



Pattern/randomness. Il rapporto fra testo e lettore in Infinite Jest di David Foster Wallace

di Ugo Panzani

In *Chronic City*, romanzo pubblicato da Jonathan Lethem nel 2009, uno dei protagonisti, Chase Insteadman, rimane allo stesso tempo attratto e infastidito da un libro voluminoso e dal titolo particolare: *Obstinate Dust*. Chase, dopo aver preso atto della notevole massa di pagine che compone il romanzo, si lascia convincere a gettarlo nelle profondità dell'"Urban Fjord", una strana installazione di arte contemporanea, che consiste in un enorme 'buco ontologico' scavato a New York City, nei pressi della 191st Street. Come riflette lo stesso personaggio: "Obstinate Dust meets Obstinate Hole" (Lethem 2009: 116). L'insopprimibile presenza del libro, così apparentemente inaccessibile da scoraggiarne la lettura, incontra così il vuoto di un'opera d'arte destinata a raccogliere nel tempo i rifiuti urbani gettati al suo interno dai visitatori. Tuttavia, il protagonista si pente ben presto del suo gesto, convinto che il libro di cui si è liberato possa permettere di comprendere meglio le considerazioni del suo amico Perkus Tooth in merito alla società statunitense e si ritrova a provare un singolare spirito di solidarietà nei confronti degli altri lettori del romanzo, che talvolta incrocia nel corso dei suoi tragitti in metropolitana. Come ammette lo stesso Lethem nel corso di un'intervista, la forma, le caratteristiche e il titolo del libro ricordano in maniera piuttosto evidente il romanzo *Infinite Jest*, pubblicato da David Foster Wallace nel



1996.¹ L'allusione di Lethem rivela la contraddittorietà dell'impatto che *Infinite Jest* ha avuto nei confronti della critica e della successiva produzione letteraria anglo-americana.

L'atteggiamento ambivalente che, in *Chronic City*, Chase prova nei confronti della "polvere persistente" che si decide infine a leggere traspare anche dai primi commenti che *Infinite Jest* ricevette nel 1996, subito dopo la sua pubblicazione. Molte recensioni, come ad esempio quella di Michiko Kakutani sul New York Times, sottolinearono la scarsa disponibilità da parte di molti lettori ad affrontare una lettura così impegnativa, anche a causa della natura enciclopedica e del vasto apparato di note al fondo del volume (97 pagine): "This 1079-page novel is a 'loose baggy monster', to use Henry James' words, a vast, encyclopedic compendium of whatever seems to have crossed Wallace's mind" (Kakutani 1996: B2). Al contrario, critici come Sven Birkerts considerarono favorevolmente la struttura frammentaria e la natura enciclopedica del romanzo, ritenendole adeguate all'influsso culturale delle nuove tecnologie telematiche e informatiche:

To say that the novel does not obey traditional norms is to miss the point. Wallace's narrative structure should be seen instead as a response to an altered cultural sensibility. The book mimes, in its movements as well as in its dense loads of referential data, the distributed systems that are the new paradigm in communications. (Birkerts 1996: 113)

Birkerts allude ai sistemi distribuiti tipici delle reti telematiche e delle reti neurali che ricalcano l'organizzazione strutturale della mente umana. In questa sede, il mio intento è quello di cercare di comprendere come *Infinite Jest* si collochi in questo contesto, al fine di esaminare in quale modo le dinamiche di interdipendenza tra i vari segmenti narrativi possano agevolare l'approccio cognitivo del lettore nei confronti della complessità, attraverso un mutamento parziale dell'idea di romanzo, che diventa in questo caso un vero e proprio sistema finalizzato a promuovere nel lettore una partecipazione attiva nei confronti del testo.

Nel romanzo *Infinite Jest* il regista James Incandenza, pochi mesi prima di suicidarsi, realizza "Infinite Jest", un film così perfetto da suscitare una felicità completa e letale: la sua incidentale fruizione produce un tale interesse nello spettatore da indurre quest'ultimo a non svolgere altra azione che non sia il perpetuare la visione, fino a quando le sue energie psichiche e spirituali si inaridiscono totalmente (Wallace

¹ Come dichiara Lethem in un'intervista riguardante *Chronic City*: "It's also a joke about the way unread books can become cultural tokens, or objects of fascination and energy, and I'm thinking about obviously David Foster Wallace there. [...] But the reference to Wallace became strange, because he died while I was finishing this book. I'd already put the reference in and then it felt disturbing to me, but it didn't seem right to take it out. It was as though I'd be erasing him in some way. So what I ended up doing was strengthening that reference" (Scott 2010).



1996a: 549). All'interno del romanzo il contenuto di questo intrattenimento non viene quasi mai descritto, se non in termini misteriosi. In altre parole, attorno a un'opera assente gravita una struttura narrativa complessa e frammentaria, in cui si dispiega una densa costellazione di trame, personaggi e temi 'forti', di carattere politico, sociale, psicologico e cognitivo.

The wraith feels along his long jaw and says he spent the whole sober last ninety days of his animate life working tirelessly to contrive a medium via which he and the muted son could simply *converse*. To concoct something the gifted boy couldn't simply master and move on from to a new plateau. Something the boy would love enough to induce him to open his mouth and come *out* – even if it was only to ask for more. [...] His last resort: entertainment. Make something so bloody compelling it would reverse thrust on a young self's fall into the womb of solipsism, anhedonia, death in life. A magically entertaining toy to dangle at the infant still somewhere alive in the boy, to make its eyes light and toothless mouth open unconsciously, to laugh. To bring him 'out of himself,' as they say. [...] The scholars and Foundations and disseminators never saw that his most serious wish was: *to entertain...* (Wallace 1996a: 838)

Questa confessione viene rilasciata dall'unica creatura soprannaturale che compare in *Infinite Jest*, romanzo altrimenti privo di connotazioni fantastiche e ambientato in un futuro immediatamente prossimo all'anno di pubblicazione (1996), nel corso di una congiuntura storica e culturale che assomiglia, sotto molti aspetti, a quella che stiamo vivendo. Lo spettro di James Incandenza appare in sogno a Don Gately, ex tossicodipendente e inserviente presso la casa di recupero da droga e alcol "Ennet House". L'intenzione originaria del regista sarebbe stata quella di intrattenere il proprio figlio Hal, giovane e disumano "athletic savant" (Wallace 1996a: 15), in grado allo stesso tempo di vincere senza problemi ogni partita di tennis e di citare a memoria e con pertinenza qualsiasi nozione precedentemente appresa da un dizionario o da altre fonti bibliografiche.

Come emerge dal brano sopracitato, Hal è affetto da una sorta di "anedonia", una singolare patologia che viene descritta da Wallace come l'incapacità psicologica di provare piacere o interesse nei confronti di qualsiasi cosa.² Hal è inoltre caratterizzato da una sistematica riluttanza a condividere i propri stati d'animo e, durante la fase conclusiva della vicenda narrata, resta intrappolato in una misteriosa forma di mutismo che lo rende incapace di parlare con le persone che lo circondano (Wallace

² Il termine "anedonia" viene così descritto in *Infinite Jest*: "It's a kind of spiritual torpor in which one loses the ability to feel pleasure or attachment to things formerly important. [...] The devoted wife and mother finds the thought of her family about as moving, all of a sudden, as a theorem of Euclid" (Wallace 1996a: 694). Come si evince dalla stessa lettura del romanzo (Wallace 1996a: 1053, n. 280), Wallace si basa sulla definizione di "anedonia" formulata da Théodule Ribot nel 1896 (cfr. Ribot 1896: 54).



1996a: 11).

