per ridefinire la modalità autoriale del narratore del suo romanzo sia la medesima che sceglie Bolaño, seppure declinata in maniera diversa:

Ecco Hal Incandenza, diciassette anni, farsi di nascosto con il suo piccolo cilium di ottone nella Sala pompe sotterranea dell'Enfield Tennis Academy, ed espirare fumo pallido in un aspiratore industriale. È il breve triste intervallo che sta tra le partite del pomeriggio, la ginnastica e la cena comune all'Accademia. Hal è solo quaggiù e nessuno sa dove sia o che cosa stia facendo. (Wallace, 2000: 58)

Come negli esempi tratti da *2666*, è facile distinguere la presenza del narratore onnisciente: l'"ecco" in apertura di paragrafo, che, tra l'altro, è anche l'inizio di una sezione vera e propria, indica un narratore che si fa carico della presentazione di un nuovo personaggio attirando la nostra attenzione su dei dettagli significativi della sua identità. La notazione in chiusura ("nessuno sa dove sia o che cosa stia facendo") esplicita il suo privilegio conoscitivo rispetto agli altri personaggi che appartengono alla diegesi. Eppure, la presenza di due dettagli stempera questo privilegio: da un lato, l'utilizzo dell'aggettivo "triste", segno di un contagio stilistico (si tratta dell'aggettivo che Hal usa altrove per descrivere il momento della giornata che precede la cena), dall'altro, l'utilizzo del deittico "quaggiù". L'utilizzo del "qui" del personaggio pronunciato dalla voce onnisciente nel momento dell'esercizio del suo privilegio ("nessuno sa") ha come effetto collaterale quello di accomunare il personaggio e il narratore sospendendo la questione dei livelli narrativi e dirigendo la nostra attenzione oltre la metalessi verso una consonanza emozionale che situa personaggio e narratore autoriale nello stesso luogo e offre al lettore stesso quella possibile posizione –la posizione da cui può scaturire l'empatia.

Si può arguire senz'altro che la narrazione figurale è stata ampiamente utilizzata da numerosi scrittori a partire, in contesto nord-americano, da Henry James. Hugh Kenner ha coniato il termine *the Uncle Charles Principle* per descrivere un tratto tipico della prosa di Joyce in cui il vocabolario neutro del narratore è investito da "una piccola nuvola di termini che un personaggio userebbe se fosse lui a gestire la narrazione" (1978: 17). Kenner definisce l'utilizzo di un idioma "che non deve necessariamente essere del narratore" in un contesto esplicitamente di terza persona, "qualcosa di nuovo" (1978:

18). A differenza della ancora relativa rigidità con cui Henry James applica la situazione figurale, Kenner dimostra inequivocabilmente che Joyce utilizza quello che ho qui chiamato scivolamento figurale. Il qualcosa di narratologicamente nuovo, già evidente a partire da *Dubliners* (1914) e *Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) e poi utilizzato, per esempio, anche da Beckett e da Faulkner, non può dunque essere presentato come tale per quello che riguarda *2666* e *Infinite Jest*. Credo tuttavia che l'esperienza di lettura giustifichi l'ipotesi di un particolare uso di questa modalità narrativa. La particolarità risiede, a mio avviso, nell'utilizzo dello scivolamento figurale in contesti narrativi con una notevole componente di elementi stranianti. Questa paradossale giustapposizione presenta una scelta formale che invoca, provoca, suggerisce l'immedesimazione in aperta contrapposizione, da un lato, con i filoni tematici filosofico-universali che attraversano i due romanzi –il male, l'assenza di senso, l'ingiustizia, la dipendenza, la violenza, la solitudine esistenziale, la libertà, la politica, il piacere, la morte–, dall'altro, con un'esperienza di lettura che si presenta essenzialmente frammentata e a singhiozzo. Per quello che riguarda *Infinite Jest*, non mi riferisco semplicemente alla macroscopica frammentazione della linearità narrativa –per sapere le conseguenze del colpo da arma da fuoco che subisce Don Gately, uno dei principali protagonisti del romanzo, dobbiamo attendere ben 200 pagine– ma alla continua interruzione della lettura dovuta alle 388 note che concludono il libro, o alla necessità di verificare il significato di molte parole sul vocabolario.

