

## Postmoderno di ghiaccio

di Vito Amoroso

**WILLIAM GADDIS**, *Gotico americano*, Leonardo, Milano 1990, ed. orig. 1985, trad. dall'inglese di Vincenzo Mantovani, pp. 269, Lit 28.000.

**RAYMOND FEDERMAN**, *Sorrisi a Washington Square*, SugarCo, Milano 1990, ed. orig. 1985, trad. dall'inglese di Fabio Vasarri, pp. 172, Lit 24.000.

**KURT VONNEGUT**, *Comica finale*, Eleuthera, Milano 1990, ed. orig. 1976, trad. dall'inglese di V. Mantovani, pp. 231, Lit 24.000.

**THOMAS PYNCHON**, *Vineland*, Little, Brown and Company, Boston 1990, pp. 385, \$ 19.95.

**WILLIAM GOYEN**, *Se avessi cento bocche*, Theoria, Roma 1990, ed. orig. 1985, trad. dall'inglese di Ottavio Fatica, pp. 165, Lit 20.000.

**JAMES PURDY**, *Come in una tomba*, SE, Milano 1990, ed. orig. 1975, trad. dall'inglese di Maria Pia Tosti Croce, pp. 117, Lit 16.000.

In questi ultimi tempi gli editori italiani, soprattutto i minori, stanno meritoriamente facendo conoscere opere e autori della narrativa americana contemporanea, che contribuiscono a mettere in luce sfondi ed esperienze diversamente significativi. È un bene, perché a questo modo si riuscirà finalmente a comprendere come le quiete e arrese tempeste in un bicchier d'acqua dei giovanissimi narratori degli anni ottanta non siano mai state molto rappresentative.

Due mi sembrano i filoni di maggiore interesse fra le novità in libreria: il primo propone autori dello sperimentalismo "postmoderno" degli anni settanta, come Gaddis o Kurt Vonnegut o Raymond Federman; l'altro narratori isolati, non facilmente classificabili e tuttavia importanti nella scena letteraria fra gli anni cinquanta e sessanta.

Narrativa postmoderna è qui per me termine puramente esemplificativo, data la sua ambigua genericità. Descrive, per me, il perno fondamentale di una ricerca espressiva che per realtà in un romanzo intende soprattutto il labirinto linguistico. Forma e contenuto della narrazione sono insomma la disarticolazione meta-narrativa della struttura romanzesca, ma non soltanto questo, ovviamente. È altrettanto vero, anche se si tende troppo spesso a dimenticarlo, che non c'è tecnica, per quanto neutralmente adoperata, che non contenga ed esprima una ideologia. Per i postmoderni americani tale ideologia a me pare risiedere nella convinzione che la realtà e la storia altro non siano che *fiction* manipolata, che insomma la società americana di massa sia un artificio al quadrato, l'inautentico strutturato a sistema.

Con felice neologismo, Donald Barthelme chiamava *dreck* — una sorta di detrito e di deriva — questa realtà sovradeterminata. Oggetto del romanzo postmoderno è dunque un coacervo di segni, di miti familiari, il suo materiale elettivo è questo sistema di immagini e messaggi apparentemente frantumati, falsi e grotteschi eppure così profondamente coesi da rivelare un senso oscuramente minaccioso nella confusa giustapposizione dei segni. Al centro della ricerca narrativa sarà per questo posta non la realtà diretta, ma la sua scrittura o meglio il simulacro linguistico che essa è diventata.

C'è un paradosso nell'atto costitutivo della ricerca narrativa degli scrittori nominati e, si potrebbe aggiungere, in Coover o in Pynchon: il paradosso è quello proprio di una esperienza artistica che intende aggredire, demistificare questa iperfinzione o *surfiction* (per dirla con Federman, il cui *Sorrisi a Washington*

*Square* non è che l'esemplificazione estrema di questa fredda passione) per poi scoprire che, tutto essendo linguaggio, la libertà soggettiva riflessa nella parola creativa è essa stessa una prigione e una trappola. La realtà è insomma, come direbbe il Pynchon di *Gravity's Rainbow*, un "Grande Inganno" a cui non si sfugge e a cui soprattutto niente sfugge, neppure il linguaggio.