James Incandenza avrebbe desiderato realizzare, prima di suicidarsi, un'opera cinematografica finalizzata a stabilire un contatto emotivo con il proprio figlio, risvegliando in quest'ultimo una maggiore propensione a dialogare con gli altri esseri umani. In tal senso, le motivazioni che stanno alla base della creazione del film "Infinite Jest" non sono dissimili da certe osservazioni relative alla funzione delle opere letterarie che Wallace stesso esprime nei testi letterari e saggistici antecedenti alla pubblicazione di *Infinite Jest*. Come osserva lo scrittore statunitense nel corso di un'intervista rilasciata a Larry McCaffery, un'opera letteraria deve necessariamente mantenere il proprio status di "living transaction between humans" (Wallace 1993: 142) e non deve indulgere eccessivamente nell'autoreferenzialità metaletteraria e nell'aura di distaccata ironia che hanno caratterizzato non pochi testi letterari anglo-americani a partire dagli anni Sessanta. Ad esempio, il romanzo breve *Westward the Course of the Empire Takes its Way* (1989) contiene un'esplicita critica della *metafiction*, denunciata da Wallace come una pratica che appare eccessivamente focalizzata sugli aspetti formali e strutturali del testo e che di conseguenza non permette d'intessere una storia d'amore con il lettore, d'ingannarlo attraverso la finzione letteraria al fine di veicolare dei messaggi veri e propri: "Metafiction is untrue, as a lover. It cannot betray. It can only reveal. Itself is its only object. It's the act of a lonely solipsist's self-love" (Wallace 1989: 332-333). Allo stesso tempo, Wallace critica l'abuso dell'ironia, considerata una vera e propria pratica tirannica, ormai interiorizzata dagli stessi media di massa che molti romanzi avevano cercato di criticare: "Irony, entertaining as it is, serves an exclusively negative function. It's critical and destructive, a ground-clearing. Surely this is the way our postmodern fathers saw it. But irony's singularly unuseful when it comes to constructing anything to replace the hypocrisies it debunks" (Wallace 1998a: 67). Per questo motivo, lo scrittore statunitense auspica l'avvento di una generazione di scrittori che siano disposti a diventare degli "anti-ribelli" del sentimento, "who treat old untrendy human troubles and emotions in U.S. life with reverence and conviction" (Wallace 1996a: 81-82).³ Wallace, come lo spettro di Incandenza, mette in pratica il suo programma attraverso la stesura di *Infinite Jest*, creando un romanzo composto da una miriade di frammenti temporali differenti e

³ Wallace ritiene che l'innovazione formale di testi metaletterari come *Lost In The Funhouse* (1967) di John Barth e l'efficacia critica di romanzi profondamente ironici e dissacranti come *White Noise* (1985) di Don DeLillo fossero adeguate al contesto sociale e culturale tipico del tardo-capitalismo degli anni Sessanta, Settanta e Ottanta. In altri termini, lo scrittore americano contesta soprattutto la 'secolarizzazione' di queste tecniche letterarie, le quali, adottate da numerosi epigoni a partire dalla fine degli anni Ottanta, si rivelano ormai inefficaci, poiché già interiorizzate e riutilizzate dalla televisione e dagli altri media di massa. Per un'analisi più dettagliata di queste tematiche, rimando alla monografia di Marshall Boswell *Understanding David Foster Wallace* (Boswell 2003: 102-115) e a un mio precedente contributo (Panzani 2010: 223-244). In questa sede, in cui approfondisco alcune considerazioni già apparse nella mia tesi di dottorato (Panzani 2012: 112-200), intendo analizzare alcune strategie formali attraverso cui, in *Infinite Jest*, Wallace promuove un intenso dialogo fra il testo e il lettore.



corredato da numerose note, ma che resta sempre – come scrive la traduttrice italiana Martina Testa – "un passo al di qua della pesantezza" (Testa 2001: 18).

La vasta mole di pagine che costituisce *Infinite Jest*, la struttura non lineare della narrazione e il suo enciclopedismo sono tipici di una tradizione letteraria massimalista che si è particolarmente diffusa soprattutto dagli anni Settanta in avanti e che annovera tra i suoi esempi principali romanzi quali *Gravity's Rainbow* (1973) di Thomas Pynchon, *JR* (1975) di William Gaddis, *LETTERS* (1979) di John Barth e i romanzi di Don DeLillo (da *Americana* del 1971 sino ad arrivare a *White Noise*, pubblicato nel 1985). Tom LeClair riunisce queste opere sotto la definizione di "art of excess": "These novels are also about the size and scale of contemporary experience: how multiplicity and magnitude create new relations and new proportions among persons and entities, how quantity affects quality, how massiveness is related to mastery" (LeClair 1989: 6). Inoltre, secondo lo studioso statunitense, molti di questi romanzi possono essere definiti "sistemici":

Systems novels work the two extremes of low and high information, redundancy and overload, to register the contemporary significance of information, to represent the kinds of information that are used to master man and, ultimately, to make the reader think about all information in systems terms. Because the scale of information has increased in recent decades, the dominant strategy in systems novels is, at least initially, overload. (LeClair 1989:14)

LeClair accosta la ridondanza e la "molteplicità informativa"⁴ tipiche di certi romanzi della postmodernità ad alcune caratteristiche dei sistemi complessi, che sono costituiti da un vasto numero di elementi, nessuno dei quali contiene un tasso d'informazione sufficiente a descrivere il funzionamento dell'intero sistema (cfr. Cilliers 1998: 5). Questi romanzi sistemici rappresenterebbero un tentativo di creare

an analog as close to a one-to-one scale of information: [...] If one thinks of systems novels as figurative maps, the books are both exceedingly detailed and multiply coded for scale and proportion. Their massiveness is the novelists' response to the massive scale of contemporary life and power. (LeClair 1989: 24 e 48)⁵

⁴ Anche John Johnston utilizza un canone di romanzi molto simile a quello proposto da LeClair (dedicando dei capitoli a DeLillo, Pynchon, Gaddis e McElroy) per descrivere l'emergere di quelli che definisce dei "novels of information multiplicity", in grado di rappresentare il progresso tecnologico e la nuova ecologia mediale attraverso strutture narrative complesse (Johnston 1998: 3).

⁵ LeClair accosta dapprima romanzi complicati ed estesi quali *Gravity's Rainbow* o *White Noise* a quelli che potrebbero essere considerati dei *modelli* di sistemi complessi e in un secondo momento al risultato più simile a una mappa 1:1 a grandezza naturale. Come spiega Cilliers: "To describe a complex system you have, in a certain sense, to *repeat* the system". Un modello più semplice rispetto al sistema complesso che si intende rappresentare non può risultare altrettanto complesso. In altre parole: "Complexity is 'incompressible'" (Cilliers 1998, 24). Ciò che emerge come un dato culturalmente



Questa concezione di opera letteraria presenta delle affinità con il concetto di "cognitive mapping" proposto da Fredric Jameson: "A pedagogical political culture which seeks to endow the individual subject with some new heightened sense of its place in the global system" (Jameson 1992: 64). Jameson accosta al sublime di Edmund Burke e Immanuel Kant, relativo a un'immensità di carattere divino o naturale, un "postmodern or technological sublime" (Jameson 1992: 37-38), un sublime tardo-capitalista in cui i nuovi media sono penetrati all'interno dell'immaginario comune come una componente rilevante dell'indeterminatezza e del disordine che caratterizza il contesto culturale occidentale. La diagnosi di tale congiuntura è in particolar modo tipica di alcuni "energetic postmodern texts" (Jameson 1992: 37), a partire dal filone cyberpunk caratterizzato da opere come *Neuromancer* (1984) di William Gibson sino ad arrivare a romanzi maggiormente incentrati su scenari sociali verosimili. Come spiega Joseph Tabbi, diversi "'high' postmodernists" come DeLillo, Pynchon, Norman Mailer (*Of a Fire on the Moon*, 1970), e Joseph McElroy (*Plus*, 1977) hanno tentato di affrontare l'analisi del sublime tecnologico e postmoderno che descrive Jameson (Tabbi 1995: 14-16).

