



Enthymema XXIII 2019

Il problema (est)etico della rappresentazione: *Poor People* di William T. Vollmann

Giuseppe Carrara

Università degli Studi di Siena

Abstract – Attraverso il confronto fra *Let Us Now Praise Famous Men* di James Agee e Walker Evans e *Poor People* di William T. Vollmann, l'articolo si propone di mostrare come quest'ultimo rifletta e cerchi di risolvere i problemi etici, politici e formali della rappresentazione documentaria. In particolare, si analizzano le modalità attraverso le quali viene problematizzato il processo di mediazione e di fruizione e lo specifico della retorica adottata da Vollmann per rendere conto dell'esperienza di un'alterità subalterna

Parole chiave – Vollmann; *Poor people*; non-fiction; fototesti; reportage.

Abstract – Through the comparison between James Agee's and Walker Evans's *Let Us Now Praise Famous Men* and William T. Vollmann's *Poor People*, this essay focuses on ethical, political and aesthetic problems concerning documentary representation. Namely I analyse the ways in which Vollmann puts the mediation process into question and the rhetoric through which the experience of otherness is depicted in a work of literary non-fiction.

Keywords – Vollmann; *Poor People*; non-fiction; photo-text; reportage.

Carrara, Giuseppe. "Il problema (est)etico della rappresentazione: *Poor People* di William T. Vollmann". *Enthymema*, n. XXIII, 2019, pp. 6-19.

<https://doi.org/10.13130/2037-2426/11922>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License
ISSN 2037-2426

Il problema (est)etico della rappresentazione: *Poor People* di William T. Vollmann

Giuseppe Carrara
Università degli Studi di Siena

1. «We need writing with a sense of purpose»

L'articolo di poetica sulla letteratura dopo il postmodernismo, negli ultimi decenni, è stato scritto così tante volte quasi da diventare un genere letterario a sé stante: non si può, oramai, parlare dello stato della narrativa anglofona contemporanea senza pensare a *E Unibus Pluram* di David Foster Wallace, a *Mr. Difficult* di Jonathan Franzen, a *Two Paths for the Novel* di Zadie Smith. E certamente non poteva non cimentarsi con un'operazione del genere uno degli scrittori americani più poliedrici di questo periodo: nel 2004, così, William T. Vollmann, in maniera particolarmente icastica e sintetica, pubblica *American Writing Today: A Diagnosis of the Disease* in cui liquida in un colpo solo la narrativa contemporanea prodotta da scrittori che si comportano come se fossero «on an airplane in economy seats, beverage trays shading their laps, faces averted from one another, masturbating furiously». Un giudizio per certi versi semplicistico, ma funzionale alla proposta di un tipo di letteratura che aspira a essere mezzo di comunicazione, comprensione e conoscenza fra gli uomini («and knowledge», scrive Vollmann, «can only be obtained through openness, which requires vulnerability, curiosity, suffering») – non siamo, insomma, molto distanti da quella letteratura senza virgolette che secondo Wallace deve correre il rischio di essere accusata di sentimentalismo e melodrammaticità. E Vollmann ce ne fornisce sette regole apparentemente di buon senso, ma quanto mai problematiche dal punto di vista etico ed estetico: mai scrivere senza sentimento; trattare l'io e l'altro come partner uguali; rappresentare problemi umani importanti; sforzarsi di cercare delle soluzioni per quei problemi; conoscere il proprio soggetto e trattarlo con rispetto; credere che la verità esista; proporsi di portare beneficio agli altri e a se stessi. Tutta la produzione letteraria di Vollmann è animata da una tensione, spesso difficile, problematizzata, contraddittoria, fra queste istanze, dai testi che sconfinano nel fantastico e nella trasfigurazione simbolica (come il quasi-romanzo storico *The Rifles*) alla produzione non finzionale. Si tratta, insomma, dell'eterno problema della rappresentazione e del rapporto fra mondo testuale e mondo reale: se la verità esiste (o almeno dobbiamo credere che esista), come sostiene Vollmann, come afferrarla in maniera onesta? Come recuperarla dalla mole caotica e frammentaria dei dati dell'esperienza? Come riportarla sulla pagina? Come rendere giustizia (est-etica) ai problemi umani con cui lo scrittore si cimenta? Sono queste alcune delle domande che implicitamente i libri di Vollmann si pongono: nelle pagine seguenti si cercherà di analizzare in che modo queste questioni entrano in relazione con le scelte formali e retoriche di un'opera in particolare di Vollmann, *Poor People*, un testo di riflessione e ricerca sulla povertà nel mondo, nato dai viaggi e dalle inchieste di Vollmann e uscito in volume nel 2007 per HarperCollins.

