



Storie di rifiuti, rifiuti nelle storie: due prospettive sullo scarto

di Simone Carati

ABSTRACT: Lo scarto, ciò che è residuale e in qualche modo riottoso a trovare la propria collocazione, è un argomento comune a diversi romanzi contemporanei, in cui assume un significato preciso: rifiuto. Il contributo propone un'analisi di questo tema focalizzandosi su alcuni passaggi emblematici di due romanzi massimalisti di fine Novecento: *Underworld*, di Don DeLillo, e *Infinite Jest*, di David Foster Wallace. Per Nick Shay, protagonista del primo romanzo, che si occupa per lavoro dello smaltimento dei rifiuti tossici, questi diventano qualcosa di "straniante, che inverte i ruoli tra ciò che è funzionale e ciò che non lo è più" (Scaffai 139), oltre a farsi il corrispettivo tangibile di traumi giovanili che tornano ad affacciarsi. In *Infinite Jest* i racconti dei tossicodipendenti che abitano la Ennet House, i veri e propri "scarti" del romanzo, si configurano come il tentativo dei personaggi di rielaborare le loro esistenze martoriate in chiave narrativa, dando voce alle proprie storie. Il rifiuto diventa dunque il simbolo del ritorno di ciò che era stato spinto lontano, ai margini della comunità o della vita dei personaggi, lo scarto che reclama il proprio spazio nelle complesse trame dei romanzi.

ABSTRACT: Scrap, as a residual and not easy to place element, is a common topic in a great number of works in contemporary fiction, where it takes on a precise meaning: waste. This paper aims to analyse this theme focusing on some emblematic passages of two maximalist novels published at the end of 20th Century: *Underworld*, by Don DeLillo, and *Infinite Jest*, by David Foster Wallace.

In the former, Nick Shay's job consists of the disposal of waste, which becomes something that questions the concept of functionality (Scaffai 139). Moreover, waste becomes the tangible equivalent of adolescent traumas, surfacing all over again. In *Infinite Jest*, the stories told by the drug addicts who live in Ennet House, the real "scraps" of the novel, represent an effort made by characters to re-elaborate narratively their suffering, giving voice to their own experience. Waste symbolizes the



return of the rejected, what was relegated to the margins of the community or characters' lives; it becomes a means to advocate for space in the complex plots of the novels.

PAROLE CHIAVE: rifiuti; margini; romanzo massimalista; *Underworld*; *Infinite Jest*

KEY WORDS: waste; margins; maximalist novel; *Underworld*; *Infinite Jest*

LO SCARTO A FINE MILLENNIO

Lo scarto, ciò che è residuale e in qualche modo riottoso a trovare la propria collocazione, è un argomento comune a diverse opere di narrativa contemporanea, in cui spesso assume un'accezione precisa: rifiuto. Il *waste*, parola che "racchiude in sé molti significati", è al centro di un "multiforme discorso" che va "dalla spazzatura ai marginali umani, dal degrado urbano all'impoverimento e alla progressiva distruzione dell'ambiente naturale" (Scarpino 12), ed è oggetto di un ampio dibattito, in particolare all'interno degli *Environmental Studies* americani. Studi che attingono a una varietà di fonti diverse, "dai libri dei mercanti ai diari degli esploratori, dai registri anagrafici alle leggi", e che trovano in particolare nel romanzo americano un "enorme serbatoio" ricco di materiali per "una storia, quella dei rifiuti e degli sprechi, a cui la narrativa del paese sembra tornare costantemente" (Scarpino 14-15).

Il campo dell'analisi è ristretto proprio a due ponderosi romanzi di fine millennio, *Infinite Jest* e *Underworld*, pubblicati a brevissima distanza di tempo, rispettivamente nel 1996 e 1997, in un periodo particolarmente vivace e fecondo per la narrativa di area statunitense.¹ Due romanzi che consentono di affrontare il tema dello scarto, elemento marginale che rivendica il proprio spazio all'interno di architetture complesse e grandiose, seguendo, come suggerisce il titolo, due possibili direttrici, due linee guida non parallele, ma in qualche modo intersecate e complementari.

La prima riguarda lo scarto inteso appunto come rifiuto, spazzatura, nella sua dimensione oggettuale, aspetto che gioca un ruolo fondamentale in un romanzo come *Underworld*, dove il tema dei rifiuti non costituisce un elemento laterale all'impianto ideato da DeLillo, ma "attraversa l'intera opera e mette radici fino a diventare una sua struttura profonda e [...] un principio intrinseco alla sua costruzione narrativa" (Scaffai 162-163). Se il tema infatti è ciò che "introduce continuità nel discontinuo", che "non serve a suddividere ma a unire" (Giglioli 57), a maggior ragione

¹Basti pensare che solo nel 1997, per limitarsi a qualche titolo esemplare tra i romanzi dati alle stampe negli Stati Uniti in quell'anno, vengono pubblicati *Paradise* di Toni Morrison, *Mason & Dixon* di Thomas Pynchon e *American Pastoral* di Philip Roth, oltre a *Underworld*. *Infinite Jest*, come detto, è dell'anno precedente.



in un romanzo dove “tutto è collegato” (DeLillo, *Underworld* 879) diventa uno dei fili conduttori di una trama multiforme, elemento di connessione tra la vicenda personale di Nick Shay e gli eventi collettivi della storia occidentale della seconda metà del Novecento.