Ancora nell'epilogo di *Underworld* (1997) di Don DeLillo compaiono descrizioni decisamente assimilabili a un'idea di sublime postmoderno, in cui la rete viene considerata dal narratore come una dimensione quasi mistica: "There are only connections. Everything is connected. All human knowledge gathered and linked, hyperlinked" (DeLillo 1997: 825). Da un lato l'insieme delle connessioni che compongono la rete viene considerato come una miracolosa iperbole dell'interconnessione umana, uno spazio astratto dove tutti i temi e i personaggi del romanzo convergono; dall'altro il cyberspazio appare come un universo parallelo e minaccioso, in grado di consumare l'integrità ontologica dell'individuo. Questa visione è affine a quella di spazio postmoderno teorizzata da Jameson: "This latest mutation in space – postmodern hyperspace – has finally succeeded in transcending the capacities of the individual human body to locate itself, to organize its immediate surroundings perceptually, and cognitively to map its position in a mappable external world" (Jameson 1992: 43). Il concetto di "cognitive mapping" prevede l'ammissione di un sublime tecnologico totalizzante, da classificare e conoscere al fine di mantenere la coscienza della propria soggettività individuale e collettiva all'interno di esso. In relazione a ciò, è tuttavia possibile cercare di comprendere in quale modo un romanzo quale *Infinite Jest* sembri utilizzare un metodo diverso per permettere al lettore di 'addomesticare' la complessità, senza limitarsi a diagnosticare e ad analizzare la *presenza*, sublime e ineliminabile, della molteplicità informativa che caratterizza lo scenario mediatico e tecnologico degli ultimi decenni.

rilevante è il fatto che un importante teorico del romanzo anglo-americano come LeClair proponga di intendere alcuni romanzi massimalisti come rappresentazioni il più possibile esaustive dei sistemi complessi che si intersecano con la quotidianità dei lettori.



In *How We Became Posthuman* (1999) Katherine Hayles sostiene che si stia sviluppando un cambio di dominante (che non implica logicamente l'annullamento dell'impostazione precedente) da una dialettica impostata sull'opposizione tra *presenza* e *assenza* a una dialettica basata sull'opposizione tra *pattern* e *randomness* (Hayles 1999a: 39). Questi ultimi due termini possono essere considerati come sinonimi di "informazione" e di "non-informazione". Il *pattern* è in pratica uno schema combinato di elementi che costituiscono un messaggio, che può essere successivamente trasmesso tramite un segnale (dotato o meno di un significato per il ricevente). La *randomness* indica – in base a una prima definizione – un massimo possibile di segnali presente nel sistema e può essere paragonata a uno stato di entropia.⁶ Ad esempio, il *pattern* potrebbe essere considerato come un organismo vivente, in opposizione a una *randomness* equivalente a una totale assenza di vita all'interno del sistema; similmente il *pattern* può essere paragonato a una melodia mentre la *randomness* a uno stato di rumore assoluto. Il decostruzionismo ha elaborato una disincantata diagnosi dell'*assenza* e dell'instabilità di ogni modello scientifico, discorso ideologico, principio metafisico o addirittura di ogni linguaggio tramite cui l'individuo è solitamente in grado di articolare una stabilità del proprio io, traendo un significato da un'origine ben precisa. Come spiega Hayles:

It is now a familiar story how deconstruction exposed the inability of systems to posit their own origins, thus ungrounding signification and rendering meaning indeterminate. As the presence/absence hierarchy was destabilized and *as absence was privileged over presence*, lack displaced plenitude, and desire usurped certitude. [...] Just as the metaphysics of presence required an originary plenitude to articulate the self, deconstruction required a metaphysics of presence to articulate the destabilization of that self.

By contrast *pattern/randomness* is underlaid by a very different set of assumptions. In this dialectic, meaning is not front-loaded into the system, and the origin does not act to ground signification. (Hayles 1999a: 39)

Hayles traccia tale distinzione per avallare la sua tesi relativa alla necessità di considerare come una grande narrazione il senso diffuso di perdita della materialità da parte dell'essere umano, che viene sempre più spesso raffigurato e interpretato come una coscienza e un'intelligenza disincarnata. Per questo motivo, ha a cuore il concetto di presenza in quanto presenza materiale e corporea. Nondimeno, le sue considerazioni in merito a un progressivo cambio di dominante tra la dialettica *presence/absence* e quella *pattern/randomness* sono utili al fine di considerare la costituzione del *pattern* come rappresentativa di un approccio al mondo esteriore da parte degli individui e, al contempo, come modalità di fruizione testuale che autori di

⁶ Cilliers propone di utilizzare la *randomness* come unità di misura della complessità. Il livello massimo di *randomness* è quindi dato da un programma/modello altrettanto 'denso' d'informazione rispetto all'originale (Cilliers 1998: 9-10).



narrativa come Wallace sembrerebbero promuovere.

Al fine di comprendere queste tematiche, è necessario citare brevemente la nozione di "pattern recognition". Le reti neurali o connessionistiche sono composte da una serie discreta di nodi (o di neuroni, nel caso di una rete neurale) e di connessioni tra i nodi (sinapsi). La dinamica dell'intero sistema è il risultato dell'interazione tra tutte le variabili dei nodi. Come spiega Paul Cilliers (1998: 27-29), tramite la reiterazione di una dinamica tra un nodo e l'altro, si ottiene un rafforzamento della connessione (come quando, ad esempio, tentiamo di memorizzare un concetto, ripetendo ad alta voce due idee l'una di seguito all'altra, per potere richiamare in un secondo momento tale associazione d'idee). Si tratta di applicazioni pratiche di "pattern recognition", un processo cognitivo attraverso il quale il sistema non si basa su una serie di algoritmi o di regole, ma su un insieme di relazioni e differenze tra i vari dati che diventa man mano sempre più complesso. Il concetto di "cognitive mapping" prevede l'ammissione di un sublime postmoderno e tecnologico totalizzante, da classificare e conoscere al fine di mantenere la propria coscienza individuale e collettiva all'interno di esso. Come osserva Brian Nicol, si tratta di una strategia che potrebbe essere definita "omeopatica": "[Jameson's] solution is to attempt a kind of counter totalisation, by which he can outdo the totalising impulses of late capitalism through the process of what he calls 'cognitive mapping', that is the dogged effort to locate and classify all its cultural effects" (Nicol 2002: 14).⁷ Nonostante la somiglianza lessicale, l'idea di "pattern recognition" sembrerebbe maggiormente caratterizzata da una dinamica cognitiva attiva. Trasporre queste teorie in ambito letterario implica necessariamente un paragone parziale tra sistemi auto-organizzanti e testi narrativi, poiché un romanzo non è né vivo (in quanto non riproduce continuamente se stesso e le parti che lo compongono) né intelligente (non cambia la sua struttura in maniera autonoma sulla base degli input ricevuti dall'esterno). Tuttavia, è possibile cercare di comprendere in quale modo, al posto della *presenza* quasi metafisica di un sublime tecnologico o mediatico, a cui ci si oppone con l'elaborazione letteraria di vaste mappe della complessità, si stia facendo strada un approccio diverso, in cui il *pattern* attualizzato dallo scrittore e la navigazione del lettore si oppongono alla *randomness*, al database non ordinato di dati che è espresso all'interno dello spazio narrativo.

In *Infinite Jest*, la *randomness* è espressa attraverso il forte carattere enciclopedico del romanzo. Alcuni esempi possono essere le dettagliate annotazioni sulla composizione e sugli effetti delle sostanze psicoattive, oppure, come nel seguente brano, le regole matematiche che vengono illustrate in prima persona da James Incandenza quando, nel 1963, osserva il movimento circolare effettuato dal pomello di un'anta caduto sul pavimento della sua stanza:

⁷ Nella sua introduzione alle teorie concernenti il postmodernismo, Nicol considera la proposta di Jameson (insieme a quella di Jean Baudrillard) a "kind of 'homeopathic' or 'fatal' strategies" (Nicol 2002: 13-18). Anche Hans Bertens – nel suo studio sull'idea di postmoderno – definisce le strategie di Jameson delle "homeopathic measures" (Bertens 1995: 239).



The closest conventional analogue I could derive for this figure was a cycloid, L'Hôpital's solution to Bernoulli's famous Brachistochrone Problem, the curve traced by a fixed point on the circumference of a circle rolling along a continuous plane. But since here, on the bedroom's floor, a circle was rolling around what was itself the circumference of a circle, the cycloid's standard parametric equations were no longer apposite, those equations' trigonometric expressions here becoming themselves first-order differential equations. [...]