Dal canto suo, come abbiamo visto nei brani scelti, nel riproporre lo sbilanciamento figurale a carico non solo del narratore autoriale, ma anche a carico di voci diverse contenute in resoconti di grado diegeticamente inferiore, Bolaño rende questa modalità lo scheletro costitutivo del raccontare dei suoi narratori, dei suoi personaggi e, per estensione, dei suoi lettori, che si trovano, forse loro malgrado, implicati profondamente per il sapiente utilizzo di una deissi che coinvolge la loro singolare situazione incarnata, al di là e in un certo senso, nonostante, la frammentazione della narrazione. Questo modo di scrivere potrebbe essere considerato un esempio particolarmente significativo di quella che Andrés Neuman chiama “metaletteratura viscerale” (Neuman: 2017, 10) in quanto, indirettamente, coinvolge la cognizione (un discorso su come funzionano le narrazioni) e la pancia (un discorso presentato da dentro, il campo deittico della prima persona nascosta tra le pieghe della terza persona figurale).

Questa definizione ben si attaglia anche a David Foster Wallace, sempre alla ricerca del precario equilibrio tra metanarrazione e sincerità. Trovare il modo di coinvolgere il lettore, di creare degli effetti di immedesimazione, è parte integrante della poetica di Wallace, preoccupato dal pervasivo e profondo isolamento degli americani della sua generazione che si limitano all'attività passiva e svuotante del guardare la televisione:

Secondo me il compito della letteratura alta consiste in gran parte nel dare al lettore, che come tutti noi è un po' impantanato dentro la propria testa, nel dargli accesso, dicevo, tramite l'immaginazione, alla vita interiore di altri individui. [...] Se un'opera letteraria ci permette, grazie all'immaginazione, di identificarci con il dolore dei personaggi, allora forse ci verrà più facile

pensare che altri possano identificarsi con il nostro. Questo è un pensiero che nutre, che redime: ci fa sentire meno soli dentro. (Wallace: 2013, 54)

Affinché questa identificazione non riproduca l'immedesimazione facile e anestetica indotta dalla televisione, la scrittura deve mettere in gioco anche effetti stranianti.

Il lettore di *2666* e di *Infinite Jest* è dunque spinto ad estraniarsi da un universo narrativo "disturbante" ed è, al contempo, "mesmerizzato" da una narrazione che lo risucchia nel coinvolgimento immersivo. I due termini sono utilizzati da Frank Cioffi, uno dei primi commentatori del romanzo di Wallace che descrive la sua esperienza di lettura in una maniera che ben esemplifica la particolarità qui analizzata: "a mano a mano che procedevo, mi rendevo conto che questo romanzo aveva un curioso impatto su di me: penetrava la mia coscienza in un modo che mi sembrava inusuale" (Cioffi, 2000: 161). Ciò che è inusuale è il modo particolare di ridefinire l'onniscienza qui analizzato nel contesto narrativo dei due romanzi.

Dicevo che ci sono due ingredienti nella ridefinizione (debole) dell'onniscienza nei due romanzi. Il secondo riguarda l'esercizio parziale della conoscenza: a momenti in cui il narratore dimostra di sapere tutto, bel al di là e al di sopra di quanto sanno i personaggi, si alternano momenti in cui il narratore non dice quello che supponiamo dovrebbe sapere. Di fatto, è innegabile che i due romanzi non danno risposta a molte domande, soprattutto quelle che stanno più a cuore al lettore: cosa ha provocato in Hal quello a cui assistiamo nella prima scena del libro? Don Gately vive o muore? Chi è il responsabile delle innumerevoli morti a Santa Teresa? Arcimboldi dov'è e cosa fa? Che si tratti dell'astenersi dal dire o del non sapere, da un punto di vista pragmatico non importa: cognitivamente parlando, viene a crearsi un luogo, dei luoghi, testuali e non, in cui i lettori possono sentirsi a loro agio, ben al di là della frustrazione della non risoluzione. L'agio dipende da una componente esperienziale incarnata, ovvero percepibile come incarnabile. Uno spazio riconoscibile e quindi immaginabile: lo spazio interstiziale della non-conoscenza. L'empatia, ovvero, la possibilità di un allineamento immersivo, in questo caso, va in una direzione per così dire meta-rappresentativa, cioè riguarda il come e non il cosa. Nulla ci è più familiare del non sapere tutto: la traccia esperienziale viene dunque facilmente attivata da questo narratore che, nonostante la bulimica sovrabbondanza, non può sciogliere il mistero della storia/delle storie che racconta, un narratore che nonostante l'onniscienza dimostra tratti umani.