Il problema (estetico) della rappresentazione Giuseppe Carrara

2. *Poor People, Let Us Now Praise Famous Men* e l'estetica documentaria

Poor People si presenta, sin dall'incipit, come un «essay» (Vollmann, *Poor People* xi), un testo a metà fra l'inchiesta e il racconto di viaggio (cfr. Kristof) sul concetto di povertà indagato su scala globale: attraverso il racconto delle interviste condotte fra il 1992 e il 2005 in varie zone del mondo (Tailandia, Yemen, USA, Colombia, Messico, Giappone, Vietnam, Afghanistan, Pakistan, Russia, Cina, Birmania, Ungheria, India, Iraq, Serbia, Australia, Congo, Kenya, Kazakistan, Filippine), Vollmann riflette su cosa sia la povertà, su come possa essere definita e su cosa significhi essere poveri. Il volume è aperto da un'introduzione che problematizza la rappresentazione documentaria, cui fanno seguito una serie di dati e statistiche sul reddito medio pro capite delle persone nei vari Paesi del mondo e le conseguenti soglie di povertà, e un glossario che riformula in maniera provocatoria le definizioni di alcuni dei termini più frequentemente utilizzati nella letteratura (scientifica e non) sul tema. Il nucleo del libro è costituito da cinque sezioni di carattere tematico (*Self-definitions, Phenomena, Choices, Hopes* e *Placeholders*), per finire con una lista delle fonti, i ringraziamenti e una lunga sequenza di 128 fotografie (in b/n e, salvo poche eccezioni, quasi tutte a pagina intera) scattate dallo stesso Vollmann.

Il problema e la contraddizione del rapporto fra lo scrittore e la rappresentazione di un'altrità subalterna (in questo caso i poveri) sono esposti fin dalle soglie paratestuali del libro, in cui Vollmann, nel colophon iniziale, annota: «I made money off poor people's back» (*Poor*). L'utilizzo e la forzatura a fini estetici del paratesto è una strategia utilizzata di frequente dagli scrittori del ventesimo secolo (e basti pensare all'utilizzo parossistico che ne fa Dave Eggers in *A Heartbreaking Work of Staggering Genius*) per creare interferenze fra il testo e l'extratesto e impostare, problematizzandolo, il patto di lettura: nel caso di *Poor People*, la dichiarazione di Vollmann non è il segnale del candore e dell'onestà intellettuale dello scrittore, ma piuttosto la prima avvisaglia di una riflessione sulle aporie della rappresentazione documentaria, che emerge, in particolar modo, attraverso il costante confronto con il cosiddetto *photo-essay book* della Grande Depressione.¹ Nello specifico, l'affermazione del colophon allude alla questione dell'asimmetria (di classe, di genere, di provenienza geografica) fra l'osservatore e i soggetti rappresentati, che Vollmann svilupperà nel corso del testo soprattutto attraverso il ricorso a una modalità commentativa sul piano del discorso e un confronto serrato con *Let Us Now Praise Famous Men* di James Agee e Walker Evans. Il fiorire del fototesto documentario degli anni Trenta, infatti, è stato occasione di un lungo dibattito (protrattosi nei decenni successivi) sullo statuto della documentarietà e in particolare su una serie di problemi suscitati dal *photo-essay book* della Grande Depressione, riguardanti il rapporto di mediazione fra l'autore, il pubblico e il soggetto rappresentato; un rapporto socioeconomicamente connotato (Stott) sia sull'asse autore-oggetto della rappresentazione che su quello oggetto della rappresentazione-pubblico. Cinzia Scarpino ha sintetizzato efficacemente i problemi di natura etica, estetica e politica che ne derivano: il primo riguarda il linguaggio della fotografia e la consapevolezza della possibilità di manipolazione, ideologizzazione e utilizzo propagandistico dell'immagine; il secondo ha a che fare con lo scollamento temporale fra il momento della ricerca e quello della produzione materiale del testo e della successiva fruizione; il terzo è l'asimmetria socio-economica e culturale fra il documentarista e l'altro raccontato e fotografato (che corre il rischio di essere sottoposto a processi di oggettivazione o osservazione voyeuristica); infine: gli effetti ricercati e prodotti dal documentario nell'atto della fruizione.