This was how I first became interested in the possibilities of annulation. (Wallace 1996a: 502)

L'insieme di nozioni matematiche elaborato da un singolo personaggio costituisce l'origine della teoria della "annulation" (Wallace 1996a: 761), processo che permetterà di trovare una soluzione al problema globale dello smaltimento dei rifiuti. Si può quindi notare come spesso dettagli tecnici apparentemente pleonastici influenzino il destino dei personaggi e, in questo caso, dell'intero scenario in cui è ambientata la vicenda. Allo stesso tempo, il brano dimostra come le informazioni fornite non siano essenziali per una comprensione immediata delle linee narrative principali. Nel futuro prossimo di *Infinite Jest* (o, come in quest'ultimo caso, nel passato che lo influenza attraverso una casuale scoperta scientifica) scienza, tecnica ed erudizione acquisiscono una posizione centrale, nonostante sia sempre più difficile, con l'evolversi della contemporaneità, capire quanta importanza attribuire loro nei singoli casi. L'enciclopedismo appare dunque come una delle caratteristiche più evidenti del romanzo, che si configura come una spirale letteraria di informazioni e dati, un sovraccarico di *randomness* che induce a un'analisi meno passiva del testo. Wallace attribuisce una medesima importanza anche a contenuti secondari o addizionali, lasciando che sia il lettore a decidere quali informazioni possano essere importanti per il suo personale processo di fruizione.⁸

La problematicità dell'enciclopedismo appare evidente nel momento in cui ci si sofferma sul figlio di James Incandenza, Hal, il quale può essere considerato, insieme a don Gately, uno dei personaggi più importanti del romanzo. Come ho accennato in precedenza, Hal appare quasi disumano: possiede una memoria fuori dal comune, è incredibilmente intelligente ed è dotato di abilità tennistiche sorprendenti. Ad

⁸ Wallace si è laureato in filosofia, con una specializzazione in matematica e logica (Amherst College, US-MA, 1985) ed è autore di un saggio sulla storia del concetto d'infinito matematico (*Everything and More. A Compact History of ∞* , 2003). I numerosi riferimenti alla matematica rintracciabili nei suoi scritti sono caratterizzati da una forte ambivalenza: le 'verità' matematiche si rivelano cognitivamente rassicuranti, ma possono limitare un corretto approccio emotivo nei confronti dell'esistenza. Come osserva ad esempio Pemulis in *Infinite Jest*: "You can fall back and regroup around math. Whose truth is deductive truth. Independent of sense or emotionality. [...] Caius is mortal. Math is not mortal. What it is is: listen: it's true" (Wallace 1996a 1071, n. 324). Per un maggiore approfondimento sul tema cfr. Natalini (2009 e 2013), Carlisle (2007 e 2009), Boswell (2003: 5-6) e il saggio autobiografico "Derivative Sport in Tornado Alley" (Wallace 1998b).



esempio, conosce a memoria moltissime nozioni (come gran parte della versione integrale dell'*Oxford English Dictionary*) e può richiamarle alla mente a proprio piacimento: "Hal can summon a kind of mental Xerox of anything he'd ever read and basically read it all over again, at will" (Wallace 1996a: 797). Il personaggio ha quindi la possibilità di selezionare perfettamente le informazioni che gli servono, siano esse nozioni enciclopediche o movimenti da effettuare durante una partita di tennis. In altri termini, Hal è in grado di delineare un *pattern* dalla *randomness* per ottenere dei risultati che contribuiscano a formulare un percorso cognitivo appropriato ad ogni situazione. Tuttavia, questa perfetta capacità di attingere informazioni dall'ambiente è anche una delle cause principali del suo solipsismo e della sua incapacità di comunicare emotivamente con gli altri esseri umani.⁹

Se la figura di Hal assume una connotazione decisamente problematica, la fruizione testuale di *Infinite Jest* sembra suggerire, attraverso la stessa dialettica tra segnale e rumore che caratterizza l'atteggiamento cognitivo del prodigioso e "robotico" (Wallace 1996a: 694) protagonista, delle strategie alternative all'isolamento suscitato dall'auto-osservazione e da un eccesso di efficienza cognitiva. Tale dinamica è favorita dalla struttura non lineare del testo e soprattutto dalla particolare natura iterativa delle sue parti. L'intreccio è suddiviso in 192 scene tramite degli spazi bianchi, che sanciscono un cambiamento di scena e dei personaggi presenti. Inoltre, la collocazione cronologica degli eventi cambia nettamente nel momento in cui un determinato gruppo di scene è preceduto da un titolo maiuscolo.¹⁰ Wallace, nel corso di un'intervista radiofonica rilasciata a Michael Silverblatt, constata come l'orchestrazione narrativa della prima stesura di *Infinite Jest* risultasse simile a un triangolo di Sierpinski, una topologia frattale che appare anche all'interno del romanzo, in un manifesto appeso a una parete della stanza di Michael Pemulis, uno dei compagni di Hal (Wallace 1996a: 213). Per Wallace, il "Sierpinski Gasket" "looks basically like a pyramid on acid [...] with certain interconnections between parts of them that are visually kind of astonishing, and then the mathematical explanations of them are interesting" (Wallace 1996b). Roberto Natalini, nel studio sulle nozioni matematiche presenti in *Infinite Jest*, spiega come la struttura di questo frattale possa ripetersi all'infinito:

⁹ "[Hal] finds terms like joy and value to be like so many variables in rarified equations, and he can manipulate them well enough to satisfy everyone but himself that he's in there, inside his own hull, as a human being – but in fact he's far more robotic than John Wayne" (Wallace 1996a: 694). (John Wayne è un altro giovane e talentuoso tennista presente nel romanzo). Lo stesso nome di Hal è probabilmente riconducibile a "HAL 2009", il disumano computer di bordo del film di Stanley Kubrick *2001: A space odyssey* (1968).

¹⁰ Talvolta i titoli occupano più di una pagina, dato che contengono anche degli elementi narrativi che contribuiscono ad affievolire la loro funzione riassuntiva rispetto al corpo del testo. Il romanzo è ulteriormente suddiviso in ventotto parti tramite altrettanti cerchi stilizzati. Per uno studio della suddivisione del testo, cfr. Carlisle (2007: 17-21) e Burn (2003: 27).



Con un triangolo equilatero si elimina un triangolo centrale con i vertici posti sul punto medio di ogni lato. Questo ci lascia con 3 triangoli pieni e 1 vuoto. Per ognuno dei triangoli pieni si ripete questa operazione, e poi si procede ancora allo stesso modo sui nuovi triangolini. Il triangolo di Sierpinski è il limite di questa procedura ripetuta un numero infinito di volte. (Natalini 2009)



Evoluzione di un triangolo di Sierpinski¹¹

Se ci si sofferma sulle considerazioni relative alla stesura del manoscritto di *Infinite Jest* pubblicate da Steven Moore, revisore del romanzo e editor della *Review of Contemporary Fiction*, è possibile constatare come Wallace avesse scritto e consegnato soltanto due delle tre sezioni che avrebbero dovuto costituire l'intera opera. Inoltre, un promemoria da lui annotato nelle pagine finali del manoscritto avverte che sarebbe stato necessario concludere la seconda sezione. Di conseguenza, a causa della natura differente dell'opera pubblicata rispetto a un ipotetico progetto originario, risulta impossibile formulare dei tentativi volti a paragonare fedelmente la topologia del triangolo di Sierpinski alla struttura del romanzo pubblicato nel 1996 (Moore 2009). In questo senso, Wallace dichiara di essere d'accordo con Michael Pietsch (l'editor della casa editrice Little, Brown che curò la pubblicazione) nel momento in cui constatò come *Infinite Jest* potesse assomigliare a un "cristallo caduto da una grande altezza", un "frattale sghembo" (Wallace 1996b; Natalini 2009)¹² a cui mancano delle parti che non sono mai state scritte o incluse all'interno dell'opera. Wallace spiega come questa propensione alla strutturazione frattale del materiale narrativo sia una risposta all'esigenza di organizzare la molteplicità di dati che caratterizza la vita quotidiana nel corso degli anni Novanta:

For me [...] a lot of the motivation had to do with, it seems to me, that so much of pre-millennial life in America consists of enormous amounts of what seem like discrete bits of information coming, and that the real kind of intellectual adventure is finding ways to relate them to each other and to find larger patterns and meanings, which of course is essentially narrative, but that structurally it's a bit different. (Wallace 1996b)

¹¹ Immagine: "Evolution of the Sierpinski triangle in five iterations", in «Wikipedia», 2006, <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sierpinski_triangle_evolution.svg> (06 Maggio 2011); cit. in Natalini (2009).