Questa visione ossessiva e traumatica del reale come complotto di po-

esemplare è, in questa luce, *Gotico americano* di Gaddis. Un nucleo di trama realistica permane al centro della vicenda, un paesaggio americano fatto di personaggi e di luoghi fin troppo comuni, ma anche archetipici: un reduce di guerra riciclato come esperto di pubbliche relazioni, un reverendo, imbonitore televisivo di *re-vival* religiosi, una fragile ereditiera che cerca di sopravvivere, e poi concreti traffici e intrighi economici in un clima di macchinazione che ha i suoi bravi colpi di scena. Si tratta di un *tour de force*, naturalmente, in cui quel che conta è che il residuo realistico è solo un pretesto per un ininterrotto flusso linguistico, per un torrenziale monologo-dialogo che ha

sione narrativa che s'avvita su se stessa, demotivata. In più, sembra comunicare una sensazione di gelo claustrofobico, di asfissia da cerebralismo in eccesso, non diversamente dall'impressione suscitata in me dalla lettura dell'ultimo Pynchon, *Vineland*, il romanzo-evento apparso da poco negli States, dopo un lungo, leggendario silenzio.

Dopo *Gravity's Rainbow* era certo difficile innovare: il romanzo, oltre che straordinario specchio della realtà americana, era anche un'opera in qualche modo terminale, un libro sui libri dove l'inclusività estrema e la saturazione presupponevano il silenzio della parola, non la sua superfetazione iterata. E *Vineland* a me sem-

venturo nella chiave beffarda di un grottesco che non risparmia niente, neanche una propria indiretta verità autobiografica. Nello smontaggio e nell'irrisione v'è in Vonnegut quasi una straziata tenerezza, quella sorta di "spooky poetry", di spettrale e ombrosa vena lirica, di cui dice il prologo. È il punto vuoto che ispira questa favola satirica, la sua disperata "allegria di naufraghi". E curioso, ma qui, come nel suo più recente romanzo, *Galapagos*, Vonnegut tradisce, pur nel "gioco" narrativo, una sorta di utopico umanesimo dei valori che colora di una luce antica l'universo apocalittico in preparazione, ma il cui scenario sembra a lui già spiegato in tutta la sua follia.

Nel paesaggio letterario americano un altro modo di narrare l'orrore quotidiano è anche quello di uno scrittore isolato come William Goyen. I racconti di *Se avessi cento bocche* sono un corrusco catalogo di violenze e di atrocità, ma anche un compendio di temi e di simboli della tradizione narrativa del sud. Prevalente su tutto è, però, più che uno stile, una sorta di visionario e pittorico manierismo, che stempera e raggela l'orrore. È un'America ben nota, portata ad estremi postfaulkneriani. Eppure, impiccagioni, stupri, oscure ossessioni simboliche, e insomma tutto il truculento armamentario di un universo romanzesco tardogotico, persino una certa funzione anonima e corale, come da ballata, della voce narrante, non comunicano veramente il senso di una tragedia che incombe o di una rivelazione che acceca, alla maniera straordinaria di certi racconti, ad esempio, della Flannery O'Connor. Postmoderna o altro che sia, la verità è che questa narrativa americana appare sotto molti aspetti come raggelata in una cifra iperletteraria, quasi alessandrina, come se un'intera tradizione letteraria, giunta ormai alla sua piena maturità e padronanza di mezzi espressivi, scopra che oltre il punto alto di questa parabola non c'è più invenzione, ma solo l'estrema iterazione di un cammino e di una ricerca conclusi.