Circa settant'anni dopo, seppur in un mutato contesto culturale ed economico, *Poor People* si trova a dover fare i conti con la stessa serie di problemi e, non a caso, alla prima avvertenza

¹ Per un approfondimento sul fototesto documentario degli anni Trenta si possono vedere almeno Allred; Blinder; Scarpino; e Stott.

Il problema (estetico) della rappresentazione

Giuseppe Carrara

del colophon segue un'introduzione in cui Vollmann paga il suo debito a *Let Us Now Praise Famous Men* sottolineando le questioni problematiche del libro e, implicitamente, definendo delle strategie retoriche e metodologiche differenti per il proprio lavoro. Il problema etico dell'osservazione da una posizione di privilegio è ribadito attraverso l'asserzione di estraneità rispetto all'esperienza che racconta – estraneità che caratterizza molti testi di Vollmann, da *An Afghanistan Picture Show* dove si insiste sull'insuperabile divario fra l'io e i soldati² fino a *Poor People* dove Vollmann «cannot claim to have been poor»; se questa distanza provocava un profondo senso di colpa in Agee, Vollmann ammette che «my emotion concerning this is not guilt at all, but simple gratitude» (*Poor people* xi). Il confronto con il suo principale modello prosegue attraverso la segnalazione, fin dalle prime righe dell'introduzione, dell'inadeguatezza nei confronti della rappresentazione e della riflessione nei confronti di una singola incarnazione della povertà, per sottolineare un ulteriore scarto rispetto al libro di Agee ed Evans: se *Let Us Now Praise Famous Men* è una lunga meditazione nata dall'osservazione di tre famiglie di fittavoli dell'Alabama, colte nella loro singolarità e specificità, *Poor People* è un testo centrifugo che procede per salti e balzi, viola scientemente l'andamento cronologico del reportage e si muove su aree geografiche differenti. Già nello stabilire questa prima differenza Vollmann, pur lodando la qualità artistica di quel «masterpiece» (xi) che è *Let Us Now Praise Famous Men*, ne segnala i limiti attraverso l'utilizzo del verbo *to attempt*, limiti che si manifestano in particolar modo nell'esposta asimmetria nei confronti della subalternità, che si risolve nell'uso di una soggettività ingombrante (che talvolta sposta il focus dell'attenzione dalla sofferenza delle tre famiglie al disagio del sé) e uno stile modernista che si rivolge necessariamente a un pubblico colto:

Let Us Now Praise Famous Men is an elitist expression of egalitarian longings. The tragic tension between its goal and its means contributes substantially to its greatness [...] for despite its fierce intellectualism it is essentially an outcry of childlike love, the love which impels a child to embrace a stranger's leg. . . . James Agee sought to know them, to experience, however modestly, what they did; his heart went out to them, and he fought with all his crafty, hopelessly unrequitable passion to make our hearts the same. This explains the necessity of Walker Evans's accompanying photographs, which record the poverty of those sharecropper families calmly, undeniably, heartbreakingly, inescapably. Their project falls repeatedly on its sword. It is a success because it fails. It fails because it consists of two rich men observing the lives of the poor. (xii)

Il problema principale è dunque una questione al tempo etica ed estetica (e direi anche conoscitiva) nella misura in cui le scelte formali nella rappresentazione testimoniano di una presa di posizione, di uno sguardo, di un trattamento di una realtà sociale esistente: «in *Praise's* journalistic ethics», ha scritto Aaron D. Chandler, «Vollmann locates a distortion in the earlier writers' epistemological drive to know the farmers comprehensively and affectively at any cost, to present the truth of this knowledge textually, and, in so doing, to expropriate their suffering» (27).