La seconda linea, partendo da alcuni passaggi esemplari di *Infinite Jest*, mira a evidenziare una delle peculiarità di questi due romanzi massimalisti, come li ha definiti Stefano Ercolino nel suo brillante tentativo di delineare le caratteristiche di un “genere del romanzo contemporaneo esteticamente ibrido che si sviluppa nel secondo Novecento negli Stati Uniti, e poi si diffonde in Europa e America Latina alle soglie del XXI secolo” (9). Peculiarità che lo stesso Ercolino riassume in modo efficace nelle formule *funzione caos* e *funzione cosmos*, espressioni che consentono di mettere in evidenza la dialettica interna e il sistema di spinte e contropunte su cui si regge il delicato equilibrio delle opere massimaliste. In questo ingegnoso sistema di pesi e contrappesi, in cui a “lunghezza, modo enciclopedico, corallità dissonante ed esuberanza diegetica” si contrappongono “compiutezza, onniscienza narrativa e paranoia” (189-190), ciò che è scarto, marginale, collocato nella periferia, reale e metaforica, del romanzo, rivendica la propria centralità.

UNDERWORLD: L'OGGETTO, IL SACRO, IL TRAUMA

In *Underworld* i rifiuti fanno la propria comparsa fin dal prologo. Si riversano sotto forma di una pioggia di carta e altri oggetti insignificanti: “ruolini segnapunti stracciati, bustine di fiammiferi fatte a pezzi, [...] bicchieri di carta appallottolati, tovagliolini oleati di hot dog”, e ancora: “fazzoletti di carta germinosi schiacciati da giorni nelle profondità di tasche capaci” (10). Il tutto piove senza sosta intorno a Pafko, il difensore dei Dodgers, la squadra sconfitta nella mirabolante partita di baseball da cui ha inizio la narrazione di quella che, parola di DeLillo, vuole essere una possibile contro storia della Guerra Fredda.² È un evento collettivo, che sfugge agli occhi delle telecamere e alla riproduzione seriale propria dei mezzi tecnologici della società di massa in cui il mondo “si presenta come un’immensa accumulazione di spettacoli” (Debord 53), impresso in modo indelebile nella mente di chi era presente. “La ritualizzazione della spazzatura” assume fin da subito una funzione di “legame con la dimensione collettiva, sociale e storica, attraverso cui la cultura americana rappresenta se stessa” (Scaffai 163). Sembra confermarlo il narratore della vicenda dando voce ai pensieri di Russ Hodges, il radiocronista della partita:

Russ pensa che tutti gli astanti dovrebbero sentirsi fortunati perché sta per succedere qualcosa di grosso, qualcosa sta montando nell’aria. [...]. Quando si vede una cosa del

²A questo proposito si veda il saggio di DeLillo “The Power of History”, a cui si farà riferimento poco oltre. Le traduzioni dal saggio in questione sono mie.



genere, una cosa che diventa un servizio del cinegiornale, ci si incomincia a sentire portatori di un solenne brandello di storia [some solemn scrap of history]. (DeLillo, *Underworld* 10)

Il brandello di storia che ha preso la forma di una partita di baseball giocata al Polo Grounds di New York entra presto a far parte della storia con la "s" maiuscola, quella che ha tra i suoi protagonisti personaggi come J. Edgar Hoover, capaci di orientare i destini generali di una nazione. Il racconto della partita è un "tour de force verbo-visivo in cui DeLillo [...] sposta continuamente l'occhio della 'macchina da presa' tra diverse angolature che si alternano tra loro" (Bertoni, *Letteratura* 46): si posa su Hodges, poi indugia sugli spalti fino a mettere a fuoco un singolare quartetto, composto "per tre quarti" da "gente di spettacolo, Frank Sinatra, Jackie Gleason e Toots Shor, [...] e con loro c'è un uomo elegante con la faccia da bulldog, un certo J. Edgar Hoover" (DeLillo, *Underworld* 11). Come dichiara DeLillo in un lungo saggio pubblicato su *The New York Times Magazine* il 7 settembre 1997, circa un mese prima dell'uscita di *Underworld*, "fu la presenza di Hoover sulla scena che mi permise di portare la notizia dell'esperimento atomico sovietico all'interno del Polo Grounds [...]. Quando la storia offre doni scintillanti, lo scrittore inizia a vedere l'adeguatezza della propria impresa" (DeLillo, *power* 60).

Il segno del destino, l'occasione in cui lo scrittore si imbatte e che diventa un primo, fondamentale nucleo di un'opera lunga e complessa viene raccontata nello stesso saggio, dove DeLillo ricostruisce le tappe della genesi del romanzo che lo portano a scoprire un singolare accostamento. La prima pagina del *New York Times* del 4 ottobre 1951 riporta due notizie in modo perfettamente simmetrico: "I Giants vincono il campionato – era il contenuto drammatico del primo titolo. Il secondo esperimento atomico sovietico – era l'inquietante minaccia del secondo" (DeLillo *Power* 60). Una giustapposizione in cui DeLillo vede tante cose, ma, soprattutto, vede "il potere della storia" (*Power* 60), l'occasione narrativa per posizionare il primo tassello di una versione sotterranea delle vicissitudini americane del secondo Novecento. Ed è proprio uno scarto, la pagina di una rivista che scivola sulla spalla di Hoover, che assume la funzione di elemento catalizzatore, un residuo che piove dagli spalti mentre Branca lancia e Thomson scaglia "un colpo fortissimo dall'alto in basso" (DeLillo, *Underworld* 39), il famoso botto che ha fatto il giro del mondo, che trova nel fungo atomico russo il proprio inatteso contrappunto:

Nei box J. Edgar Hoover stacca la pagina di una rivista che gli è rimasta appiccicata alla spalla. [...] È la riproduzione a colori di un quadro popolato da figure medievali morte o moribonde, un paesaggio di visionaria distruzione e rovina [...]. Sulla terra rosso-bruna, eserciti di scheletri in marcia. Uomini impalati su lance, penzolanti da forche, sventrati su ruote di tortura chiodate fissate in cima ad alberi spogli, corpi spalancati per i corvi. Morti che vanno formando legioni dietro a scudi fatti di coperchi di bare. La morte stessa in groppa a uno scarno ronzino, è assetata di sangue, falce in pugno, pronta a colpire mentre spinge frotte tormentate di gente verso l'entrata di una botola infernale, una costruzione stranamente moderna che potrebbe essere un tunnel della metropolitana o il corridoio di un ufficio. Sullo sfondo un cielo cinereo e navi in fiamme. (DeLillo, *Underworld* 38-39)



Hoover non riesce a staccare gli occhi dalla riproduzione del *Trionfo della morte* di Bruegel, minacciosa allegoria della Guerra Fredda e del suo enorme potenziale distruttivo e, come sottolinea Samuel Cohen, uno dei segni disseminati nel romanzo di "un mondo sotterraneo" che emerge da "sotto il mondo visibile" (197; trad. mia), una scena di orrore e morte beffardamente strappata dalla rivista *Life*. Il potentissimo capo dell'FBI, che sugli spalti viene informato del secondo esperimento atomico sovietico avvenuto in una località remota del Kazakistan, funge da collante tra la storia inquietante del conflitto nucleare e la storia della partita, scolpita nella memoria di chi c'era e destinata a scivolare "indelebilmente nel passato" (DeLillo, *Underworld* 59). Poche pagine prima, DeLillo ce lo aveva mostrato in preda a un vero e proprio terrore per la contaminazione, scatenato dai colpi di tosse di Jackie Gleason:

Sono le forme di vita invisibili, a terrorizzare veramente Edgar, che si affretta quindi a dare le spalle a Gleason trattenendo il respiro. Vorrebbe precipitarsi in bagno, in una stanza rivestita di zinco con una saponetta ovale e intatta, un torrente di acqua calda e un asciugamano di fiandra mai usato prima. Ma ovviamente non c'è niente di simile nei paraggi. Solo altri germi, una coltura dilagante di agenti patogeni, microbi, colonie galleggianti di spirochete che si fondono e si separano, si allungano in spirali e si inabissano, intere vagonate di materia che la gente butta fuori tossendo, primitive e letali. (13)

Se sono le forme di vita invisibile a ossessionare Hoover, l'invisibilità, in qualche modo, gioca un ruolo fondamentale nella vicenda del protagonista del romanzo enciclopedico di DeLillo. Nick Shay è legato a filo doppio al tema dei rifiuti, con cui viene a contatto la sua figura adulta che, nella calibrata inversione tra tempo della storia e tempo del racconto operata dall'autore, incontriamo nella parte prima, ambientata nella primavera-estate 1992, per seguirne le orme in una lunga cavalcata all'indietro che arriva fino alla sua giovinezza, dura e problematica, passata nel Bronx degli anni Cinquanta. Nick lavora per una grande azienda che si occupa dello smaltimento di rifiuti, e in particolare di rifiuti tossici. Nella prima parte del romanzo, dal titolo sintomatico "Il trionfo della morte", percepisce nella spazzatura un'aura misteriosa, un vero e proprio valore sacrale:

La mia azienda si occupava di rifiuti. Noi manipolavamo rifiuti, trattavamo rifiuti, eravamo i cosmologi dei rifiuti [...]. Nel nostro mestiere era una convinzione religiosa [*It was a religious conviction*], che questi depositi di salgemma non avrebbero lasciato trapelare le radiazioni. I rifiuti sono una cosa religiosa [*waste is a religious thing*]. Noi seppelliamo rifiuti contaminati con un senso di reverenza e timore. È necessario rispettare quello che buttiamo via. (DeLillo, *Underworld* 91)

I rifiuti da semplice cosa (*thing*), si caricano di un significato religioso (*religious thing*), e diventano il segno visibile di un processo di rimozione e in qualche modo la manifestazione del rapporto problematico che lega Nick Shay alle ombre del suo passato. Il verbo seppellire, *entomb*, è una spia linguistica, il "piccolo indizio" (Lavagetto 190) che si fa traccia di qualcosa di ulteriore, di un valore mistico celato sotto la scorza ripugnante dei rifiuti, rimandando a un significato nascosto, una sorta di "radianza verbale" che emerge dalle cose quotidiane e apparentemente più



insignificanti, dalle “infinite circostanze del vivere” (Bertoni, *Realismo* 322) dietro le quali Nick ha imparato a guardare alla scuola dei gesuiti:

I gesuiti mi hanno insegnato a esaminare le cose alla ricerca di un secondo significato, di collegamenti più profondi. Chissà se pensavano ai rifiuti? Eravamo i manager dei rifiuti, i giganti dei rifiuti, trattavamo i rifiuti universali. I rifiuti hanno un’aura solenne adesso, un aspetto di intoccabilità. (DeLillo, *Underworld* 91)

Ma a non poter rimanere relegate sottoterra sono soprattutto le ombre di Nick. Gli scarti, nascosti nelle profondità di piramidi sotterranee, riemergono come i traumi che hanno popolato la sua giovinezza, e DeLillo, scrittore attento alle potenzialità straordinarie del linguaggio, affida alla parola *waste*, nel duplice significato di spazzatura e uccidere che il termine assume nella lingua inglese, la funzione di collegamento tra la scomparsa del padre di Nick e i rifiuti, che tanto più sono pericolosi,

tanto più a fondo cercavamo di seppellirli. La parola plutonio viene da Plutone, dio dei morti e signore degli inferi [*ruler of the underworld*]. Lo portarono nelle paludi e lo fecero secco [*they wasted him*], come si dice adesso, o come si diceva finché non è saltato fuori qualcos’altro. (DeLillo, *Underworld* 112)

