





# 4

RICERCHE DI GRUPPO

Aa. Vv, *Le costanti e le varianti. Letteratura e lunga durata.*

VOLUME II

Copyright © Del Vecchio Editore di Perelun s.r.l., 2021

Atti del Convegno annuale  
dell'Associazione di Teoria e Storia Comparata della Letteratura  
(Siena, 5-7 dicembre 2019)

*Anima e le forme*  
*Teoria letteraria, letterature comparate*

Direzione di collana:  
Federico Bertoni  
Francesco de Cristofaro  
Daniele Giglioli  
Guido Mazzoni  
Donata Meneghelli  
Simona Micali  
Franco Moretti  
Pierluigi Pellini

Design. Illustrazioni. Logo:  
Maurizio Ceccato | IFIX

[www.delvecchioeditore.it](http://www.delvecchioeditore.it)

ISBN: 9788861102157

---

---

ATTI CONVEGNO COMPALIT

---

---

# LE COSTANTI E LE VARIANTI

LETTERATURA E LUNGA DURATA

a cura di

Guido Mazzoni

Simona Micali

Pierluigi Pellini

Niccolò Scaffai

Matteo Tasca



## INDICE

### IV. LA LETTERATURA CONTEMPORANEA

1. Gianluigi Simonetti, *Distante e circostante. Come finisce il Novecento* p. 11
2. Simone Carati, *Una quest senza Graal: costanti del romanzesco in Libra e Limonov* p. 33
3. Alessandro Cinquegrani, *La nostalgia della persuasione come categoria ermeneutica. Kubrick e DeLillo* p. 53
4. Erika De Angelis, *Scontri e incontri del '77 bolognese. Gianni Celati e i suoi allievi* p. 77
5. Lucia Claudia Fiorella, *Malattia e racconto auto/biografico: l'opzione dell'ironia. Giuseppe Berto e Philip Roth* p. 97
6. Mirko Mondillo, *La ferocia delle giovani fiere: il moro di Procida e 'o Maraja di Forcella. Un attributo che muta e un modello costante nella rappresentazione dell'adolescente napoletano* p. 115
7. Alberica Bazzoni, *Canone letterario e studi femministi. Dati e prospettive su didattica, manuali e critica letteraria per una trasformazione dell'Italianistica* p. 139

8. Corinne Pontillo, Timira. p. 163  
*Romanzo meticcio degli anni Zero*
9. Lara Toffoli, *Da Kundera a Carrère:* p. 181  
*la mediazione autoriale nelle scritture*  
*tra romanzo e saggio*
10. Francesca Valdinoci, *Letteratura mutante* p. 201  
*e scritture femminili contemporanee:*  
*ibridazione e autobiografismo in L'art de perdre*  
*di Alice Zeniter, Asymmetry di Lisa Halliday*  
*e La straniera di Claudia Durastanti*
11. Fabrizio Maria Spinelli, «*To pull the lyric back* p. 221  
*into its realities»:* *Claudia Rankine*  
*e la teoria della lirica*
12. Lara Marrama Saccente, *Classico,* p. 245  
*neostandard e sperimentale*

V. TEMPI E PAESAGGI DELLA WORLD LITERATURE

1. Daniele Balicco, *Antropocene e studi comparati:* p. 263  
*problemi e proposte*
2. Tiziana Carlino, *Alle origini della letteratura* p. 279  
*ebraica moderna: cesure, contiguità*  
*e global Haskalah*
3. Francesca Valentini, *Decameroni neri:* p. 299  
*continuità e discontinuità nella ricezione*  
*afrocubana di Boccaccio*
4. Ahmed Obeadallah, *L'immagine di Cleopatra* p. 321  
*nella letteratura araba: le costanti e le varianti*

5. Serena Fusco, *Istantanee del campo letterario tra Cina e Occidente: tra continuità e rotture* p. 343

VI. CONVERGENZE: TEMI, FORME, LINGUAGGI

1. Giovanni Palumbo, *Notre-Dame a brûlé! Costanti e varianti nel restauro del passato* p. 367
2. Stefania Rutigliano, *Giobbe dalla Bibbia al romanzo* p. 391
3. Doralice Treglia, *Il canto delle Sirene e l'eco nella letteratura del Novecento: la phoné e il logos* p. 411
4. Gloria Scarfone, *La nascita dell' homo fictus: il nesso paradossale tra realismo e rappresentazione interiorità* p. 433
5. Beatrice Seligardi, *Una tecnica solo modernista? Per un'interpretazione transmediale dello stream of consciousness nel ventunesimo secolo* p. 455
6. Andrea Suverato, *In principio fu il testimone: sulle recenti contaminazioni tra letteratura e storia* p. 479
7. Salvatore Renna, *Dioniso tra le rovine. Berlino, la techno e il Berghain* p. 501
8. Emanuela Piga Bruni, *Labirinti del sogno. Alice e Borges a Westworld* p. 523
9. Giuseppe Carrara, *Estetiche del fototesto tra surrealismo e modernismo* p. 549

VII. INSEGNARE LA LETTERATURA: METODI, PARADIGMI,  
PARTIZIONI

1. Matteo Palumbo, <i>Introduzione a un dibattito</i>	p. 579
2. Paolo Bertinetti, <i>Le storie della letteratura e i canoni</i>	p. 587
3. Francesco Stella, <i>Weltliteratur e canoni assenti</i>	p. 595
4. Francesco de Cristofaro, <i>Four Quartets. Tracce di un'autoricognizione</i>	p. 609
5. Orsetta Innocenti, « <i>Murdering the Innocents</i> ». <i>Insegnare letteratura nella secondaria di II grado tra norme, prassi e libro dei sogni</i>	p. 619
Indice dei nomi	p. 643

## *La nostalgia della persuasione come categoria ermeneutica. Kubrick e DeLillo*

Alessandro Cinquegrani

---

---

### *Modernità e persuasione*

Nel 1910, il giovane Carlo Michelstaedter, nella *Persuasione e la retorica*, ragiona su un problema capitale della sua epoca e dell'intero modernismo: il rischio della perdita della persuasione provocato dall'invasione della *rettorica* nell'identità dell'uomo. Non solo vivere, dunque, ma anche sapere di vivere. Ma questo sapere, questa consapevolezza potrebbe essere in conflitto con «l'impulso vitale»<sup>1</sup>, come afferma Asor Rosa. Si legge nel testo del ragazzo goriziano:

Le cose egli [l'uomo] non le vive soltanto come ogni altra coscienza più o meno, affermandosi in ogni attualità. Ma sa «anche» cosa sono in sé queste cose: egli mangia, beve, dorme, ha peso, cammina, cade, si rialza, invecchia; ma la sua persona non è nel saper mangiare, bere, dormire, pesare, camminare, più o meno bene, non è la persona che invecchia: – egli sa «anche» tutte queste cose. E pel suo sapere egli è fuori del tempo, dello spazio, della necessità continua, egli è libero: *assoluto*.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> A. ASOR ROSA, *La persuasione e la retorica di Carlo Michelstaedter*, in ID., *Letteratura italiana. Le opere*, vol. IV. *Il Novecento. I. L'età della crisi*, Einaudi, Torino 1995, p. 302.

<sup>2</sup> C. MICHELSTAEDTER, *La persuasione e la retorica*, Adelphi, Milano 1999, p. 94.



L'irruzione della retorica nella modernità è un punto critico, al quale però non si dà un valore negativo. L'origine di questo duplice impulso, del resto, è la nietzschiana «morte di Dio», che porta con sé la più grande e destabilizzante trasformazione per l'uomo stesso: «dobbiamo noi stessi diventare dèi»<sup>3</sup>.

Mentre in un'epoca precedente, il senso, il sapere, era delegato alla sapienza di Dio – quel Dio che ammonisce violentemente Giobbe proprio perché l'uomo pretende di voler sapere quello che solo Lui può sapere – ora deve costituire una parte essenziale dell'uomo stesso, che deve includere nella propria identità quella del Dio: e con Lui «una sapienza rivolta alla potenza»<sup>4</sup>, come spiega Giorgio Colli, che conduca alla sintesi tra ciò che sa e la vita, tra la *persuasione* e la *rettorica*.

Questo sistema filosofico può descrivere non solo l'identità dell'uomo ma anche l'evoluzione del personaggio letterario e perciò farsi paradigma ermeneutico utile all'interpretazione dei testi narrativi. In particolare esso descrive il rapporto ambiguo e conflittuale tra Autore (che assomiglia più a quello che Barthes chiamerebbe Scrittore) e Personaggio. Scrive Roland Barthes articolando la sua famosa sentenza sulla *Morte dell'Autore*: «Lo “scrittore” non ha più in sé passioni, umori, sentimenti, impressioni, ma quell'immenso dizionario cui attinge una scrittura che non può conoscere pause: la vita non fa mai altro che imitare il libro, e

---

<sup>3</sup> F. NIETZSCHE, *La gaia scienza e Idilli di Messina*, Adelphi, Milano 2001, p. 163.

<sup>4</sup> G. COLLI, *La nascita della filosofia*, Adelphi, Milano 1975, p. 102.

il libro stesso, a sua volta, non è altri che un tessuto di segni, imitazione perduta, infinitamente remota»<sup>5</sup>.

La definizione descrive prima quasi alla lettera la persuasione perduta e poi la rettorica, delegata al sistema linguistico. Ma non solo: lo scrittore seleziona nel flusso della vita e conferisce senso, inserisce il sapere nella pagina. Sovrappone la «visione» e l'«astrazione» al flusso della vita. Il conflitto descritto da Michelstaedter è spiegato da Mimmo Cangiano come una contrapposizione tra «la realtà in frammenti [che rende] irricomponibili i diversi punti di vista di esseri umani sempre più atomizzati» e «la necessità sistemica di ricomporre questi punti di vista in un'astrazione meccanizzata»<sup>6</sup>.

Ma il personaggio resiste a questa ricomposizione. Il personaggio, persino nella modernità, vive, pretende di vivere. Così un personaggio parla della creazione letteraria nei *Sei personaggi in cerca d'autore*: «Quando i personaggi son vivi, vivi veramente davanti al loro autore, questo non fa altro che seguirli nelle parole, nei gesti ch'essi appunto gli propongono, e bisogna ch'egli li voglia com'essi vogliono; e guai se non fa così!»<sup>7</sup>. È il paradosso della creazione vista dalla parte del personaggio. L'autore abdica, rinuncia, scompare, perché la sua creazione è tutta gestita soltanto dai personaggi, ed è solo ed esclusivamente vita: hanno la vita in sé.

---

<sup>5</sup> R. BARTHES, *La morte dell'autore*, in ID., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Einaudi, Torino 1988, p. 55.

<sup>6</sup> M. CANGIANO, *La nascita del modernismo italiano. Filosofie della crisi, storia e letteratura. 1903-1922*, Quodlibet, Macerata 2018, p. 503.

<sup>7</sup> L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca di autore*, in ID., *Il meglio del teatro. Drammi scelti*, a cura di P. Gibellini, BUR, Milano 2016, p. 387.

La letteratura moderna è in equilibrio sul crinale tra la persuasione del personaggio e la rettorica dell'autore; un equilibrio fragile, sempre esposto al rischio di franare, capace però, quando riesce a mantenersi stabile, di generare le opere più importanti. «Atomizzazione» contro «ricomposizione», diceva Cangiano. Nel 1965 Giacomo Debenedetti usa termini analoghi per descrivere la struttura di uno dei volumi della *Recherche*:

Nell'*Amour de Swann*, cioè nel pezzo della *Recherche* più conformisticamente narrativo, più fedele alle convenzioni architettoniche del genere romanzo, gli atomi del protagonista trovano un argine, una instabile e illusionistica coesione, nella sagoma precostituita, a tutti familiare, chi sa quante volte ritratta dai pittori mondani, del ricco, patetico dandistico dilettante e *snob* della *belle époque*.<sup>8</sup>