A partire dalla riflessione su queste premesse, Vollmann imposta una metodologia, una retorica e uno stile per cercare di superare le impasse incontrate da Agee ed Evans – pur senza riuscirci del tutto. Già la struttura del libro segnala uno scarto evidente fra i due testi: laddove *Let Us Now* si apriva con la sequenza di scatti di Walker Evans, *Poor People* pone le fotografie alla fine, proprio per segnalare la volontà di ribaltarne la prospettiva. Anche lo stesso rapporto di co-implicazione fra il testo e le immagini³ funziona in maniera diversa: se nel fototesto di Agee ed Evans fotografie e parole scorrevano parallelamente senza incontrarsi mai, impostando due ritratti non comunicanti, se non per via metonimica e simbolica, della stessa realtà – una «forma-atlante», come l'ha definita Cometa, ovvero un'opera verbo-visiva in cui per la

² Su questo aspetto si può leggere Provan.

³ Per una casistica dei rapporti fra testo e immagine rimando al mio *Per una fenomenologia dell'iconotesto narrativo ipercontemporaneo*.

Il problema (estetico) della rappresentazione

Giuseppe Carrara

decodifica «prevale il ruolo della ricezione, chiamata a organizzare autonomamente il senso, attraverso letture sempre più complesse e comunque multidirezionali» (94) –, in *Poor People* la narrazione fa spesso riferimento alle fotografie attraverso una struttura che potremmo definire ipertestuale: con l'utilizzo di parentesi quadre e grassetto il testo rimanda in maniera esplicita alle fotografie che visualizzano le scene di cui si sta parlando e in questo modo anche la descrizione può focalizzarsi soprattutto nel sottolineare quello che Barthes chiamerebbe il *punctum* delle immagini. Ma la serie fotografica svolge anche una funzione autonoma che non si esaurisce nella funzione testimoniale e nell'ancoraggio referenziale del testo scritto: le 128 foto di *Poor People*, infatti, sono raggruppate in 21 sequenze titolate di carattere tematico, nella maggior parte dei casi appendici o estensioni dei capitoli in cui compaiono anche persone di cui non si parla nel testo e la cui esperienza è ricostruita soltanto attraverso la giustapposizione degli scatti e l'interferenza con i titoli delle foto: per cui si avranno casi di sequenze più propriamente narrative (come nel caso di *Homeless camp under the freeway, Miami, 1994*, in cui si segue Ellen dalla sua baracca fino ai dintorni del campo) o sequenze in cui la logica della narrazione si assottiglia per lasciare spazio alla forma catalogo (è il caso delle sequenze *Invisibility*, *Deformity*, *Accident-Prone-ness* e *Estrangement*). Si tratta, insomma, di un montaggio di foto atto a costruire ulteriori percorsi che non si limitano a illustrare le scene raccontate da Vollmann: molte delle sequenze, infatti, sono composte da immagini tratte da luoghi e tempi diversi: al valore testimoniale della foto si aggiunge, dunque, un surplus di significato dato dalla giustapposizione della sequenza per creare racconti ipotetici e possibili, suggestioni, griglie interpretative, ma anche per rispondere all'imperativo metodologico del mostrare e comparare che l'autore si impone fin dall'introduzione: «All that I dare to do is to note several similarities and differences which I believe pertain to the experience of being poor» (ivi xv), un metodo latamente classificatorio quanto mai lontano dall'attenzione esclusiva riservata alle tre famiglie di *Let Us Now*. Anche lo stesso stile fotografico, inoltre, segnala la distanza fra l'operazione di Vollmann e quella di Walker Evans: le immagini del secondo sono sempre composte, regolate da una grazia geometrica, essenziali, tanto nei ritratti, quanto nella raffigurazione degli ambienti, nulla è fuori posto, soggetti e oggetti sono trattati con dignità, con discrezione, una sorta di ricerca, quanto mai problematica, della bellezza anche nell'abiezione; le fotografie di Vollmann, al contrario, puntano sul disordine, sull'accumulazione, con una proporzione bilanciata tra scatti in posa e istantanee, spesso i soggetti ritratti sono asfissati dal disordine e dalla confusione che li circonda, gli interni non hanno quell'ordine scarno catturato da Evans: «Where Evans's eye lingered over the crisp ordering of meager belongings, Vollmann's yearns to place his subjects in the busy squalidness of their surroundings» (Chandler 36). Lo sguardo di Evans è discreto, quello di Vollmann onnipresente, un tentativo, ha scritto Françoise Palleau-Papin, di creare una retorica dell'autenticità che faccia emergere un contatto diretto con i suoi soggetti: «Vollmann's sense of documentary truth comes across in the personal commitment he conveys as he establishes a photographic relationship of a personal order» (298).