Ed è sintomatico che il Nick adulto, che continua a credere che il padre sia stato rapito e ucciso, abbia deciso di portare la madre in un posto neutro e asettico, lontano dai luoghi della vita giovanile, teatro della controstoria che scorre nei problematici “giorni del disordine” (DeLillo, *Underworld* 862), oggetto di un desiderio nostalgico che, come sottolinea lo stesso DeLillo in un’intervista, “se c’è”, non è “per un’innocenza perduta, è per una colpa perduta” (Moss 160; trad. mia):

L’avevamo portata via dalla East Coast. L’avevamo sottratta al dramma quotidiano della violenza, del lamento e dell’atrocità da rotocalco e corrispettiva redenzione [...]. E mi piaceva che la storia qui non circolasse a piede libero. Qui la segregavano, la storia visibile. La ingabbiavano, la fondevano e la brunivano, la conservavano in musei e piazze e parchi commemorativi. (DeLillo, *Underworld* 88-89)

Un luogo di storia imbalsamata, tanto più vicino alla bolla di agi e consumismo in cui vive il Nick adulto, e che stride con lo spazio per nulla conciliante ma ben più autentico della sua giovinezza, il tempo perduto inseguito in qualche modo per tutto il romanzo e rievocato nell’epilogo:

Li rivoglio, i giorni in cui ero giovane sulla terra, guizzante nel vivo della pelle, imprudente e reale [*real*]. Ero stolido e muscoloso, arrabbiato e reale [*real*]. Ecco di cosa ho nostalgia. Dell’interruzione della pace, dei giorni del disordine quando camminavo per le strade vere [*real streets*] e facevo gesti violenti ed ero pieno di rabbia e sempre pronto, un pericolo per gli altri e un mistero distante per me stesso. (DeLillo, *Underworld* 862)

La spazzatura è qualcosa di pervasivo, onnipresente, ipertrofico. Sembra che tra “il contesto planetario” (DeLillo, *Underworld* 91), la nuova prospettiva da cui si



guardano i rifiuti, e la nevrosi che si manifesta attraverso l'ossessione per il controllo di Nick, di cui è un sintomo la fissazione per il numero tredici che ritorna regolarmente nel romanzo, si instauri un rapporto conflittuale, una tensione tra sovrabbondanza inesauribile da una parte e necessità ordinatrice, e conseguente illusione del controllo, dall'altra.³ Una relazione dialettica a cui si è accennato in precedenza a proposito del romanzo massimalista, e che ritroveremo in *Infinite Jest*:

A casa nostra raccoglievamo separatamente i rifiuti di vetro, le lattine e i prodotti di carta. Poi separavamo il vetro trasparente dal vetro colorato. La latta dall'alluminio. I contenitori di plastica, senza tappi o coperchi, li buttavamo via solo il martedì. Poi c'erano i rifiuti organici, per il giardino. E infine i giornali, inclusi gli inserti patinati, ma stavamo attenti a non legarli con lo spago, che è sempre una grossa tentazione. (DeLillo, *Underworld* 92)

Ma "quello che tentiamo di seppellire in qualche modo ritorna, come una scoria irriducibile della nostra forma di vita, proprio come i rifiuti" (Bertoni, *Letteratura* 57), il residuo che, nonostante i tentativi di nascondere o metterlo ai margini, si riaffaccia con prepotenza, manifestandosi in tutta la sua portata. Il processo è descritto da DeLillo in un passaggio esemplare, con focalizzazione interna su Brian, un collega di Nick Shay. Mentre viaggia su una strada secondaria verso l'aeroporto di Newark, Brian procede solitario verso un'altura che sembra un'allucinazione, "invece era reale" (DeLillo, *Underworld* 191), una creazione umana attorniata dal volo dei gabbiani, e intuisce che quella che ha davanti è un'enorme discarica. L'effetto è straniante, insieme "fantascienza e preistoria, spazzatura che arrivava ventiquattr'ore al giorno, centinaia di operai" (191) che si adoperano nel tentativo di ridurre i rifiuti in spazi sempre più piccoli, inversamente proporzionali alla portata mastodontica della discarica:

Immaginò di osservare la costruzione della grande piramide di Giza – solo che questa era venticinque volte più grande [...]. Per Brian era una visione ispiratrice. Tutta questa industriosa fatica, questo sforzo delicato per far entrare il massimo dei rifiuti in uno spazio sempre minore. [...] Ed era una cosa organica, perennemente in crescita e mutamento [...]. Brian ebbe un attimo di illuminazione. Guardò tutta quella spazzatura in perenne aumento e per la prima volta capì in cosa consistesse il suo lavoro [...]. Lui si occupava di comportamento umano, delle abitudini e degli impulsi della gente, dei loro incontrollabili bisogni e innocenti desideri, forse delle loro passioni, sicuramente dei loro eccessi e delle loro debolezze ma anche della loro gentilezza, della loro generosità. (191)

Se la domanda allora è "come impedire a questo metabolismo di massa di sopraffare l'umanità" (DeLillo, *Underworld* 192), una possibile risposta si può trovare proprio nel cuore del romanzo, nel suo calibrato sistema di connessioni che rende

³ Sul tema della paranoia come peculiarità della cultura americana del secondo dopoguerra e sul ruolo di *Underworld* come testo che permette di illuminarne i paradossi attraverso la narrazione si vedano le considerazioni di Peter Knight nel saggio "Everything is Connected: *Underworld's* Secret History of Paranoia", citato in bibliografia.



necessario “tornare un po’ indietro, collegare molte cose” (137), mettere insieme i pezzi di un puzzle enciclopedico e forse ripartire proprio dai rifiuti, cercando di addentrarsi nel loro segreto per riuscire finalmente a vedere l’enormità di una montagna che “era lì, esposta, ma nessuno la vedeva o ci pensava” (193).