Gli «atomi» contro l'«architettura»: la *persuasione* contro la *rettorica*. L'io assoluto, diceva Michelstaedter, sta nel riconoscere l'equilibrio precario tra le parti. Il personaggio vede o intuisce la tensione verso l'ordinamento retorico, verso il significato e l'astrazione che l'autore vuole imporgli, anche se non sa definirlo perché non può rompere la cupola che lo sovrasta per vedere l'Autore, ma percepisce questo movimento e resiste, pretendendo di vivere semplicemente la sua vita. Come i personaggi di Kafka: riconoscono il sistema di potere, la logica, l'ordine, il cui senso però è loro precluso, e resistono diventando «personaggi assoluti», che rifiutano la parabola che l'autore vuole assegnare loro, e non fanno che ripetere te-

---

<sup>8</sup> G. DEBENEDETTI, *Commemorazione provvisoria del personaggio uomo*, in *Saggi*, Mondadori, Milano 1999, p. 1290.

stardamente i loro gesti vitali. Il «personaggio assoluto» K., così come descritto da Enrico Testa, ha queste caratteristiche:

1. «Assenza di evoluzione; lo sviluppo di un carattere nel tempo proprio di tante figure appare qui bloccato in situazioni che si reiterano sterilmente senza dare vita a un processo o a una modifica»: ovvero il personaggio rifiuta la parabola o il destino che il principio ordinatore e retorico dell'Autore vuole attribuirgli;

2. «Mancanza di relazioni con il mondo esterno all'io e con i suoi interpreti»: ovvero diffidenza verso chiunque nella vita del personaggio potrebbe tentare di interpretarlo ovvero di attribuirgli un senso (rettorica), e sospetto verso gli altri che sembrano assediare con questo fine;

3. «Aspirazione alla verità. L'imperativo gnoseologico (scoprire il mistero della legge, vedere l'interno del Castello) è il movente primo delle azioni e tutto, scelte e comportamenti, risponde a esso»: il personaggio K. sa, intuisce che la propria vita è condizionata soltanto dal mistero della legge o da una forza di potere. Vuole e non vuole comprendere, raggiungerla, decifrarla: vuole e non può perché quella forza è esterna alla scrittura, è l'Autore che la incarna, l'Autore che inserisce nel romanzo la rettorica contro la persuasione del personaggio;

4. «Esasperazione della soggettività» che comporta «la sottolineatura della singolarità», ovvero la sua irriducibilità a campione o *exemplum* o comunque a detentore di significato, e d'altra parte «la riduzione dell'intreccio alle sue sole azioni»<sup>9</sup>, dovuto al fatto che il personaggio per resistere alla forza superiore imposta dall'Autore si impossessa dell'intero intreccio.

---

<sup>9</sup> E. TESTA, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Einaudi, Torino 2009, p. 11.

K. vive azioni sempre identiche, ripetute, inalterabili e apparentemente non condizionabili, ma il condizionamento è dovuto *a priori* all'autorità enorme e incomprensibile che lo sovrasta. La sua vita, come la vita di Joseph K., rifiuta il senso che l'autorità conosce ma non svela, perché tra personaggio e Autore, ovvero tra persuasione (vita) e retorica (ordine), esiste la frattura tipica della modernità.

### *La retorica del postmoderno*

Un altro nemico della *persuasione* dei personaggi manifestatosi nel modernismo è la filologia: «La verità del discorso – scrive Foucault nelle *Parole e le cose* – è intrappolata dalla filologia». E la nascita di questa mutazione di paradigma del linguaggio è ancora una volta l'età di Nietzsche, l'origine cioè del modernismo culturale:

Il primo libro del Capitale è un'esegesi del «valore»; l'intero Nietzsche, un'esegesi di alcune parole greche; Freud, l'esegesi di tutte le frasi mute che sorreggono e scavano a un tempo i nostri discorsi apparenti, i nostri fantasmi, i nostri sogni e il nostro corpo. La filologia in quanto analisi di ciò che si dice nel profondo del discorso è divenuta la forma moderna della critica.<sup>10</sup>

Esiste, cioè, una focalizzazione sulla retorica, intesa nel suo significato più diffuso. I personaggi si muovono in questo spazio. Ma la questione non riguarda solo loro ma

<sup>10</sup> M. FOUCAULT, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, BUR, Milano 2013, p. 366. Per le ricadute di questa trasformazione sul concetto di autore, cfr. Id., *Che cos'è l'autore*, in *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano 2004, pp. 1-22.

proprio lo spazio della narrazione: perciò il problema da epistemologico diventa progressivamente, nel postmoderno, ontologico, per usare i termini di Brian McHale. Se il modernismo sollecitava il personaggio lavorando sulla sua lacerazione interna tra persuasione e retorica, il postmoderno lavora su mondi opposti nei quali si confrontano e si scontrano ancora una volta la persuasione e la retorica. Chi vive nel mondo persuaso vuole avere la vita in sé, ma c'è sempre una crepa, una falla, che lo porta in un mondo di significato e di senso: spesso un mondo di parole o di simboli.

Nei casi più destabilizzanti la porta nel cielo di Truman mette il personaggio di fronte all'autore, si possono vedere, conoscersi, ed è allora che l'universo di finzione traballa, rischia di volatilizzarsi, viene minato nelle sue fondamenta. Avviene quando la retorica incalza il personaggio, quando il suo universo di persuasione cede di fronte a un'altra consapevolezza. Accade per esempio a Peter Stillman personaggio della *Trilogia di New York*, dove la parola «personaggio» va intesa in senso stretto: Stillman è la creatura di Quinn-Auster e la *detection* che ne deriva è la scrittura del libro nel suo farsi. Lo rende evidente la scena dai tratti irrealistici e quasi fantastici della prima volta che Quinn vede Peter Stillman padre e dietro di lui compare un secondo Stillman, diverso, che mette in crisi Quinn: quale dei due seguire? Ovvero: come è fatto realmente il mio personaggio?

In quanto personaggio – e vagamente consapevole di esserlo – Stillman perde la sua innata persuasione di personaggio vivo, lo invade la consapevolezza, la retorica, che prima era appannaggio dell'autore. Quinn, in quanto

esplicito *alter ego* dell'autore Paul Auster, cerca di costruire il suo personaggio e di comprenderlo come se fosse una persona, con la sua vita e il suo quadro psicologico, ma non può: «Quinn had failed. He had started with a limited set of facts: Stillman's background and profession, the imprisonment of his son, his arrest and hospitalization [...]. But the facts of the past seemed to have no bearing on the facts of the present. Quinn was deeply disillusioned»<sup>11</sup>.