La struttura di *Poor People*, inoltre, segnala un'ulteriore distanza metodologica rispetto a *Let Us Now Praise Famous Men*: già a partire dall'indice infatti si nota la preferenza accordata da quest'ultimo al microcosmo, all'indagine dettagliata di una piccola porzione di realtà, mentre la scansione in capitoli del primo rende evidente l'apertura alla campionatura, all'allargamento di campo: non si tratta solamente di una differenza quantitativa, ma anche di impostazione: Vollmann, infatti, non sceglie la strada della condivisione della vita dei poveri in incognito (come aveva fatto Jack London in *People of the Abyss*) o della conoscenza approfondita, ma da posizioni diverse, di Agee ed Evans: «I do not wish to experience poverty» scrive ancora nell'introduzione, «for that would require fear and hopelessness. Therefore, I can glimpse it only

Il problema (estetico) della rappresentazione

Giuseppe Carrara

from the outside» (xiv).⁴ Una posizione esterna che cerca di giustificare la propria intrusione nell'universo dell'alterità stabilendo il rapporto fra io e l'altro come una transazione economica e non uno sfruttamento:

That's right! I was paying for them; I was rich! Didn't that give my invasiveness carte blanche? In *Let Us Now Praise Famous Men*, Evans and Agee inspected every inch of their subjects' house while the latter were away at church. Only you, the reader, can decide whether such knowledge as you gain from reading that long passage of the book justifies its means. (16n)

Come nota giustamente Hemmingson, in questa stagione della produzione di Vollmann si assiste a un cambiamento di prospettiva: non si tratta più di salvare il mondo, come in *An Afghanistan Picture Show*, di andare alla ricerca di esperienze di prima mano, ma piuttosto di cercare di capirlo, quel mondo, e scoprire delle verità su se stesso nel processo: la soggettività di *Poor People*, allora, è quella di un «reflective observer» (74) e il testo «is a meditation rather than a dissertation. The tone is not as immediate as previous work» (69). Questa diversa posizione e attitudine dell'osservatore determina la retorica e la composizione del testo, in cui prevale un andamento ondivago e centrifugo, un'attitudine classificatoria, un costante ripensamento delle proprie posizioni. Se la forma dell'inventario era, per Agee, un tentativo di cogliere per via materiale la vita esteriore e interiore dei fittavoli, in Vollmann l'inventario è di persone ed esperienze, piuttosto una galleria di ritratti, insomma, senza un centro e spesso contraddittoria. Determinante, in questo senso, è la scelta della forma dell'intervista da parte di Vollmann, una scelta etica in quanto nata dal tentativo di annullare il più possibile la mediazione autoriale e evitare di imporre schemi concettuali prefabbricati, incapaci di render conto dell'esperienza soggettiva delle persone e della loro autocoscienza. Ma un tentativo problematico: le interviste, infatti, sono inglobate nel discorso dell'io autoriale, riportate attraverso discorsi diretti liberi non segnalati e quindi confusi e uniformati con il racconto e le meditazioni di Vollmann. È una scelta che nasce, in una qualche misura, anche da condizioni contingenti, ovvero l'impossibilità di riportare alla lettera molte di queste interviste in quanto arrivate a Vollmann, a sua volta, attraverso la mediazione di un interprete; ma si tratta anche di una scelta di poetica che segnala la difficoltà (se non l'impossibilità) di annullare la scissione fra osservatore e osservato. E testimonia anche dell'assunzione di un preciso punto di vista; inglobare formalmente le parole dell'altro nel proprio discorso significa anche assumere quei punti di vista, nel tentativo di evitare uno sguardo paternalista e sentimentalistico, spesso rimproverato ad Agee (e in generale a molti dei fototesti documentari di quella stagione), e Vollmann è esplicito su questo punto:

unlike James Agee, I fear to give undue prominence to the joys of self-laceration. Agee writes that we "cannot even face the fact of nature without either stone blindness or sentimentality," so I will leave you and me stone-blind to that unknown but surely ghastly life in Fujian which they must if they failed return to, assuming that they could return at all. (*Poor* 203)