¹² "A piece of glass that had been dropped from a great height". "A lopsided Sierpinski Gasket". Cfr. anche Pietsch e Moody (2012: 211-212).



Come spiega Gordon Slethaug, lo studio della ricorsività tipica dei frattali è stato sviluppato soprattutto a partire dagli anni Sessanta e Settanta dal matematico Benoît Mandelbrot (*Fractal Geometry in Nature*, 1983) e, in letteratura, è stato successivamente enfatizzato da diversi autori (quali, ad esempio, John Barth e William Gaddis nel corso degli anni Settanta), che hanno pubblicato opere in cui è presente una tendenza alla *ricorsività* affine a quella dei frattali, un costante replicarsi, su scala differente, di atti, situazioni e schemi:

By documenting the successive recursions in the life of one person or by comparing those recursions in the lives, actions, and thoughts of various individuals, literature can demonstrate similarity within one scale, but by symbolically representing that life or those lives in various miniaturized ways and venues, literature can suggest the patterns of similarity across scale and develop and assess their thematic importance. (Slethaug 2000: 111)

Il concetto di ripetizione (sia esso applicato all'ambito scientifico o a quello letterario) può essere quindi definito attraverso le due nozioni di *ricorsività* e di *iterazione*: "Recursion refers to the replication of acts, occasions, and patterns within a given object, subject, or system, whereas iteration involves the ongoing incorporation of various changes wrought by successive repetitions". Di conseguenza, secondo Slethaug, è possibile riscontrare una diversità di intenti tra narrazioni ricorsive, che dipendono soprattutto dalla consapevolezza che abbiamo del loro basarsi su uno schema originario, e narrazioni iterative, che sono invece basate su un'evidente presenza delle differenze che si manifestano nel corso della ripetizione (Slethaug 2000: 98). Il processo di sintesi che emerge dall'iterazione – da questa tendenza a ripetere 'diversificando' – è presente anche in *Infinite Jest*, poiché ogni evento integra le prospettive precedentemente acquisite stabilendo con esse una relazione.

L'*entrelacement* del romanzo di Wallace assomiglia quindi a un frattale iterativo più che ricorsivo, costruito, nel corso del processo di stesura, attraverso una tessitura di vari nuclei narrativi che prolifera, mediante un progressivo rafforzamento coadiuvato dalla ripetizione e dall'associazione dei concetti, in una costante iterazione di nuove informazioni, sempre simili e sempre differenti rispetto alle parti di testo che precedono e che seguono. Determinati eventi vengono spesso ri-raccontati e ri-descritti in scene diverse, associandosi tra loro in maniera tale da creare nuovi nuclei narrativi. In altre parole, un evento A_1 si associa a un evento B_1 , dando luogo – in un'altra sezione dell'opera, non necessariamente collocata nelle pagine successive – a un evento A_2 , caratterizzato dall'iterazione, sottilmente differente, del primo evento. Nel corso dell'intervista menzionata in precedenza, questo processo d'iterazione viene discusso da Wallace, nel momento in cui risponde affermativamente a una proposta interpretativa avanzata da Silverblatt, il quale dichiara:



It occurred to me that the way in which the material is presented [in *Infinite Jest*] allows for a subject to be announced in a small form, then there seems to be a fan of subject matter, other subjects, and then it comes back in a second form containing the other subjects in small, and then comes back again as if what were being described were – and I don't know this kind of science, but it just – I said to myself this must be fractals. (Wallace 1996b)

Come osserva Daniel Dubois, esperto di auto-apprendimento dei sistemi intelligenti, la configurazione dei neuroni di un cervello umano possiede una morfologia frattale. Allo stesso modo, anche l'assimilazione delle informazioni da parte del cervello segue un andamento frattale:

Si un amas de neurones est activé, les informations provenant de l'environnement vont s'imprimer dans le connexions de l'amas. La géométrie des connexions de cet amas sera le reflet de la structure des informations reçues en développant une structure fractale orientée, c'est à dire dendritique. Dans le labyrinthe du cerveau, la dynamique des réactions électrochimiques sera à l'image de sa structure fractale réalisée par association [...]. (Dubois 1990: 63-64)

In base a queste considerazioni, emergono di conseguenza numerosi punti di contatto tra l'approccio iterativo della stesura di *Infinite Jest* e il fenomeno di *pattern recognition* tipico delle reti neurali. Nella mente umana si registrano la ripetizione frattale e quindi un rafforzamento di determinate connessioni che portano di conseguenza all'elaborazione di un *pattern*, uno schema di relazioni dotato di significato. È possibile sostenere che Wallace sia riuscito a 'cristallizzare' un insieme eterogeneo di materiale narrativo in una struttura iterativa, esattamente come una rete neurale è in grado di generare un concetto o un'idea come risultato di un processo di sintesi fondato sui gradi di differenza e affinità tra i vari dati a disposizione. In questo senso, il romanzo di Wallace è una sorta d'istantanea di un processo di *pattern recognition* in corso di avanzamento, poiché in esso è possibile rintracciare una costante iterazione di episodi e di frammenti di testo simili ma mai uguali tra loro. Come osserva Katherine Hayles, in un articolo dedicato ai temi del romanzo:

Infinite Jest creates cycles within cycles within cycles. Imagine a huge novel that has been run through the recursive feedback loops of an intelligent agent program and then strung out along the page. Although the words follow in linear sequence, the recursive enfolding would dramatically affect the novel's structure, sequence, and meaning. (Hayles 1999b: 684)¹³

¹³ Hayles esamina ad esempio il tema dei rifiuti, i quali, nel futuro prossimo immaginato da Wallace, vengono resi ancora più velenosi al fine di poter produrre energia.



Questa affinità strutturale con un sistema connessionistico ha come conseguenza più importante quella di stimolare nel lettore un personale processo di *pattern recognition*. Come Hal è in grado di filtrare il segnale dal 'rumore' e di processare informazioni in maniera sorprendentemente efficiente, i (meno disumani) lettori di *Infinite Jest* sono invitati ad attuare un continuo processo di elaborazione delle analogie e delle differenze tra le varie parti del testo, che ha come risultato la genesi di nuove idee. Per citare un esempio concreto di questa dinamica, ci si può soffermare sulle prime pagine del romanzo (Wallace 1996a: 10-11), durante le quali Hal rammenta di avere ingoiato da piccolo una muffa ("mold"). Il ricordo avviene durante l'ultima sequenza narrativa in ordine cronologico. Molto più avanti, nel corso della narrazione, il suo amico Pemulis spiega di essere riuscito a procurarsi il DMZ, un potentissimo allucinogeno, sintetizzabile a partire da una muffa: "The incredibly potent DMZ is synthesized from a derivative of fitviavi, an obscure mold that grows only on other molds" (Wallace 1996a: 170). Allo stesso modo, è anche possibile citare un dialogo durante il quale Hal e Mario discorrono della dipendenza di Hal dalla marijuana e dei tentativi di Pemulis di studiare la composizione chimica del DMZ. Quest'ultima scena è collegata a una nota al termine del volume, che riporta alcune considerazioni di Pemulis in merito al rapporto tra muffa e DMZ (Wallace 1996a: 1064, n. 321). Nelle pagine immediatamente precedenti alla descrizione della prima scena, durante la quale Hal non riesce a proferire verbo probabilmente a causa dell'ingestione del DMZ, viene descritto il personaggio Erdedy, in preda a uno stato confusionale a causa dell'assunzione di cannabinoidi. La scena può essere correlata allo stato confusionale di Hal, ma lo sviluppo di una tale associazione può avvenire nella mente del lettore soltanto dopo aver letto diverse pagine del romanzo e dopo aver cominciato a elaborare delle teorie e delle opinioni personali che, con ogni probabilità, non coincidono con quelle dell'autore o di altri lettori del romanzo. Dan Schmidt, un utente del forum di lettori di Wallace "Howling Fanthods", elabora inoltre una teoria relativa al rapporto tra muffa e DMZ: "It's my belief that Hal's body has itself synthesized DMZ, perhaps provoked by his marijuana withdrawal" (Schmidt 2008). La proposta di questo lettore è interessante, ma non è detto che sia attendibile. Il legame tra l'incomunicabilità di Hal e l'ingerimento della muffa non è specificato. Nondimeno, il suo tentativo rappresenta un caso particolarmente esemplare dell'azione che molti lettori sono portati a compiere, utilizzando un approccio interpretativo simile a quello compositivo adottato da Wallace per la stesura del suo romanzo, vale a dire tentare di basarsi su una correlazione dei contenuti avente come conseguenza l'iterazione di nuove narrazioni. Il processo di *pattern recognition* è stato compiuto al momento della genesi dell'opera e dev'essere compiuto nuovamente dal lettore.¹⁴