Come l'autore dei *Sei personaggi* pirandelliani che «non fa altro che seguirli nelle parole, nei gesti», Quinn tenta di seguire Stillman, di vivere la sua vita, ma anche questo non funziona: «He had lived Stillman's life, walked at his pace, seen what he had seen, and the only thing he felt now was the man's impenetrability»<sup>12</sup>. Questo fallimento è dovuto alla condizione imposta da Pirandello e messa in bocca a uno dei suoi *Sei personaggi*: «Quando i personaggi sono vivi».

Stillman non è vivo, o almeno non ha «la vita in sé». E Quinn, lentamente, lo capisce. A muoverlo non è la vita, ma la rettorica, non la scelta di fare una passeggiata per la città, ma quella di trovare un senso, un significato, unire i puntini, costruire un messaggio, una teoria, un destino. Quelle passeggiate rappresentano lettere scritte su

---

<sup>11</sup> «Quinn aveva fallito. Era partito da una base limitata di fatti: la formazione di Stillman e la sua professione, la reclusione del figlio, l'arresto e il ricovero in clinica [...]. Ma le vicende del passato sembravano prive di attinenza con quelle del presente. Quinn era profondamente deluso». P. AUSTER, *The New York Trilogy*, faber and faber, London 1988, pp. 65-67, trad. it. *Trilogia di New York*, Einaudi, Torino 1996, p. 71.

<sup>12</sup> «Aveva vissuto la vita di Stillman, camminando al suo passo, vedendo quello che lui vedeva, e la sola cosa che sentiva adesso di quell'uomo era la sua impenetrabilità». *Ibidem*.

una mappa, quelle lettere un messaggio che va letto: «He was ransacking the caos of Stillman's movement for some glimmer of cogency. This implied only one thing: that he continued to disbelieve the arbitrariness of Stillman's actions. He wanted there to be a sense to them, no matter how obscure»<sup>13</sup>. Ma non c'è bisogno di esigere quel senso, basta guardare e quel senso risulta palese, scritto a lettere cubitali: THE TOWER OF BABEL. L'autore è spodestato dal suo ruolo, come il Paul Auster personaggio resta ai margini della storia, oppure come Daniel Quinn perde il suo ruolo nel testo e non può che volatizzarsi e sparire. Del resto Stillman gli ha rubato persino le parole inventando «A language that will at last say what we have to say», cioè che permetta di uscire dal «chaos»<sup>14</sup> informe per proporre un nuovo ordine: uscire dall'atomizzazione della persuasione per giungere all'ordine della rettorica.

È ormai impossibile per i personaggi uscire dalle secche della rettorica, tornare a vivere semplicemente la vita: mangiare, bere, dormire, avere peso, camminare, cadere, rialzarsi, invecchiare, senza anche sapere di farlo. Per parafrasare una celebre considerazione di Umberto Eco (che pure si riferiva alla postura dell'autore), il personaggio, legato nelle pastoie della rettorica, non può più dire «ti amo disperatamente», senza aggiungere «come direbbe Liala».

---

<sup>13</sup> «Setacciava il caos dei movimenti di Stillman a caccia di un barlume di coerenza. Questo implicava una cosa soltanto: il suo rifiuto di credere all'arbitrarietà delle azioni di Stillman. Esigeva che avessero un senso, per oscuro che fosse», *ivi*, pp. 68-69, trad. it. p. 74.

<sup>14</sup> «Una nuova lingua che finalmente dica quello che dobbiamo dire», *ivi*, p. 87, trad. it. p. 82.



La sfida di K. al Castello si è risolta con una sconfitta: se ha visto l'ordine che vi regnava, se è giunto lì dentro, d'altra parte ne ha subito l'influenza, ne è stato travolto.

Nella condizione postmoderna recuperare la persuasione è un'impresa ardua, ma il prezzo da pagare per l'invasione della retorica è il rischio dell'evanescenza, la scomparsa dell'opera stessa, ovvero del mondo della finzione. Recuperare la persuasione è possibile solo a un prezzo molto alto, ed è quello che succede in *Pulp Fiction*, per esempio, in cui pure il confronto tra autore e personaggi, come ho già sostenuto altrove<sup>15</sup>, è il tema chiave. Perché i personaggi rimangano nella loro situazione e conservino la persuasione devono sussistere alcune condizioni, ovvero:

1. Nessuna selezione dei passaggi importanti della vita (rettorica) ma un flusso ininterrotto euforico (persuasione) che non preveda nessuna gerarchizzazione (il viaggio in macchina e in ascensore vale quanto l'assassinio, i discorsi sugli hamburger o sul massaggio ai piedi equivalgono agli accordi che muovono l'intreccio);

2. La presa d'atto che l'opera non è più rappresentazione, cioè non assomiglia al mondo reale nel quale i personaggi non hanno più speranza di ambire alla persuasione, ma sistema, nel quale i personaggi non si confrontano mai con il mondo reale rispetto al quale risulterebbero inefficaci e perdenti;

---

<sup>15</sup> Cfr. V. RE e A. CINQUEGRANI, *L'innesto. Realtà e finzioni da Matrix a IQ84*, Mimesis, Milano 2014, pp. 139-147 e A. CINQUEGRANI, *Il sacrificio di Bess. Sei immagini su nazismo e contemporaneità*, Mimesis, Milano 2018, pp. 81-85.

3. I personaggi non sono personaggi-uomini, non esibiscono al lettore il «motto araldico: *si tratta anche di te*»<sup>16</sup> (Debenedetti): il lettore non si identifica nei personaggi e perciò non entra in competizione con loro, né chiede loro un senso (rettorica).