Concludo con una riflessione, o dovrei dire, provocazione, sulla compiutezza. Se per compiutezza si intende *closure*, concetto che a sua volta sottende quello di risoluzione –i due libri oggetto di questa lettura parallela non possono dirsi compiuti. Se tuttavia intendiamo compiutezza come sinonimo di totalità, questi due romanzi trovano il modo paradossale di fare spazio alla caratteristica principe della nostra umanità, il nostro non sapere e la nostra necessità di muoverci immaginativamente facendoci abitare dalle storie degli altri.

BIBLIOGRAFIA

- ANDREWS, CHRIS (2014): *Roberto Bolaño's Fiction: an Expanding Universe*, New York: Columbia University Press.
- BAL, MIEKE (2002): "Descrizioni, costruzione di mondi e tempo della narrazione", in MORETTI, FRANCO (ed.): *Il romanzo. Le forme*, Torino: Einaudi, pp. 191-224.
- BIRNS, NICHOLAS; DE CASTRO, JUAN E. (eds.) (2017): *Roberto Bolaño as World Literature*, New York/London: Bloomsbury Academic.
- BOLAÑO, ROBERTO (2009): *2666*, Milano: Adelphi.
- CARACCILO, MARCO (2014): *The Experiencibility of Narrative. An Enactivist Approach*, Berlin/Boston: De Gruyter.
- CIOFFI, FRANK LOUIS (2000): "'An Anguish Become Thing': Narrative as Performance in David Foster Wallace's *Infinite Jest*", *Narrative*, 8.2, pp. 161-181.
- COHN, DORRIT (1978): *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton: Princeton University Press.
- ERCOLINO, STEFANO (2014): *Il romanzo massimalista*, Milano: Bompiani.
- HAMMOND, MEGHAN MARIE; SUE J., KIM (eds) (2014): *Rethinking Empathy Through Literature*, New York: Routledge.
- HERING, DAVID (2016): *David Foster Wallace. Fiction and Form*, New York/London: Bloomsbury Academic.
- KEEN, SUZANNE (2007): *Empathy and the Novel*, New York: Oxford University Press.
- KENNER, HUGH (1978): *Joyce's Voices*, Berkeley: University of California Press.
- LETHEM, JONATHAN (2008): "The Departed", *New York Times (Sunday Book Review)*, nov. 12, <http://www.nytimes.com/2008/11/09/books/review/Lethem-t.html>.
- NEUMAN, ANDRÉS (2017): "Benvenuti nel deserto: la poesia di Roberto Bolaño", prefazione a Bolaño, Roberto: *Tre*, Roma: Edizioni SUR.
- POLLACK, SARAH (2009): "Latin America Translated (Again): Roberto Bolaño's *The Savage Detectives* in the United States", *Comparative Literature*, 61.3, pp. 346-365.
- RICHARDSON, BRIAN (1991): "The Poetics and Politics of Second Person Narrative", *Genre*, 24, pp. 309-330.
- SEARLE, JOHN (1997): *The Mystery of Consciousness*, London: Granta.
- THOMPSON, LUCAS (2016): *Global Wallace. David Foster Wallace and World Literature*, New York/London: Bloomsbury Academic.
- WALLACE, DAVID FOSTER (2000): *Infinite Jest*, Torino: Einaudi.
- WALLACE, DAVID FOSTER (2006): *Consider the Lobster and Other Essays*, New York: Back Bay Books.
- WALLACE, DAVID FOSTER (2012): *Un antidoto contro la solitudine. Interviste e conversazioni*, Roma: minimum fax.