¹⁴ Questo processo riguarda anche le note presenti al termine del romanzo, che Wallace stesso definisce come "representations of, not really stream-of-consciousness, but thought patterns and fact patterns" (Wallace 1998c). Come osserva Ira Nadel: "The footnotes represent [...] a kind of neural



Come osserva Wolfgang Iser, un testo letterario è sempre caratterizzato da alcune porzioni di testo che non vengono narrate e che permettono al lettore di partecipare alla creazione del significato. Inoltre, questi "blanks" favoriscono la capacità di porre i vari segmenti narrativi in relazione tra loro: "They are the unseen joints of the text, and as they mark off schemata and textual perspectives from one another, they simultaneously trigger acts of ideation on the reader's part. Consequently, when the schemata and perspectives have been linked together, the blanks 'disappear'" (Iser 1978: 183). Gli invisibili punti di giunzione del testo di cui scrive Iser sono rintracciabili anche in *Infinite Jest*, tuttavia la loro presenza è sistematica e iterativa. Ciò appare evidente se si considera un'ulteriore tipologia di ripetizione narrativa definita da Slethaug "a recursion of lack": "Some important bit of information or part of narration has been omitted, skewing the nature of the narrational recursion" (Slethaug 2000: 100). Come è già stato evidenziato, intere parti delle vicende narrate sono state previste e mai scritte o pubblicate da Wallace all'interno di *Infinite Jest*. Volendo continuare a tracciare un paragone tra l'architettura del romanzo e il triangolo di Sierpinski, queste lacune coincidono idealmente con il triangolo centrale, che rimane sempre vuoto. Come osserva Natalini:

I tanti "buchi" nella narrazione [...] riflettono la caratteristica principale del triangolo di Sierpinski, ossia la rimozione sistematica di una parte della struttura, fino ad arrivare a un insieme di misura (bidimensionale) uguale a zero: alla fine della procedura, all'infinito, abbiamo tolto quasi tutto, ma quello che rimane non è il nulla, e anzi la cornice, diventata infinitamente sottile (e infinitamente lunga), è un oggetto complesso e potenzialmente inesauribile da percorrere. E in *[Infinite] J[est]* l'ambizione è proprio quella di parlare di cose vere, cercando di dire il meno possibile, ma alludendo infinitamente a tutto il resto, catturando il lettore nelle sue pieghe, e rimandandolo sempre a eventi che succedono al di fuori del libro. (Natalini 2009)

Wallace stimola il lettore a colmare i triangoli mancanti attraverso la ripetizione del vuoto, proponendo a chi legge di effettuare un'operazione simile a quella che è alla base della genesi del romanzo.¹⁵ Di conseguenza, l'opera risulta essere effettivamente "un cristallo caduto da una grande altezza", un triangolo di Sierpinski sghembo, mai terminato, interminabile e allo stesso tempo costantemente integrabile da parte del lettore. *Infinite Jest* è quindi uno scherzo infinito che si contrappone a quell'"intrattenimento fallito" che è il film "Infinite Jest" attorno a cui gravita l'intera

network that provides a cognitive mapping of the text that simultaneously reconfirms and contrasts with the nonlinear experience of reading and life" (Nadel 2012: 226).

¹⁵ La 'rimozione' di alcune parti della struttura riguarda in particolare la progettazione dell'opera: sebbene molte parti del testo siano state effettivamente 'rimosse' da Wallace durante la revisione del testo, altri brani non sono mai stati scritti per esteso dall'autore.



trama (il sottotitolo del manoscritto, poi cassato dall'editor Michael Pietsch e dalla casa editrice Little, Brown and Company è infatti "a failed entertainment" – Moore 2009). L'efficacia del romanzo è dunque in aperta contrapposizione con quella del film di James Incandenza. Mentre la pellicola è talmente perfetta da risultare letale e quindi fallisce nell'intento originario di stabilire una comunicazione tra il regista e suo figlio, il romanzo è invece così imperfetto da risultare – per molti lettori – efficace, anche se 'fallirà' sempre nel tentativo di risultare completo.¹⁶

Come osserva Toon Theuwis, il termine greco per "infinito" è *apeiron*, parola che per Aristotele assume una connotazione negativa a causa dell'assenza di limite congenita all'infinito e al caos. L'infinito era dunque considerato come un'imperfezione (Theuwis 1999: 9). L'orchestrazione narrativa di *Infinite Jest* può essere considerata infinita proprio in virtù di un'imperfezione, chiaramente voluta dall'autore. In relazione a ciò, Greg Carlisle elabora una teoria molto interessante in merito al funzionamento della tensione narrativa in *Infinite Jest*. In una struttura narrativa tradizionale l'azione accresce la propria tensione sino a raggiungere un punto di climax e successivamente decresce. Invece, nelle narrazioni elaborate da Wallace, la tensione narrativa tende verso l'infinito, senza mai affievolirsi: "Often when Wallace's narratives approach a crisis or climax, the tension becomes large without bound and does not resolve because the climax is never reached". Questo meccanismo di non risoluzione della tensione narrativa si verifica sia a un micro-livello dei singoli brani sia a un livello intermedio dei vari capitoli¹⁷ e addirittura a un macro-livello che riguarda l'intero romanzo (Carlisle 2009: 33). È infatti presente una lacuna temporale di un intero anno, tra il novembre del 2009 e il novembre del 2010: dall'ultima volta che si incontra Hal nel 2009 sino all'incipit del romanzo si ha un lasso temporale non coperto dalla narrazione. Come osserva Carlisle, ragionando per assurdo a proposito di questa lacuna temporale: "Even if Wallace had lived past 12 Septmeber 2008 and decided to write a sequel to *Infinite Jest*, adherence to the form he set for the original novel would require that any crisis events remain undefined in the sequel" (Carlisle 2009: 36).

Questo vizio di forma all'interno della struttura di *Infinite Jest* permette di uscire dall'infinito racchiuso nel testo che viene infatti traslato dalle pagine scritte da Wallace nella mente e nei ragionamenti del lettore, il quale continua a riflettere sui temi proposti e sostanzialmente continua da sé il romanzo. Secondo Umberto Eco un'"opera aperta" tende "a promuovere nell'interprete 'atti di libertà cosciente', a porlo come centro attivo di una rete di relazioni inesauribili tra le quali egli instaura la propria forma" (Eco 1976: 35). *Infinite Jest* è un'opera aperta del tutto particolare, poiché è caratterizzata da una *sistematica* iterazione ed evoluzione dell'atto di "libertà

¹⁶ In merito alla presenza dei vuoti narrativi e alla struttura non lineare di *Infinite Jest* si vedano anche i recenti contributi di Michael Pietsch e Rick Moody (2012), sul lavoro di editing che ha preceduto la pubblicazione definitiva, e di Stephen Burn (2013), che analizza la frammentarietà del testo alla luce dei riferimenti alla scienza ottica e alla schizofrenia presenti nella trama.