Se il tema dei rifiuti è un po’ come “la balena di *Moby Dick*, [...] sottoposto più volte a letture allegoriche” (Fusillo 176), una delle più interessanti è senza dubbio quella proposta dallo stesso DeLillo, ancora una volta attraverso la voce di Nick, di epifania di una “filosofia globale della società”, endemica al punto di diventare paradossalmente invisibile ai più, quella *Weltanschauung* che nelle sue profondità nasconde “un sussurro di contemplazione mistica che sembra del tutto appropriato all’argomento rifiuti” (DeLillo, *Underworld* 299). Il residuo delle azioni della vita quotidiana è ciò che si trova grattando la patina superficiale delle cose, l’eccedenza che diventa visibile solo se si sa dove guardare, azione possibile se si conoscono i nomi delle cose, come mostra padre Paulus al giovane Nick nella strepitosa lezione di “fisica del linguaggio” (578) che gli impartisce. E nell’*underground* metropolitano di DeLillo, popolato da *writers* e da *waste artists* che lavorano con materiali di scarto come Klara Sax, ciò che è sotterraneo, personale o banalmente abitudinario assume valore proprio perché è inserito nei circuiti della storia, e acquista proporzioni (e significato) solo all’interno di una narrazione in grado di “dare spessore e profondità di orizzonte alle esistenze singole”, di “restaurare un possibile senso di appartenenza tra individui e destino” (Bertoni, *Realismo* 323). E non è un caso che la “storia dei rifiuti costituisca un flusso sotterraneo in questo libro”, dove “rifiuti e armi [...] si mescolano verso la fine” (Echlin 146; trad. mia). E proprio nell’epilogo spetta ancora una volta a Nick ribadire il loro valore simbolico e la fecondità narrativa che rivestono in *Underworld*:

Dico a Viktor che c’è una curiosa relazione tra armi e immondizia. [...] L’idea gli piace. Dice che l’immondizia è la gemella del diavolo. Perché l’immondizia è la storia segreta, la storia che sta sotto, il modo in cui l’archeologo dissotterra la storia delle culture precedenti, ogni mucchio d’ossa e strumento rotto, letteralmente dissotterrato. (DeLillo, *Underworld* 841)

RACCONTARE SE STESSI: NARRAZIONE DAI MARGINI IN *INFINITE JEST*

Il riferimento allo scarto come elemento di convergenza, possibile filo rosso nello spazio almeno apparentemente caotico del testo ci permette di passare alla seconda direttrice, quella che riguarda in particolare *Infinite Jest*. Questa volta gli scarti in questione non sono solo i rifiuti, spazzatura e residui radioattivi ammassati nella Grande Concavità, “il luogo naturale per la fusione” (Wallace, *Infinite* 685). Gli scarti di *Infinite Jest* sono soprattutto esseri umani, o meglio personaggi: gli alcolisti anonimi, relegati ai margini della società in una casa di recupero per tossicodipendenti a Boston, alcuni dei quali fanno la propria comparsa solo in poche pagine rispetto alle mille e più del romanzo, ma che rivendicano la propria presenza e sembrano voler prendere in qualche modo posizione attraverso il racconto. La peculiarità che contraddistingue gli Aa di Boston “da tutti gli altri Aa del pianeta”, infatti, è il fatto che “quasi tutti gli incontri dei gruppi di Boston sono incontri dove si parla in pubblico”, e



gli oratori che vanno a parlare ai membri di un altro gruppo “stanno facendo una cosa che viene chiamata Impegno” (Wallace, *Infinite* 411).

Vi sono regole precise durante questi incontri, in cui persone incerte, tremanti, fatte a pezzi dal mondo “Là Fuori” (Wallace, *Infinite* 442) cercano di ritrovare il filo della propria esperienza. Prima di tutto una completa disponibilità all’ascolto, poi raccontare se stessi per aiutare gli altri:

Uno dei trucchi per essere di vero aiuto a quelli che sono appena arrivati non è dare una lezione o dei consigli ma solo parlare della propria esperienza personale e di cosa ti veniva detto e cosa scopri da solo; il tutto deve essere fatto con molta naturalezza per trasmettere positività e incoraggiamento. In più ti viene chiesto di identificarti il più possibile con i sentimenti di quelli che sono appena arrivati. (338)

È necessario aderire completamente alla verità, tenendosi alla larga da trucchi o finzioni. Lo ha imparato a proprie spese Don Gately, tossicodipendente e personaggio fondamentale nella galassia estremamente composita del romanzo. Verità che sembra essere afferrabile soltanto se si assume una posizione di totale, quasi fideistica adesione al qui e ora del racconto, che deve occupare interamente chi ascolta:

Gately ha capito che deve essere la verità, questo è il punto. Sta cercando di sentire veramente gli oratori – da quando è un residente della Ennet cerca di mantenere l’abitudine di mettersi a sedere in un punto dove riesce a vedere i denti e i difetti degli oratori, non deve esserci niente tra lui e il podio, in modo che l’oratore riempi tutta la sua visuale, il che rende più facile sentire veramente cercando di concentrarsi sul Messaggio [...]. Il punto è che [...] deve essere la verità. Non può essere una cosa studiata per compiacere la folla, deve essere la verità nuda e cruda. Senza ironia. Chi fa dell’ironia a un incontro degli Aa di Boston è come una strega in una chiesa. Zona de-ironizzata. Lo stesso per la pseudosincerità, maliziosa e manipolata. La sincerità mirata a uno scopo è qualcosa che queste persone conoscono e temono. (442-443)