Mantenere la stabilità della narrazione a queste condizioni è difficilissimo, basta poco e il vortice euforico dell'intreccio rischia di implodere. Se appena cede lo stordimento al quale lo spettatore è sottoposto, il sistema crolla. E anche questo crollo è messo in scena nel film attraverso il miracolo. Il mondo irreali dei personaggi è libero e privo di regole perché deve costantemente manifestarsi come un mondo fittizio e non come rappresentazione del reale. Ma fino a che punto? Nel film si supera la soglia di tollerabilità per lo spettatore e per i personaggi, nel momento in cui i colpi sparati da distanza ravvicinata su uno dei personaggi non lo colpiscono ma lo attraversano infilandosi nel muro dietro di lui. È un miracolo, ovvero la manifestazione in terra di Dio, che in questo caso è ancora – con buona pace di Roland Barthes – l'autore. È la crepa nel cielo di Truman grazie alla quale il personaggio comprende la sua natura di ectoplasma o creatura. Non può che chiederne conto proprio all'autore, ovvero al personaggio interpretato dal regista Quentin Tarantino. La crepa destabilizza al tempo stesso lo spettatore che comprende come un'illuminazione improvvisa che nel vortice euforico al quale sta assistendo non c'è spazio per se stesso. Anche lui ne chiede conto all'autore-personaggio

---

<sup>16</sup> DEBENEDETTI, *Commemorazione...*, cit., p. 1283.

Tarantino, e Tarantino gli risponde con il «motto araldico: *si tratta anche di te*»: è l'unico personaggio-uomo nel quale lo spettatore può identificarsi.

La parabola del film riguarda questo: il destino dei personaggi è confuso dal rimescolamento delle sequenze perché si tenta di lasciare fuori la retorica, il significato della vita stessa (in cui chi abbandona la criminalità, Jules, si salva e chi resta in quel mondo, Vincent, muore). Piuttosto la parabola rappresentata è un'altra: quella di un personaggio, Vincent, che resta in quel mondo della persuasione, della vita vissuta qui e ora, che resta personaggio, e in quanto tale vive eternamente ogni singolo attimo della sua vita e della sua morte senza una parabola progressiva (perciò non conta se nell'intreccio lo vediamo morire prima o dopo); e un altro personaggio, Jules, che invece comprende la sua identità e non può che raggiungere un mondo di retorica moraleggiante, ma anche inevitabilmente uscire di scena: è allora che quel mondo di finzione si annienta, si volatilizza, finisce.

### *La nostalgia della persuasione I: «Scopare»*

L'anno di uscita, assieme alla scomparsa del suo autore, già ritenuto uno dei più accreditati maestri del cinema, conferisce a *Eyes Wide Shut* di Stanley Kubrick l'aura di film epocale che chiude un secolo e un millennio, raccontando l'individuo, la famiglia e l'identità al culmine della sua decadenza.

Nella prima, estenuata e lunghissima scena della festa a casa degli Ziegler, il regista imposta le coordinate della sua storia. A un certo punto, Bill viene fatto chiamare dal pa-

drone di casa per visitare una ragazza svenuta a causa di un cocktail di droghe. È nuda, gettata su una poltrona rossa, incosciente. Dietro di lei, sulla parete compare un grande quadro: *Paula 6 Months on Red* di Christiane Kubrick, la moglie del regista, nel quale si vede una donna nuda, sdraiata su un divano rosso. La simmetria tra l'immagine del quadro e la donna sdraiata sulla poltrona è evidente. La sola differenza è che la Paula di Christiane è incinta, mentre la Mandy del film è l'oggetto delle clandestine attenzioni sessuali di Ziegler. Ma un nesso esiste, e non può sfuggire: le due immagini sono connesse, e questa connessione potrebbe derivare da un vezzo estetistico del raffinato regista, oppure avere un movente più preciso.

Quale immagine genera l'altra? Nella logica del realismo e della somiglianza l'arte riproduce la realtà, ma in questo caso sembra essere il contrario: è certamente il quadro ad essere lì da un tempo precedente e il fatto che la donna si sia sdraiata lì in quel modo può essere un caso, dalla prospettiva del personaggio, o una conseguenza, dalla prospettiva dell'autore. Oppure l'autore avrebbe potuto prima immaginare la scena e dopo essersi accorto della somiglianza con quel quadro e quindi averlo inserito nella scenografia. In ogni caso la domanda non cambia: quale immagine genera l'altra?

È un problema analogo a quello proposto da Magritte in *La Trahison des images* di cui parla Michel Foucault in un saggio intitolato *Ceci n'est pas une pipe*. In questo caso è centrale la questione linguistica, ma che si tratti dello stesso campo di indagine è chiaramente dimostrato, per esempio,

da *One and Three Chairs* di Joseph Kosuth che esplicitamente si ispira a Magritte, o anche, con maggiore complessità, da *Décalcomanie* dello stesso Magritte, del quale il filosofo francese scrive: «si coglie il privilegio della similitudine sulla somiglianza: questa dà da riconoscere ciò che è ben visibile, mentre la similitudine dà da vedere ciò che gli oggetti riconoscibili, le silhouette familiari, nascondono, impediscono di vedere»<sup>17</sup>.

Siamo nel caso di *Eyes Wide Shut*, e si noti la corrispondenza dell'ambiguo significato del titolo con questo passo di Foucault. Nella scena di Mandy agisce il segreto della similitudine, ovvero del rapporto biunivoco tra realtà e immagine che fa sistema, diversamente dall'ordine delle somiglianze e della riproduzione della realtà. Secondo Foucault era il Rinascimento il periodo in cui la perfetta corrispondenza tra *le parole e le cose* si manifestava: «Il Rinascimento si fermava davanti al fatto grezzo che un certo linguaggio esistesse: nello spessore del mondo, un grafismo mescolato alle cose o scorrente al disotto di esse»<sup>18</sup>. Il tempo del Rinascimento dunque è finito ed è da qui che il paradosso della somiglianza e della rappresentazione si manifesta.

Immediatamente dopo la scena della ragazza nuda, il film torna a riprendere la danza di Alice con l'uomo che cerca di sedurla, e le battute tra i due sono le seguenti:

Sandor: I love Victor's art collection, don't you?

Alice: Yes, it's wonderful.

S.: Have you ever seen his sculpture gallery?

<sup>17</sup> M. FOUCAULT, *Questa non è una pipa*, Serra e Riva, Milano 1973, p. 66.

<sup>18</sup> ID., *Le parole e le cose* cit., p. 112.

A.: No, I haven't.

S.: He has a wonderful collection of Renaissance bronzes. Do you like the period?

A.: I do!

S.: I adore it. The sculpture gallery is upstairs, would you like to see it? I can show it to you. We won't be gone long.