¹⁷ Le sezioni contrassegnate da un cerchio stilizzato. Cfr. nota 10.



cosciente" di cui scrive Eco. Di conseguenza, è possibile concordare con Marshall Boswell, secondo il quale Wallace invita a scorgere nel gioco del tennis e nella competizione tra se stessi e l'avversario una metafora della danza tra lettore e libro (Boswell 2003: 173). Da una parte della rete vi è un autore che scrive un testo; dall'altra vi è l'intelligenza del lettore che sviluppa, in maniera sempre più complessa, un testo parallelo e immaginario. In questo senso, *Infinite Jest* può essere considerato un'opera aperta che allo stesso tempo include all'interno di se stessa un insieme infinito di narrazioni, esattamente come le infinite possibilità di giocare la palla durante una partita di tennis sono contenute all'interno della mente di un giocatore:

Seemed intuitively to sense that it was a matter not of reduction at all, but – perversely – of expansion, the aleatory flutter of uncontrolled, metastatic growth – each well-shot ball admitting of n possible responses, n^2 possible responses to those responses, and on into what Incandenza would articulate to anyone who shared both his backgrounds as a Cantorian continuum of infinities of possible move and response, Cantorian and beautiful because foliating, *contained*, this diagnate infinity of infinities of choice and execution, mathematically uncontrolled but humanly *contained*, bounded by the talent and imagination of self and opponent, bent in on itself by the containing boundaries of skill and imagination that brought one player finally down, that kept both from winning, that made it, finally, a game, these boundaries of self. (Wallace 1996a: 82)

L'iterazione delle lacune che il lettore deve colmare nella sua mente – la proliferazione dei triangoli vuoti nel frattale di Sierpinski – porta a una costante evoluzione della virtualità del contenuto narrativo. I vuoti testuali equivalgono a dei momenti di oblio durante i quali l'immaginazione del lettore può inserirsi. In questo senso, l'orchestrazione narrativa di *Infinite Jest* sembrerebbe essere stata studiata per non essere sufficiente a se stessa, bensì per apparire come un sistema che dialoga con le scelte cognitive effettuate da chi legge. Tale approccio risulta differente rispetto a diversi esempi di atteggiamento cognitivo paranoico che sono rintracciabili in alcuni romanzi comunemente associati alla tradizione postmoderna, come ad esempio *White Noise* (1985) di DeLillo o *The Crying of Lot 49* (1966) di Pynchon. A proposito di quest'ultimo romanzo, John Johnston analizza la psicologia della protagonista Oedipa in relazione al tema della molteplicità informativa: "As Oedipa [...] seeks pattern recognition, the text merely proliferates new information; even as her efforts to arrive at a single overriding interpretation founder, multiple signs of other worlds and other modes of meaning insistently repeat themselves". La reazione paranoica della protagonista non viene considerata da Johnston come clinica o psicologica, bensì come una condizione *sistemica* della sua esperienza e del mondo in cui vive (Johnston 1998: 39-43). A mio parere, come dimostra il romanzo di Wallace, le modalità di rappresentazione letteraria della molteplicità informativa stanno mutando, generando un progressivo addomesticamento della complessità. Ciò risulta evidente nel caso di



Infinite Jest, dato che l'autonomia del testo e quella del lettore si limitano sempre a vicenda: il primo non risulta mai autoreferenziale, mentre il secondo subisce difficilmente un surriscaldamento cognitivo o il rischio di elaborare delle connessioni completamente prive di fondamento.

Secondo il teorico dei nuovi media Lev Manovich, siamo ormai giunti in un periodo storico in cui la forma simbolica del database (definito come un insieme non ordinato di dati) prevale su quella della narrazione, vale a dire il sintagma che si delinea in una successione ordinata di scene all'interno di un'opera. Allo stesso tempo, tale fenomeno implica l'acuirsi di ciò che Manovich definisce un "database complex": "This is a different kind of narcissism – not passive contemplation but action. The user moves the cursor around the screen; clicks on icons; presses the keys on the keyboard and so on" (Manovich 2001: 235, n. 29).¹⁸ Come osserva Slavoj Žižek, in futuro potrebbe profilarsi il rischio d'incorrere in un "eccesso di scelta" che "sarà sentito come un'impossibilità di scegliere". Una possibile reazione a tale congiuntura potrebbe essere il diffondersi di un sentimento di "anoressia informativa, il disperato rifiuto di ricevere informazioni" (Žižek 2011: 332).

Infinite Jest è sicuramente un testo che, già a metà degli anni Novanta, si inserisce in un terreno di dibattito tra le forme simboliche tipiche della cultura digitale (come il database) e quelle tipiche della mente umana: il romanzo di Wallace appare come un enorme database non ordinato di dati e di frammenti narrativi, anche se, allo stesso tempo, le strategie relazionali descritte in precedenza sembrerebbero coincidere con la valorizzazione di un'idea di arte quale comunicazione di dati che avviene all'interno della comunità umana autore-pubblico.¹⁹ Durante il dialogo con Gately, il fantasma di James Incandenza narra di come, in alcuni dei suoi film, avesse deciso di mantenere il volume di voce dei "figuranti" – vale a dire le comparse, che solitamente stanno sullo sfondo e lasciano la scena principale ai discorsi dei protagonisti – allo stesso livello di quelle degli attori principali: "It was real life's real egalitarian babble of figurantless crowds, of the animate world's real agora, the babble of crowds every member of which was the central and articulate protagonist of his own entertainment" (Wallace 1996a: 835-6). A causa di questa sorta di cacofonia, lo spettatore doveva sforzarsi di rintracciare i discorsi a suo avviso più rilevanti. Tale capacità di riconoscere i 'rumori' più importanti equivale esattamente al processo di *pattern recognition* a cui sono state

¹⁸ Manovich si basa a sua volta su una teoria elaborata da Rosalind Krauss nell'articolo "Video: The Aesthetics of Narcissism" (1978), in cui il video è considerato come un medium psicologico che si fonda su un'esigenza di narcisismo.

¹⁹ Ad esempio, Wallace ritiene che "the real architect of the postmodern trap" sia stato Ludwig Wittgenstein, dato che nel *Tractatus Logico-Philosophicus* (1922) ci ricorda che siamo *nel* linguaggio. Diversamente, Wallace dichiara di volersi basare su una concezione di linguaggio affine a quella che, a suo avviso, è possibile rintracciare nel tardo pensiero di Wittgenstein (*Philosophische Untersuchungen*, 1945): "Wittgenstein argues that for language even to be possible, it must always be a function of relationships between persons" (Wallace 1993: 131).



addestrate alcune intelligenze artificiali.²⁰ A mio avviso, questa strategia di "radical realism" (Wallace 1996a: 836),²¹ come la definisce lo stesso Incandenza, sembra ricalcare fedelmente i propositi di Wallace, nel momento in cui permette di non considerare la *randomness* come un fattore sublime e inaccessibile e, allo stesso tempo, dà al lettore la possibilità d'imparare a scegliere consapevolmente quali informazioni conservare e coltivare. In altre parole, l'unico personaggio fondamentale rimane il lettore.

BIBLIOGRAFIA

Bertens H., 1995, *The Idea of the Postmodern. A History*, Routledge, Londra e New York.

Birkerts S., 1996, "The Alchemist's Retort", in *The Atlantic Monthly*, Febr. 1996, pp. 106-113.

Boswell M., 2003, *Understanding David Foster Wallace*, University of South Carolina Press, Columbia.

Boswell M. e Burn S. J. (a cura di), 2013, *A Companion to David Foster Wallace Studies*, Palgrave Macmillan, New York.

Burn S. J., 2003, *David Foster Wallace's Infinite Jest: a reader's guide*, Continuum, New York e Londra.

Burn S. J., 2013, "Webs of Nerves Pulsing and Firing: *Infinite Jest* and the Science of Mind", in M. Boswell e S. J. Burn (a cura di), *A Companion to David Foster Wallace Studies*, Palgrave Macmillan, New York, [e-book] cap. 4.

Carlisle G., 2007, *Elegant Complexity. A Study of David Foster Wallace's Infinite Jest*, Sideshow Media Group, Los Angeles e Austin.

Carlisle G., 2009, "Wallace's Infinite Tension", in M. Sheehan (a cura di) "David Foster Wallace Tribute - Thank You David Foster Wallace", in *Sonora Review* 55/56 (Spring 2009), University of Arizona Press, Tucson, pp. 1-105; 33-45.

Cilliers P., 1998, *Complexity & Postmodernism. Understanding Complex Systems*, Routledge, Londra e New York.

Cohen S. e Konstantinou L. (a cura di), 2012, *The Legacy of David Foster Wallace*, University of Iowa Press, Iowa City.

DeLillo D., 1997, *Underworld*, Scribner, New York.