Il racconto di se stessi ha una funzione catartica, liberatoria, la cui presenza egemonica nella cultura occidentale contemporanea è stata recentemente sottolineata a più riprese (Meneghelli 28; Calabrese 9),⁴ insieme al suo valore per la dimensione biologica, oltre che per quella culturale, dell’essere umano (Cometa 21-34). Ma il racconto degli Aa sembra poter funzionare soltanto se non si indulge a nessuna strategia per catturare il consenso di chi ascolta. Conta solo la storia sfrondata da ogni orpello, quella “bassa espressione atavica” (Forster 40) che è minimo comune denominatore di ogni romanzo, e che in *Infinite Jest* si intreccia a una molteplicità di altri racconti. Il podio su cui gli alcolisti anonimi salgono per raccontare la propria

⁴Il dibattito teorico sul valore epistemologico del racconto è particolarmente vivace e la bibliografia ampissima; ai contributi citati nel corpo del testo, e alla loro ricca bibliografia, va aggiunto almeno il recente volume di Michele Cometa (2017) citato poco oltre. Per quanto riguarda poi il rapporto tra racconto e teoria dell’evoluzione gli studi più ambiziosi sono di area anglofona; si vedano almeno *On the Origin of Stories. Evolution, Cognition, and Fiction*, di Brian Boyd (2009) e *The Storytelling Animal: How Stories Make Us Human*, di Jonathan Gottschall (2012), oltre al volume di Edward O. Wilson, *The Origins of Creativity* (2017).



esperienza ha solo le sembianze di un palcoscenico: nessuna postura studiata è concessa, qui dentro, proprio perché la menzogna e perfino “le costruzioni ironiche, poco sincere” appartengono a quel mondo là fuori duro e non conciliante, che chi ha intrapreso la terapia sta cercando in tutti i modi di lasciarsi alle spalle. Un mondo *out there* che sembra imparentato con quello della giovinezza colpevole di Nick Shay rimpianta nell’epilogo di *Underworld*.

Gli incontri degli Aa di Boston possono essere in qualche modo letti come l’emblema della tensione tra caos e necessità ordinatrice, una sfida particolarmente complessa in *Infinite Jest*. Il tentativo di trovare il filo del racconto deve fare i conti con la complessità insita nel romanzo stesso; più di milleduecento pagine nella traduzione in italiano, di cui circa cento di note, una varietà di saperi specifici messi in gioco dalla creatività esuberante di Wallace, per non parlare della sovrabbondanza di personaggi: giovani promesse sportive, cospiratori, artisti falliti, giocatori di football e bibliofili, tanto per limitarsi ad alcuni esempi, e in questa strepitosa molteplicità il monito dei Coccodrilli, i veterani disintossicati, è “Rendere la Cosa Semplice” (Wallace, *Infinite* 445). È ciò che non ha imparato a fare, invece, Joelle V., la ragazza di cui Gately è segretamente innamorato, che prende la parola in uno degli incontri per raccontare la propria vicenda. I nessi causali che cerca di inserire nella propria narrazione, le motivazioni di cui va in cerca e che prova a esplicitare nel ricostruire i traumi che l’hanno portata all’alcolismo fanno venire “fuori le vene dalle tempie per l’irritazione” ai Coccodrilli; perché, “bisogna sapere che [...] il dare la colpa a qualcosa o qualcuno è il bacio della morte, quando si parla da un podio in un impegno” (Wallace, *Infinite* 444). E il pubblico in ascolto è attraversato da una sensazione di disagio, quando inizia a capire che “l’eziologia della ragazza sta diventando convulsa, prolissa e complicata” (445). Insomma, il racconto articolato di Joelle, drammatico, intimo e complesso non è funzionale alla terapia, che esige rigore nell’attenersi ai fatti in quanto tali. Un comandamento che stride con la posizione assunta da Wallace in una lunga intervista rilasciata a Larry McCaffery nel 1993, quando, riferendosi a un racconto della raccolta *La ragazza con i capelli strani*, affermava la necessità di riconoscere la funzione mediatrice della narrativa, la sua capacità di riformulare la realtà attraverso il linguaggio, il terreno plurimo in cui si gioca l’incontro tra la coscienza dello scrittore e quella del lettore:

Ciò che [il racconto] sta veramente tentando di fare [...] è cercare di impedire al lettore di dimenticare che sta ricevendo dei dati fortemente mediati, che questo processo è una relazione tra la coscienza dello scrittore e la sua, e per essere qualcosa di simile a una piena relazione umana dovrà metterci la sua parte di lavoro linguistico. (McCaffery 138; trad. mia)