A.: Maybe... not... just... now.<sup>19</sup>

Il dialogo ha una doppia funzione: quella di porre l'attenzione sulla collezione d'arte del padrone di casa, e dunque anche sul quadro di Christiane Kubrick; e quella di affermare una distanza ontologica dal Rinascimento e da una zona, la galleria, che rappresenta un'epoca altra in cui il rapporto tra parole e cose era diretto. Tutto questo permette di reinterpretare la scena precedente, che rappresenta il presente, un'epoca in cui l'oggetto del pensiero non sono le cose ma il pensiero stesso: non resta, dice Foucault, che pensare il pensiero anziché ricorrere al pensiero per pensare le cose, cioè la vita.

Nei termini che abbiamo usato in questo saggio è come dire che la rettorica pensa se stessa senza essere più la metà consapevole della persuasione. La posizione di Bill, a ri-

---

<sup>19</sup> «Sandor: Io adoro la collezione d'arte di Victor, e lei?

Alice: Sì, è bellissima.

S.: Ha mai visto la galleria delle sculture?

A.: No, non l'ho vista.

S.: Ci sono dei meravigliosi bronzi, bronzi del Rinascimento.

A.: Ah!

S.: Le piace quel periodo?

A.: Lo adoro.

S.: Anch'io lo adoro.

A.: La galleria delle sculture è di sopra, le piacerebbe venire? Posso mostrargliela io. Non ci metteremo molto.

S.: Penso proprio... di no, no! Per ora...»

guardo, è ancora più radicale, perché, come dirà poco dopo alla moglie, la sua professione di medico gli permette di intervenire senza partecipare: di fronte alla nudità, al corpo, il suo scopo è solo osservare e intervenire in maniera fredda, puntuale, professionale, essere sguardo, visione e non corpo, materia umana, sensi.

*Eyes Wide Shut* è la rappresentazione della sospensione della vita vissuta, della persuasione. E questa persuasione si interrompe esattamente nelle battute immediatamente precedenti la scena di Mandy, proprio quando Bill viene interrotto nel dialogo con le due modelle che cercano di sedurlo:

Bill: Ladies, where exactly are we going, exactly?

Lady 1: Where the rainbow ends...

Bill: Where the rainbow ends...

Lady 2: Don't you wanna go where the rainbow ends?

Bill: Well... Now... It depends where that is...

Lady 1: Well... let's find out!<sup>20</sup>

Proprio sull'ultima battuta Bill viene chiamato per l'emergenza che riguarda la sospetta overdose di Mandy. L'arcobaleno ha un ruolo molto importante nel film e ritorna in diverse occasioni. Sembra che in questo punto inizi la sospensione della vita vissuta. L'arcobaleno ha una chiara allusione sessuale, esattamente come succede per il più fa-

---

<sup>20</sup> «Bill: Dolci signore, con esattezza, dov'è che mi state portando, con esattezza?

Lady 1: Dove finisce l'arcobaleno.

Bill: Oh, l'arcobaleno, eh?

Lady 2: Non le interessa vedere dov'è la fine dell'arcobaleno?

Bill: Certo ma... dov'è la fine dell'arcobaleno?

Lady 1: Cerchiamo insieme, no?»

moso arcobaleno della letteratura americana, ovvero *L'arcobaleno della gravità* compiuto dal razzo V2 raccontato da Pynchon: Katje «has understood the great airless are as a clear allusioni to certain secret lusts that drive the planet and herself, and Those who use her – over its peak and down, plunging, burning, toward a terminal orgasm»<sup>21</sup>. Ma l'orgasmo è il farsi cosa del corpo. Il paradosso della rappresentazione è il suo contrario: pensare il pensiero, o addirittura guardare il pensiero pensato è il suo opposto.

Il film racconta della privazione dell'orgasmo come simbolo della persuasione, di avere la vita in sé, viverla e non pensarla. Ogni scena è un'approssimazione all'atto che non viene mai compiuto (la prostituta, l'orgia, la figlia del paziente morto...). Persino la scena dell'orgia è mostrata come una rappresentazione scenica del sesso, alla maniera di Sade, che per Foucault è un altro punto di svolta nella storia antropologica dell'uomo, perché «manifesta il precario equilibrio fra la legge senza legge del desiderio e l'ordinamento meticoloso d'una rappresentazione discorsiva»<sup>22</sup>.

Mentre Arthur Schnitzler rappresenta lo sgretolarsi della persuasione e l'incapacità di saldarsi alla retorica come caratteristica del modernismo, Kubrick opera da un punto in cui la persuasione pare già un miraggio lontano. Eppure il

---

<sup>21</sup> «Per Katje il grande arco tracciato nel vuoto era una chiara allusione a certe voglie segrete che animavano tanto il pianeta quanto lei, e quanto Quelli che la usavano... raggiungeva l'apice e poi si tuffava giù, ardente, verso l'orgasmo terminale...» T. PYNCHON, *Gravity's Rainbow*, Viking, New York 1973, p. 223, trad. it. *L'arcobaleno della gravità*, BUR, Milano 2017, p. 315.

<sup>22</sup> FOUCAULT, *Le parole e le cose* cit., p. 262.



suo sgretolarsi non genera più né i timori del modernismo né le molteplici e euforiche possibilità del postmoderno ma una diffusa ed estenuata nostalgia di una condizione che sembra ormai perduta. Ma che ricompare, almeno come speranza o auspicio, nell'epilogo, nel punto dove finisce l'arcobaleno, un punto che sta oltre ogni retorica su realtà e sogno, menzogna e verità, un punto che però deve stare al di fuori dalla ragnatela delle immagini del film, e deve essere, per i personaggi, vivo, persuaso:

Alice: And you know... There is something very important, that we need to do as soon as possible...

Bill: What's that?

Alice: Fuck!<sup>23</sup>

### *La nostalgia della persuasione 2: «Pace»*

Quello stesso anno, il 1999, esce la traduzione italiana di *Underworld* di Don DeLillo che era stato pubblicato due anni prima in edizione originale. Anche questo libro si presenta come un'opera epocale, tanto più perché ripercorre cinquant'anni di storia e cultura americana, dal dopoguerra al presente<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> «Alice: C'è una cosa molto importante che noi dobbiamo fare prima possibile.