La denuncia dell'orrore e dell'alienazione è così insistita e ossessivamente identica in tutti, al di là delle opzioni formali, che il romanzo sembra aver smarrito il terreno dell'inedito e dell'ignoto. Il linguaggio narrativo, a onta di ogni sua carica espressiva, realizza un universo formale in cui assente è esattamente la libertà creativa, la breccia che rompa la finzione e ci faccia intravedere la realtà al di là della letteratura. È un'amara ironia, ma proprio questi narratori hanno contribuito a fissare una volta per sempre l'immagine di un'America quale universo-*monstre* normativo e sovratemporale, maglia fitta e inestricabile di un incubo presente da e per l'eternità: per questo la narrazione rischia d'essere, un'impotente mimesi, una duplicazione dell'inautentico. Una simile consapevolezza è ciò che rende insieme simile e diversa la testimonianza narrativa di Purdy, anche in *Come in una tomba*, che tuttavia non è anch'esso che una variazione in chiave minore di esiti alti quali *Malcolm* o *Rose e cenere* (entrambi Einaudi). Il paesaggio esplorato da Purdy è un'America abnorme o eccentrica, espressa in un registro espressivo che coniuga sobrietà realistica e tensione espressionistica. Invasi e sconvolti da un'ansia di purezza e di assoluto che si rivela per le vie impervie della perversione, della deformità e delle oscure pulsioni dei sensi, i personaggi di Purdy, in tutta la loro tipicità americana, sembrano parlare con una voce antica e remota, abitanti di una regione dell'anima impersonale e archetipica. Pur sanguinanti contemporaneità, sembrano iscritti nell'immobile orizzonte del mito, apparso inaspettatamente nelle pieghe di un'America condannata alla sua anonima, spietata modernità.

Due narratori... la loro arte

Roberto Baravalle

**SOLD OUT**

TUTTO VENDUTO

Rusconi

**Chi dà l'assalto al mercato dell'arte? Un thrilling scritto da un protagonista.**

Pagine 210, lire 24.000

UN LIBRO **RUSCONI**

teri oscuri, che costruiscono un caos ordinato e inafferrabile, va destrutturata partendo da una paradossale mimesi del medesimo reale, attraverso una riproduzione frenetica, sarcasticamente grottesca del suo sistema di segni. Ma il Sistema è una monade impenetrabile, perciò al cuore del metaromanzo s'annidano uno scacco e un vuoto. Scacco del soggetto creatore che in ultima analisi scopre che la destrutturazione altro non è, forse, che l'altra faccia dell'accettazione di ciò che c'è, di questo "incubo ad aria condizionata" che è l'America moderna; e infine vuoto come cifra di un reale che nessuna manipolazione della manipolazione è valsa a violare o a riempire di senso.

Il passo disperato del caos, del Potere che tutto trita e trascina nella sua folle deriva, alla maniera convulsa dello stile "gotico" della casa che è al centro dell'azione narrativa.

In un romanzo precedente, *Le perizie* (Mondadori, 1967), Gaddis aveva più efficacemente espresso la complessa stratificazione semantica e metaforica della sua ricerca narrativa. Lì il tema del falso era direttamente trasparente: un universo popolato in ogni angolo di imbonitori e di falsari, quasi dei novecenteschi *confidence men* melvillian, descriveva la tragica autenticità di una menzogna spacciata e spesa come verità.

*Gotico americano* è appena una variazione sul tema, quella di una ten-

bra solo questo: esercizio da ammirare, pezzo di un virtuoso della formoromanzo che tuttavia sembra essersi di fatto arreso alla logica semovente di una storia che trionfa su tutto, che tutto chiude in sé, anche la propria feroce parodia. C'è in Pynchon, dietro lo scintillio dell'invenzione linguistica, paradossalmente ancor più sottolineato da tutto ciò, un senso amaro di impotenza, una coazione a ripetere che neppure il distacco ironico riesce a sopprimere nella sua amarezza. Meglio allora, e di gran lunga, la dissacrante vena narrativa di *Comica finale* di Vonnegut, che possiede una ironica levità esercitata anche verso se stessa ed è dunque capace di leggere il futuro prossimo