Un lavoro che richiede al lettore, come afferma Lee Konstantinou, un “atteggiamento di fiducia” nella possibilità di un rapporto referenziale tra il testo e il mondo al di fuori di esso, che lo coinvolga in una riflessione sulla finzione narrativa non come strumento fine a se stesso, ma come possibilità “di riconnessione tra forma e contenuto, [...] un modo per rafforzare la fiducia” che cerchi di mantenersi equidistante tanto dall’ingenuità più frivola quanto dal cinismo più accanito (90-91;



trad. mia). La stessa ironia è un atteggiamento a cui Wallace guarda con grande serietà. Lo testimoniano le considerazioni espresse in un lungo saggio sugli scrittori americani e la televisione, in cui parla proprio dell'ironia come possibile antidoto e allo stesso tempo arma attraverso cui passa la legittimazione dello strapotere del medium televisivo nella cultura statunitense all'inizio degli anni Novanta, al punto che "la televisione ha paura della capacità di smascheramento che possiede l'ironia, e allo stesso tempo [...] ha bisogno [...] dell'ironia, perché la televisione è praticamente *fatta per l'ironia*" (Wallace, *Unibus* 48). D'altra parte, proprio la televisione e la pubblicità sembrano avere trasformato l'ironia e le sue possibilità di svelamento in un esercizio retorico autoreferenziale, nella medesima bolla di passività e solipsismo in cui sono imprigionati molti dei personaggi di *Infinite Jest*. Nella stessa intervista con McCaffery, Wallace l'aveva definita "la roba che ha permeato la cultura; è diventata il nostro linguaggio; ci siamo talmente dentro che non vediamo addirittura che è una prospettiva, uno tra i tanti possibili modi di vedere. L'ironia postmoderna è diventata il nostro ambiente" (147-148; trad. mia).⁵

Il lettore da una parte è invitato a prendere seriamente le esperienze drammatiche di chi racconta, a empatizzare con i personaggi, per far emergere quei valori senza prezzo come la "gioia, la benevolenza e le relazioni genuine" (McCaffery 132; trad. mia) che una narrativa non piegata su se stessa in modo autoreferenziale deve essere in grado di suscitare. Dall'altra, viene messo in guardia contro l'eccessiva semplificazione e la rigidità cui devono attenersi quegli stessi racconti, rischiando così di disinnescare proprio le stesse potenzialità di connessione umana. Infatti, il "Perché del Disagio è un labirinto che a tutti gli Aa viene fortemente suggerito di boicottare", perché "gli Aa di Boston 'Qui Dentro' che ti proteggono contro un tuo ritorno 'Là Fuori' non vogliono sapere qual è stata la causa del tuo disagio":

Ti prescrivono una ricetta semplice e pratica per ricordarsi ogni giorno che hai il Disagio e come devi fare a curarlo tutti i giorni, e come devi fare per sfuggire il più lontano possibile dal fantasma di un piacere che ti vuole adescare e uncinare e ti vuole trascinare Fuori e vuole mangiare il tuo cuore crudo e [...] vuole farti fuori per sempre. Così non sono permessi i perché e i per come. In altre parole lascia la testa fuori della porta prima di entrare. (Wallace, *Infinite* 450)

"L'assioma di base degli Aa", insomma, "ha un carattere molto autoritario, forse quasi profascista" (450); un imperativo rigido che stride con la peculiare varietà del romanzo. Il racconto nel racconto (che a sua volta, abbiamo visto, è un episodio catalizzatore che consente allo scrittore di dare voce a una pluralità di storie), può essere classificato come un passaggio esemplare della funzione digressiva del frammento nel romanzo massimalista. Digressione da intendersi, come sottolinea

⁵ L'atteggiamento di Wallace nei confronti dell'ironia è complesso, e meriterebbe una trattazione a parte. In questa sede mi limito a rimandare al saggio "E Unibus Pluram: gli scrittori americani e la televisione", in particolare alle pp. 71-90, all'intervista con McCaffery e al saggio di Konstantinou, tutti citati nel corpo del testo.



Ercolino, non tanto come semplice allontanamento, quanto come “*turbolenza*, prodotta dallo slancio onnivoro ed enciclopedico del racconto” (127).

Wallace sembra avere fatto propria la lezione delle opere mondo moderniste, in cui “le digressioni” diventano “esse stesse lo scopo principale dell’Azione epica” (Moretti 46); tuttavia, se nelle opere analizzate da Moretti la tendenza è alla frammentarietà del plot, il romanzo massimalista privilegia invece l’uso della digressione intesa non più come “un difetto di narrazione”, ma come un suo “vertiginoso eccesso”, sintomo di un poderoso “ritorno alla narrazione” (Ercolino 126) che moltiplica il romanzo in una potenziale infinità di diramazioni. Le storie, con le proprie contraddizioni, sono una volta di più le voci degli scarti d’America, e tentano, come afferma Karl, “di contemplare l’America tutta, in particolar modo il suo sottosuolo e i suoi fallimenti più raccapriccianti”:

Infinite Jest riflette tutto ciò che l’America cerca di camuffare nella presentazione di se stessa come suprema vincitrice del mondo. La più grande [nazione] del mondo, qui, implode in segmenti che non si accordano, non funzionano, non sono coerenti e che, ciascuno a suo modo, incarnano una forma di disagio. (Ercolino 122)