Bill: Cosa?

Alice: Scopare».

<sup>24</sup> Sul nesso tra Kubrick e DeLillo con riferimento anche all'ultima parola di queste due opere cfr. TH. MYERS, *Underworld; or How I stopped Worrying and Learned to Live the Bomb: DeLillo and Kubrick*, DEWEY, JOSEPH, STEVEN G. KELLMAN, AND IRVING MALIN, eds. *Under/Words:*

Federico Bertoni ha già descritto molto efficacemente il modo in cui nel testo si allude alla riproduzione della realtà, proprio a partire dalla cosiddetta teoria dei puntini:

Marvin ha infatti elaborato la sua «teoria della realtà detta dei puntini [*the dot theory of reality*], cioè la teoria secondo la quale la conoscenza è totalmente disponibile se si analizzano i puntini». «Una fotografia – spiega, – è un universo di puntini. La grana, il composto alogeno, i piccoli grumi argentei dell'emulsione. Una volta entrati nel puntino, si accede all'informazione nascosta, si scivola all'interno dell'evento minimo». È per questo che «la realtà non accade [*reality doesn't happen*] finché non si analizzano i puntini».<sup>25</sup>

Siamo nei territori della retorica. Anzi sembra la descrizione letterale della retorica e del conflitto che genera con la vita in sé, con la vita *reale*. Scrive Michelstaedter: «Il mondo, la vita, diventa una teoria. Le cose non più sono o non sono come anche sono, ma per l'interesse di questa vita teorica. [...] Il raziocinare in questo modo della realtà attuale non è più il vivere le relazioni necessarie della realtà»<sup>26</sup>.

Bertoni sa bene che questo conflitto è presente anche nel romanzo di DeLillo e che la teoria dei puntini è insufficiente: «Marvin [...] ha torto nel pensare che il suo lavoro di ricostruzione tecnologica faccia coincidere la realtà “avverata” dalla teoria dei puntini con l'esperienza vissuta della par-

---

*Perspectives on Don DeLillo's Underworld*, University of Delaware Press, Newark 2002, pp. 174 e sgg.

<sup>25</sup> F. BERTONI, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino 2007, p. 345.

<sup>26</sup> C. MICHELSTAEDTER, *Appendice II*, in *La persuasione e la retorica* cit., p. 196.

tita, con “l’aura originale del gioco!”<sup>27</sup>. Teorie ed esperienza, dice, così come Michelstaedter parlava di teoria e vita.

Questa tensione innerva molti luoghi del romanzo, e anzi pare essere centrale per comprenderne le molte implicazioni. Scrive Stefano Calabrese, citando il testo:

Il direttore dell’Fbi Hoover espone addirittura una teoria costruttivista dietro cui si cela l’immagine stessa del romanziere:

Nell’interminabile mescolanza fluviale di paranoia e controllo, il dossier era uno strumento essenziale..., *una forma più profonda di verità, che trascendeva fatti e realtà* [*a deeper form of truth, transcending facts and actuality*]. [...] *Il file era tutto, la vita niente* [*The file was everything, the file nothing*]. Era questa l’essenza della vendetta di Edgar.<sup>28</sup>

Il complottismo e la paranoia, temi tipici del postmoderno, nascono da questa progressiva consapevolezza. È come se l’agrimensore K conoscesse o intuìsse l’interno del castello e sapesse che lì dentro vige un potere ordinativo enorme e invincibile che priva la vita della sua coerenza. Ma nel postmoderno tutto questo genera un’esplosione di possibilità e una deriva ontologica dalla quale non si può uscire, un sistema di *simulacri* che rende inattuabile la realtà. Invece qui la realtà sembra esistere ed è il momento in cui i personaggi percepiscono di avere la vita in sé: esiste ma è finita, è legata a un passato verso il quale si prova una forte e quasi insostenibile nostalgia:

---

<sup>27</sup> BERTONI, *Realismo e letteratura* cit., p. 346.

<sup>28</sup> S. CALABRESE, *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, Einaudi, Torino 2005, p. 106.

I long for the days of disorder. I want them back, the days when I was alive on the earth, rippling in the quick of my skin, heedless and real. I was dumb-muscled and angry and real. This is what I long for, the breach of peace, the days of disarray when I walked real streets and did things slap-bang and felt angry and ready all the time, a danger to others and a distant mystery to myself.<sup>29</sup>

Nel romanzo si ripristina una struttura duale tipica del modernismo, nella quale si oppongono la realtà inattuabile del passato (persuasione) e la teoria che seleziona, organizza e traduce (rettorica) tipica del presente. Ma come già aveva visto Michelstaedter l'io deve comporsi di una convergenza delle due istanze. Invece qui, al centro della vita presente, c'è un vuoto che non si può che rifiutare o respingere (l'associazione tra le due citazioni è ancora di Bertoni): «I lived responsibly in the real. I didn't accept this business of life as a fiction, or whatever Klara Sax had meant when she said that things had become unreal»<sup>30</sup>.

Il tema ritorna in maniera molto diretta nel celebre finale del romanzo. Anche qui, come in *Pulp Fiction*, c'è un miracolo, ma a differenza di quel precedente l'accesso al mondo

---

<sup>29</sup> «Ho nostalgia dei giorni del disordine. Li rivoglio, i giorni in cui ero giovane sulla terra, guizzante nel vivo della pelle, imprudente e reale. Ero stolido e muscoloso, arrabbiato e reale. Ecco di cosa ho nostalgia, dell'interruzione della pace, dei giorni del disordine quando camminavo per le strade vere e facevo gesti violenti ed ero pieno di rabbia e sempre pronto, un pericolo per gli altri e un mistero distante per me stesso». D. DELILLO, *Underworld*, Scribner, New York 1999, p. 810, trad. it. Einaudi, Torino 1999, p. 862.