Anche il punto di vista ideologico da cui la realtà è osservata differisce radicalmente, anche se arriva a convergere nello stesso punto di fuga. Agee ha a disposizione, seppur con tentennamenti e vacillamenti, i due grandi sistemi del marxismo e del cristianesimo attraverso i quali rappresenta le tre famiglie di fittavoli dell'Alabama, Vollmann, invece, ha un sistema epistemologico più lasco (e non a caso scrive: «Poverty is never political»; 20) che considera la povertà come un fenomeno soggettivo e non soltanto mette in dubbio le possibilità rappresentazionali di un'alterità subalterna, ma questiona anche gli stessi statuti di verità e conoscenza, in diretta relazione con i mutati paradigmi epistemologici della contemporaneità: «I do not

⁴ Si legga anche questa dichiarazione successiva: «As an outsider to this secret world [...] I run the extreme risk of fallibility» (105).

Il problema (estetico) della rappresentazione

Giuseppe Carrara

pretend to know (and this is a very twenty-first-century issue to even wish to discover) how many of the phenomena I cite are experienced by what proportion of the poor. I can merely state that I have noticed them “in connection with” poor people» (*Poor* 101-2). È su questa difficoltà che *Poor People* e *Let Us Now Praise Famous Men* si incontrano: sulla coscienza dell'impossibilità di risolvere le aporie della rappresentazione documentaria e sulla presa d'atto e sullo sconforto nella possibilità di risolvere il problema della povertà attraverso misure riformiste.

3. Strategie di autenticazione

Si diceva che una delle questioni irrisolte nella narrazione documentaria è quella del rapporto fra l'autore, l'opera e il pubblico, declinato sul doppio versante della richiesta di fiducia da parte del testo e dell'asimmetria di classe che vede autore e lettore in una posizione di vantaggio rispetto a quella dell'oggetto della rappresentazione. Vollmann tematizza la questione con molteplici appelli al lettore e rende evidenti le contraddizioni di questo tipo di comunicazione letteraria: «Reader, who are you?» (187), così si apre l'ultimo capitolo di *Poor People* in cui Vollmann riflette sia sul suo rapporto con i propri lettori sia sui possibili destinatari della sua opera. Seppur dichiara di ricevere lettere da carcerati, da prostitute, da persone ammalate di AIDS, e in generale da persone impoverite, e regala i suoi libri ai barboni che incontra vicino casa sua, è consapevole che il suo pubblico di riferimento è un altro: «But who are you likely to be? I have been told that my books are difficult to read. If that is so, then my readers must be people who do not mind difficult books» (287) e di conseguenza: «why *shouldn't* people who cannot afford my Ivy League education be discouraged by long sentences?», inoltre riconosce che «whatever its cover price will be, it will be probably be too much for very many poor people to take a chance on», con l'ovvia conseguenza per cui Vollmann può supporre che «you, like me, are rich» (288). D'altronde già nell'introduzione l'autore ammetteva che «This essay is not written *for* poor people, or for anyone in particular» (xiv). E la questione è resa evidente in un passaggio in cui il testo assume le movenze di una *you-narrative* in cui il pronome di seconda persona si riferisce direttamente a uno dei soggetti rappresentati, ma il tentativo di parlare direttamente a una mendicante congolese si rivela, in realtà, la messa in scena di quella impossibilità di comunicazione:

What is your *normality*? I will never know. You are a Congolese beggar-girl staring down at her blanket-wrapped knee. Is your secret numbness, or estrangement, or simple pain? Do you tend toward acceptance, hope, escape, or none of the above? Whatever road I take, you exist unknowably beneath or above it; I cannot ever *see* you. (246-47)

Non c'è una vera comunicazione con la donna, il testo riesce a rivolgersi a questo tu solamente in forma interrogativa o negativa, segnalando lo scacco e l'impossibilità di parlare direttamente ai soggetti subalterni che sono al centro della trattazione.