²⁰ Ad esempio, il filtro anti-spam dei nostri servizi di posta elettronica funziona esattamente in questo modo. Per un'analisi più approfondita di tali processi, cfr. Cilliers (1998: 68).

²¹ Tom LeClair, in un articolo dedicato alla prodigiosità narrativa di *Infinite Jest*, cita il "radical realism" come tendenza del romanzo *Infinite Jest* a rivestire della medesima importanza tutti i personaggi, comprese le figure che compaiono meno frequentemente nell'intreccio (LeClair 1996: 37).



Dubois D., 1990, *Le labyrinthe de l'intelligence. De l'intelligence naturelle à l'intelligence fractale*, InterEditions/Academia, Parigi e Louvain-la-Neuve.

Eco U., 1976, *Opera aperta*, Bompiani, Milano.

Hayles N. K., 1999a, *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, The University of Chicago Press, Chicago.

Hayles N. K., 1999b, "The Illusion of autonomy and the Fact of Recursivity. Virtual Ecologies, Entertainment, and *Infinite Jest*", in *New Literary History* 3 (Summer 1999), pp. 675-697.

Iser W., 1978, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Routledge, Londra.

Jameson F., 1992, *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham.

Johnston J., 1998, *Information Multiplicity. American Fiction in the Age of Media Saturation*, The John Hopkins University Press, Baltimore e Londra.

Kakutani M., 1996, "A Country Dying of Laughter. In 1,079 pages", in *New York Times*, February 13, 1996, p. B2.

LeClair T., 1989, *The Art of Excess. Mastery in Contemporary American Fiction*, University of Illinois Press, Urbana e Chicago.

LeClair T., 1996, "The prodigious fiction of Richard Powers, William Vollmann and David Foster Wallace", in *Critique* 38/1 (Fall 1996), pp. 12-37.

Lethem J., 2009, *Chronic City*, Doubleday, New York.

Lethem J., 2010, "The Rumpus Long Interview with Jonathan Lethem", intervista di R. Scott, in «Rumpus», Jan. 19, 2010, <<http://therumpus.net/2010/01/the-rumpus-long-interview-with-jonathan-lethem/?full=yes>> (6 dicembre 2010).

Manovich L., 2001, *The Language of New Media*, MIT Press, Cambridge (US-MA) e Londra.

Moore S., 2009, "The First Draft Version of *Infinite Jest*," in "The Howling Fantods", 16-07-2009, <http://www.thehowlingfantods.com/ij_first.htm> (12 marzo 2010).

Nadel I. B., 2012, "Consider the Footnote", in S. Cohen e L. Konstantinou (a cura di), *The Legacy of David Foster Wallace*, University of Iowa Press, Iowa City, pp. 218-240.

Natalini R., 2009, "Verso l'infinito e oltre. David Foster Wallace e la matematica", in «Maddmaths», Agosto 2009, Gruppo SIMAI-DMA, <<http://maddmaths.simai.eu/simai/var/Verso%20l'infinito%20di%20Wallace.pdf>> (27 novembre 2012).

Natalini R., 2013, "David Foster Wallace and the Mathematics of Infinity", in M. Boswell e S. J. Burn (a cura di), *A Companion to David Foster Wallace Studies*, Palgrave Macmillan, New York, [e-book] cap. 3.



Nicol B., 2002, "The Postmodern Condition", in Id. (a cura di), *Postmodernism and the contemporary novel*, Edinburgh University Press, Edimburgo, pp. 13-18.

Panzani U., 2010, "L'insufficienza della diagnosi. David Foster Wallace, Julian Barnes e la satira della narrativa postmodernista", in C. Sandrin (a cura di), 2010, *Studi e Ricerche. Quaderni del Dipartimento di Scienze del linguaggio e letterature moderne e comparate dell'Università di Torino*, Vol. 5, Ed. Edizioni dell'Orso, Torino, pp. 223-244.

Panzani U., 2012, "*I think, therefore I connect*". *Database, connessionismo ed esopoesi nel romanzo anglo-americano (1995-2011)* (Tesi di Dottorato di ricerca in Letterature euro-americane), supervisore: prof. V. Gennero, Università degli studi di Bergamo, Bergamo.

Pietsch M. e Moody R., 2012, "On Editing David Foster Wallace: An Interview", in S. Cohen e L. Konstantinou (a cura di), *The Legacy of David Foster Wallace*, University of Iowa Press, Iowa City, pp. 208-217.

Ribot T., 1896, *La psychologie des sentiments*, Félix Alcan Éditeur, Paris.

Schmidt D., 2008, "Notes on David Foster Wallace's Infinite Jest," in *Generation Gill Sans*, Jul. 10, 2008, <<http://dfan.org/jest.txt>> (23 novembre 2012).

Slethaug G. E., 2000, *Beautiful Chaos. Chaos Theory and Metachaotics in Recent American Fiction*, Suny Press, New York.

Tabbi J., 1995, *Postmodern Sublime. Technology and American Writing from Mailer to Cyberpunk*, Cornell University Press, Ithaca e Londra.

Testa M., 2001, prefazione a Wallace D. F., *Verso occidente l'impero dirige il suo corso*, Minimum Fax, Roma.

Theuwis T., 1999, *The Quest for Infinite Jest: An Inquiry into the Encyclopedic and Postmodernist Nature of David Foster Wallace's Infinite Jest*, Ghent University Press, Ghent.

Von Bertalanffy L., 1968, *General Systems Theory. Foundation, Developments, Application*, Braziller, New York.

Wallace D. F., 1989, "Westward the Course of Empire Takes its Way", in *Girl with Curious Hair*, Norton, New York, pp. 231-373.

Wallace D. F., 1993, "An interview with David Foster Wallace," intervista di Larry McCaffery, in *Review of Contemporary Fiction* 13.2 (Summer 1993), pp. 128-150.

Wallace D. F., 1996a, *Infinite Jest*, Little, Brown and Company, Boston.

Wallace D. F., 1996b, "David Foster Wallace", intervista di Michael Silverblatt, in *Bookworm*, Apr. 11, 1996, <http://www.kcrw.com/etc/programs/bw/bw960411david_foster_wallace> (6 novembre 2011); trascrizione: <<http://web.archive.org/web/20040606041906/www.andbutso.com/~mark/bookworm96/>> (27 novembre 2012).



Wallace D. F., 1998a [1993], "E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction", in *A supposedly Fun Thing I'll Never Do Again. Essays and Arguments*, Abacus, London, pp. 21-82.

Wallace D. F., 1998b [1993], "Derivative Sport in Tornado Alley", in *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again. Essays and Arguments*, Abacus, London, pp. 3-20.

Wallace D. F., 1998c, "'I'm Not a Journalist and I Don't Pretend to Be One': David Foster Wallace on Nonfiction", intervista di T. Scocca, in *Slate* 22 (Nov. 22, 2010), <http://www.slate.com/blogs/scocca/2010/11/22/i_m_not_a_journalist_and_i_don_t_pretend_to_be_one_david_foster_wallace_on_nonfiction_1998_part_1.html> (23 maggio 2012).

Wilden A., 1987, *The Rules are No Game. The Strategy of Communication*, Routledge, Londra.

Žižek S., 2011 [2004], "What Can Psychoanalysis Tell Us About Cyberspace?", in *Psychoanalytic Review* 91(6) (Dec. 2004), pp. 801-830; trad. it. di O. Braccini, 2011, "Si può attraversare il fantasma nel cyberspazio?", in S. Žižek, *Lacrimae Rerum. Saggi sul cinema e il cyberspazio*, Libri Scheiwiller, Milano, pp. 321-372.

Ugo Panzani ha conseguito un dottorato di ricerca in Letterature euro-americane, con una tesi dal titolo "*I think, therefore I connect*": Database, connessionismo ed esopoesi nel romanzo anglo-americano (1995-2011) (Università degli studi di Bergamo, 2009-2011). Nel 2011 ha svolto un periodo di ricerca presso il Department of Digital Culture, University of Bergen (Norvegia). Ha pubblicato articoli in merito alla letteratura anglo-americana e inglese oltre il postmodernismo sulle riviste *Studi e ricerche* (Torino, 2010), *Altre Modernità* (2011) e *Cosmo* (2012).

ugopanzani@gmail.com