<sup>30</sup> «Io vivevo nella realtà. Non accettavo questa storia della vita come invenzione, o qualunque cosa intendesse dire Klara Sax con la sua affermazione che la vita era diventata irreal». Ivi, p. 82, trad. it., p. 84.

reale dell'autore-Dio è precluso. Anche il miracolo è fittizio e neutralizza ogni speranza di vita di suor Edgar. Nella morte, nella dissoluzione, crede di vedere Dio, ma non è così. Dio è morto, si potrebbe dire, ed è stato sostituito da una serie di link, di collegamenti nel cyberspazio: «Everything is connected in the end»<sup>31</sup>. È la versione ipermoderna della rettorica che, dice Michelstaedter, significa «l'aver trasportato la propria vita nel congiungersi e separarsi dei dati impersonali [...] Dal discorso è fuggita la vita»<sup>32</sup>.

Anche in *White Noise* un personaggio era trasformato in una sequenza di dati impersonali: «A network of symbols has been introduced, an entire awesome technology wrested from the gods. It makes you feel like a strange in your own dying»<sup>33</sup>. In quel romanzo resta una navigazione vana attorno all'estraneità della morte e all'angoscia che tutto questo provoca, il «Dylarama», e il finale, ambientato in un supermercato come molte altre sequenze del romanzo, parla di «the language of waves and radiation, or how the dead speak to the living»<sup>34</sup>.

Ma in *Underworld* c'è un passaggio in più. Anche qui nel cyberspazio la morta suor Edgar può forse comunicare coi vivi e «a word appears in the lunar milk of the data

---

<sup>31</sup> «Tutto è collegato alla fine». Ivi, p. 826, trad. it., p. 879.

<sup>32</sup> MICHELSTAEDTER, *Appendice II* cit., p. 197.

<sup>33</sup> «È stata introdotta una rete di simboli, un'intera tecnologia, spaventosa, strappata agli dei. Ti fa sentire un estraneo alla tua stessa morte». D. DELILLO, *White Noise*, Penguin, New York 1999, p. 137, trad. it. *Rumore bianco*, Einaudi, Torino 2014, p. 172.

<sup>34</sup> «Un linguaggio delle onde e delle radiazioni, ovvero quello per il cui tramite i morti parlano coi vivi». Ivi, p. 326, trad. it., p. 388.

stream»<sup>35</sup>. Mentre nel romanzo del 1985 quel linguaggio restava incastrato tra i prodotti del supermercato e nella vacuità dei tabloid, qui quella parola diviene finalmente reale, perché tu – tu lettore? – «look at the things in the room, offscreen, unwebbed»<sup>36</sup>, e dunque puoi avere a che fare con il mondo reale. Se – scrive Calabrese – «la paranoia è una *patologia dell'iperconnesso* che istiga al *cronicidio*»<sup>37</sup>, il tempo sembra poter tornare, resuscitare in «the apple core going sepia in the lunch tray» o in «the slabbed butter melting on the crumbled bun». La parola torna ad essere una parola che significa, che designa le cose, le nomina: «the tone of agreement or treaty, the tone of repose, the sense of mollifying silence, the tone of hail and farewell»<sup>38</sup>. Non più dunque pensare il pensiero, dire il linguaggio, finzionizzare la finzione, ma tornare a dire le cose. Come capita a Artis Martineau di *Zero K* che pure vaga nel cyberspazio: «*She knows these words. She is all words but she doesn't know how to get out of words into being someone, being the person who knows the words*»<sup>39</sup>, «*She tries to see words. Not the let-*

---

<sup>35</sup> «Una parola appare nel luccichio lattiginoso e argenteo del flusso di dati». DELILLO, *Underworld* cit., p. 826, trad. it., p. 879.

<sup>36</sup> «Guardi gli oggetti nella stanza, fuori dallo schermo, fuori dalla rete». Ivi, p. 827, trad. it. p. 880.

<sup>37</sup> CALABRESE, *www.letteratura.global* cit., p. 111.

<sup>38</sup> «Torsolo della mela che si scurisce a un color seppia sul vassoio del pranzo»; «burro spalmato che si scioglie sul pane sbriciolato»; «il significato di accordo o trattato, il significato di riposo, il senso di silenzio calmante, il significato di salve o addio». DELILLO, *Underworld* cit., p. 827, trad. it. p. 880.

<sup>39</sup> «*Lei conosce queste parole. Lei è solo parole, ma non sa come uscire dalle parole ed essere qualcuno, essere la persona che conosce quelle parole*». ID.,

*ters in the words but the words themselves»»<sup>40</sup>.*

Quella del finale di *Underworld* è una grande utopia, l'utopia di convergenza tra persuasione e retorica, come non poteva più accadere da molto tempo, quell'utopia che secondo Michelstaedter costruisce un *io assoluto*: l'ipotesi che la vita reale e le parole possano congiungersi anche in tempo di «Pace», unendo la persuasione dei «giorni del disordine» e la retorica del collegamento dei dati impersonali. Un'utopia: perché presto quella parola torna ad essere «only a sequence of pulses on a dullish screen»<sup>41</sup> come «the language of waves and radiation» di *White Noise*, meno delle «letters in the words» di *Zero K*. Eppure l'utopia nasce dalla nostalgia, dal desiderio di ritorno a quel tempo che prima non c'era. E forse quel tempo può ritornare al di fuori della pagina e per questo nel finale ci si rivolge a un *tu* molto vicino al lettore reale, e per questo, proprio a partire da quegli anni, in letteratura l'autore reale – ancora una persona reale – entrerà nelle pagine della finzione con l'intenzione di scardinarne i presupposti, di immettere la vita dentro l'opera. Ma questa è un'altra storia che racconteremo altrove<sup>42</sup>.

---

*Zero K*, Scribner, New York 2016, p. 157, trad. it., Einaudi, Torino 2017, p. 141.

<sup>40</sup> «Cerca di vedere le parole stesse. Non le lettere delle parole, ma le parole stesse». Ivi, p. 162, trad. it., p.145.

<sup>41</sup> «Solo una sequenza di impulsi su uno schermo un po' tetro». Id., *Underworld* cit., p. 827, trad. it. p. 880.

<sup>42</sup> Un primo sondaggio si trova in A. CINQUEGRANI, *Ironia o persuasione? La scelta di Emmanuel Carrère nel Regno*, in E. ABIGNENTE et al., *Chi ride ultimo: parodia, satira, umorismi*, «Between», VI.12 (2016), <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/2151> [ultima consultazione: 29.01.21].