Ma se per Vollmann, stando a quanto scrive in *American Writing Today*, la letteratura non deve essere esposizione onanistica, ma comunicazione fra esseri viventi su importanti problemi umani, deve avere uno scopo, deve servire a qualcosa, la non-identificazione del lettore implicito non può significare l'abdicazione dell'autore al contatto con il suo pubblico, ma piuttosto deve segnalare il tentativo di cercare una fruizione non univocamente connotata, ma plurale, pur nella consapevolezza dell'inaggrabilità del problema dell'asimmetria fra pubblico reale e soggetti rappresentati. D'altronde l'obiettivo di Vollmann pur non essendo pratico («This book is not “practical”. It cannot tell anyone what to do, much less how to do it»; 247) è chiaro: «I was paying for these interviews because I wanted to learn something which might help others» (*Poor* 16). La frase è volutamente di carattere generale, non si forniscono informazioni su come portare, nel concreto, questo aiuto: l'obiettivo del libro, ci viene detto, non è quello di spiegare

Il problema (estetico) della rappresentazione

Giuseppe Carrara

la povertà, né quello di indicare una via per salvare i poveri;⁵ sono tutti compiti, per Vollmann, impossibili. *Poor People* offre piuttosto dei problemi sui quali riflettere, dei racconti di vita da conoscere, delle criticità da problematizzare, domande da porsi anche senza trovare necessariamente una risposta, la possibilità, per lo scrittore, di compiere un lavoro di autocoscienza e riflessione sulle proprie modalità di vita e di conoscenza. Inoltre i continui appelli al lettore segnalano non soltanto la volontà di un dialogo costante, ma anche la richiesta continua di collaborazione: saranno i lettori a giudicare il lavoro, a interpretarlo, a estrarre dei sensi ulteriori dalle esperienze raccontate (e Vollmann chiede esplicitamente questa complicità attraverso le forme imperative ed esortative con le quali invita il lettore a guardare insieme a lui le foto, a interrogarsi su quanto sta scrivendo, a giudicare il suo operato); l'opera è dunque offerta di continuo al destinatario⁶ soprattutto attraverso il ricorso costante al sintagma «for you»: potrà anche essere pensata non per qualcuno in particolare, come avvertiva l'introduzione, ma certamente vuole essere un dialogo, una comunicazione, una proposta, un'offerta. Le stesse frequenti domande che Vollmann si rivolge circa il suo comportamento funzionano sia come modalità ragionativa del soggetto, sia come richiesta di interferenza da parte del fruitore, chiamato così a mettersi nei panni dell'io e porsi le stesse domande: «What should I have done?» Vollmann lo chiede a se stesso, ma anche a chi legge.

Che Vollmann non dia mai per scontato il suo lettore, poi, è confermato dal ricorso a molte strategie di autenticazione utilizzate per chiedere fiducia al pubblico, impostare la ricezione nei termini di un patto fededegno e riflettere sui processi di mediazione. È ancora una volta l'introduzione a fornirne il primo esempio: «those are my honest attempts to make sense of phenomena» (xv). Vollmann, insomma, sottolineando l'onestà dei suoi tentativi, nello stesso momento in cui scredita le sue capacità e le convenzioni del genere documentario, afferma il carattere soggettivo dell'esperienza della povertà, anticipa la massiccia presenza di congetture e speculazioni accanto ai dati, chiede fiducia nella misura in cui si dichiara onesto e autentico nei confronti della materia trattata. Pone, dunque, un io autoriale forte a garanzia del racconto: è un aspetto, come sottolinea Lorenzo Marchese nel suo studio sulla non-fiction contemporanea, molto presente nella produzione odierna che basa i suoi criteri di autenticazione su una strabordante presenza dell'io, accompagnata da una forte dimensione introspettiva e un criterio autoptico che chiede fiducia al lettore in virtù dell'«io c'ero», «io l'ho visto», «è accaduto proprio a me».