In conclusione, si può cercare di tracciare un possibile bilancio, inevitabilmente parziale, di affinità e differenze tra i due testi. Le divergenze vanno individuate soprattutto nelle soluzioni stilistiche e nella collocazione temporale dei due mondi finzionali; se in *Underworld* il tema dei rifiuti emerge dallo sguardo retrospettivo che DeLillo, a fine millennio, rivolge alla storia americana del secondo Novecento e, come si è visto, a una sua possibile controstoria, il mondo finzionale di *Infinite Jest* è situato in un futuro poco lontano rispetto agli anni in cui il romanzo viene pubblicato. Entrambi gli scrittori, tuttavia, sono particolarmente attenti alle conseguenze della frammentazione dell’esperienza proprio all’interno di quello stesso “mondo globalizzato in cui tali concezioni separate dell’identità sembravano essere divenute opinabili” (Giles 4; trad. mia). In entrambi i testi, infatti, il destinatario sembra essere, come sottolinea Osteen, “chiunque si senta alienato, senza speranza, inferocito, terrorizzato” (248; trad. mia). Se nel romanzo di DeLillo i rifiuti sono il segno ineliminabile delle contraddizioni dell’esperienza dei singoli (Nick Shay) e della collettività americana, nel caso di Wallace si è voluta restituire una lettura dello scarto virata principalmente in chiave metaforica e metanarrativa, anche in questo caso spia di una possibile contraddizione: da una parte l’esigenza, in particolare degli Alcolisti anonimi, di prendere parola, e dunque affermarsi, attraverso il racconto della propria esperienza; dall’altra la necessità di adeguare quella stessa narrazione a un sistema di regole piuttosto rigido, ordinatore, che allegoricamente rimanda alla limitazione della *funzione cosmos* sulla *funzione chaos* caratteristica delle opere massimaliste. Infine, sia che si tratti delle voci degli scarti di *Infinite Jest*, sia dell’*Underworld* del South Bronx e dei senz’altro che vivono nei tunnel della metropolitana, il valore metaforico dello scarto rispetto agli esseri umani costituisce un minimo comune denominatore tra i due testi. L’emergere di un mondo sotterraneo, marginale, che va a innervare le pagine composite di romanzi in continua espansione è una possibile bussola tematica per



orientarsi nelle loro complesse strutture, oltre a testimoniare l'idea di una letteratura che si fa voce di storie nascoste a cui Wallace e DeLillo, a fine millennio, tentano di dare forma attraverso l'esuberanza della propria scrittura.

BIBLIOGRAFIA

- Bertoni, Federico. *Letteratura. Teorie, metodi, strumenti*. Carocci, 2018.
- . *Realismo e letteratura. Una storia possibile*. Einaudi, 2007.
- Calabrese, Stefano. "Introduzione". *Narrare al tempo della globalizzazione*, a cura di Stefano Calabrese. Carocci Editore, 2016, pp. 9-13.
- Cohen, Samuel. *After the End of History. American Fiction in the 1990s*. University of Iowa Press, 2009.
- Cometa, Michele. *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*. Raffaello Cortina Editore, 2017.
- Debord, Guy. *La società dello spettacolo*. Traduzione di Paolo Salvadori, Terza edizione, Baldini&Castoldi, 2002.
- DeLillo, Don. "The Power of History." *The New York Times Magazine*, 7 Sett. 1997, pp. 60-63.
- . *Underworld*. Traduzione di Delfina Vezzoli, Einaudi, 1999.
- Echlin, Kim. "Baseball and the Cold War." *Conversations with Don DeLillo*, a cura di Thomas DePietro. University Press of Mississippi, 2005, pp. 145-151.
- Ercolino, Stefano. *Il romanzo massimalista. Da L'Arcobaleno della gravità di Thomas Pynchon a 2666 di Roberto Bolaño*. Bompiani, 2015.
- Forster, Edward. *Aspetti del romanzo*. Traduzione di Corrado Pavolini, Garzanti, 1991.
- Fusillo, Massimo. *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*. Il Mulino, 2012.
- Giglioli, Daniele. *Tema*. La Nuova Italia, 2001.
- Giles, Paul. "All Swallowed Up: David Foster Wallace and American Literature". *The Legacy of David Foster Wallace*, a cura di Samuel Cohen e Lee Konstantinou, University of Iowa Press, 2012, pp. 3-22.
- Knight, Peter. "Everything Is Connected: *Underworld's* Secret History of Paranoia". *Modern Fiction Studies*, n. 45, 1999, pp. 811-836.
- Konstantinou, Lee. "No Bull: David Foster Wallace and Postironic Belief." *The Legacy of David Foster Wallace*, a cura di Samuel Cohen e Lee Konstantinou, University of Iowa Press, 2012, pp. 83-112.
- Lavagetto, Mario. "Analizzare." *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso*, a cura di Mario Lavagetto, quarta ed., Laterza, 2004, pp. 179-218.
- McCaffery, Larry. "An Interview with David Foster Wallace." *The Review of Contemporary Fiction*, vol. 13, n. 2, 1993, pp. 127-150.
- Meneghelli, Donata. *Storie proprio così. Il racconto nell'era della narratività totale*. Morellini, 2013.



Moretti, Franco. *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal "Faust" a "Cent'anni di solitudine"*. Einaudi, 1994.

Moss, Maria. "'Writing as a Deeper form of Concentration': An Interview with Don DeLillo." *Conversations with Don DeLillo*, a cura di Thomas DePietro, Jackson, University Press of Mississippi, 2005, pp. 155-168.

Osteen, Mark. *American Magic and Dread. Don DeLillo's Dialogue with Culture*. University of Pennsylvania Press, 2001.

Scaffai, Niccolò. *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*. Carocci, 2017.

Scarpino, Cinzia. *US Waste. Rifiuti e sprechi d'America. Una storia dal basso*. Il Saggiatore, 2011.

Wallace, David F. "E Unibus Pluram: gli scrittori americani e la televisione." *Tennis, tv, trigonometria, tornado (e altre cose divertenti che non farò mai più)*, traduzione di Christian Raimo e Martina Testa, Minimum fax, 1999, pp. 29-104.

---. *Infinite Jest*. Traduzione di Edoardo Nesi, Einaudi, 2006.

Simone Carati è dottorando in Lingue, Letterature e Culture Moderne presso l'Università di Bologna e afferisce al curriculum in Studi Letterari e Culturali con sede all'Università degli Studi dell'Aquila. La sua attività di ricerca è incentrata sull'analisi comparata delle peculiarità tematiche, strutturali e formali di alcuni romanzi della fine del Novecento e dell'inizio del nuovo millennio, soprattutto di area statunitense.

simone.carati2@unibo.it