Funzionano in questo senso le varie sottolineature delle situazioni di pericolo⁷ e difficoltà (e la dichiarazione del costo delle interviste)⁸ messe in luce da Vollmann: nel dichiarare la propria vita in pericolo, o l'illegalità di alcune azioni, il testo crea una tensione emotiva che ha la funzione specifica di autenticare le parole dell'autore e consentire un rapporto più diretto con la realtà rappresentata attraverso la mediazione delle emozioni dell'io che parla. Allo stesso modo funziona la modalità introspettiva: Vollmann crea un equilibrio fra la riflessione sul sé e l'analisi e il racconto dei soggetti che incontra nei suoi viaggi per evitare che la propria soggettività soffochi l'oggetto principale della sua opera. La dimensione introspettiva è, inoltre, funzionale a drammatizzare il processo di mediazione fra l'io e l'altro per ragionare e problematizzare l'incontro, la riflessione e la rappresentazione: soprattutto, Vollmann si fa carico, sul proprio corpo, delle contraddizioni della narrazione documentaria e della relazione asimmetrica fra classi sociali. È un aspetto che emerge in particolar modo nel capitolo intitolato “I

⁵ Ancora dall'introduzione: «How could I be fatuous enough to hope “to make a difference?”» (xv).

⁶ Si veda, fra i molti esempi possibili, almeno questa frase particolarmente emblematica: «And I was paying her to teach me, for my sake and yours, the particulars of her misery» (60, corsivo mio).

⁷ A titolo di esempio: «We were safe here; no one could spy on us» (115). Oppure: «For all the risks I took» (199). O ancora: «I am afraid of them because I know that they want something from me and because I believe that they believe that I am the enemy» (273).

⁸ «This chapter, which cost me between five and eight thousand dollars to write [...]» (203).

Il problema (estetico) della rappresentazione

Giuseppe Carrara

know I am rich”, in cui Vollmann rende esplicita la questione del suo privilegio economico, sempre presente, anche se in maniera implicita, nel corso dell’opera. Già l’incipit di questa parte è emblematica: «I am sometimes afraid of poor people. [...] my fear of people whom I define as poor is part of what defines me as rich. I am a petty-bourgeois property owner» (264), Vollmann sposta dunque il focus dal reportage e dall’inchiesta per passare a un racconto memorialistico del proprio rapporto con i senzatetto del suo vicinato. Vollmann ne fa occasione di narrazione personale, di riflessione metadiscorsiva, di ragionamento sul proprio comportamento e di interrogazione di sé: così il profluvio di interrogative,⁹ il commento sulla scrittura,¹⁰ il ragionamento per sillogismi ed entimema,¹¹ il procedere per antitesi, l’esposizione delle contraddizioni¹² e la messa a nudo delle proprie buone intenzioni e delle proprie manchevolezze¹³ sono tutte strategie per mettere in evidenza la verità soggettiva dell’io, il suo sforzo di ordinare una mole caotica e frammentaria di informazioni per ricavarne un senso, uno sforzo per ri-contrattare costantemente il patto di lettura ribadendo di continuo l’autenticità dei propri intenti e delle proprie parole.

D’altronde, l’ossessione concettuale del discorso narrativo non finzionale, sostiene Marchese, «non è la sincerità, ma la ricerca dell’autenticità agli occhi del pubblico anche quando la “fonte” del proprio discorso non è un documento, ma una trovata della fantasia. Essere fedeli a se stessi e alla propria percezione del mondo conta di più che essere fedeli ai fatti» (171). Sono tutte caratteristiche che si possono ritrovare facilmente in alcuni passi di *Poor People*, ma in special modo nel capitolo intitolato “Crime without Criminals”, dove Vollmann racconta un viaggio in Kazakistan compiuto nel 2000, in cui cerca di portare alla luce delle attività illecite compiute da un consorzio energetico, e già dall’incipit la tonalità retorica adottata punta tutto sull’autenticità del narratore e sull’impatto emotivo, a discapito dei fatti e delle prove:

I’m going to tell you an ugly little story now, a story which sickens and shames me in my heart; but fortunately it takes place in a country most of us have never heard of, and, moreover, the saddest parts are all secondhand, without “hard evidence”, so we might as well pretend that they’re untrue. (173)

Fin da subito Vollmann sottolinea il suo rapporto soggettivo con la storia raccontata, imposta la narrazione come un evento che potrebbe essere frutto della finzione letteraria e, pertanto, la sua strategia di autenticazione poggia esclusivamente sul criterio autoptico e sulla fedeltà alla propria percezione del mondo e delle cose: se si guarda anche soltanto alla prima frase si nota

⁹ «Again, must charity please me? Is it incumbent on me to feel a specific way, or do I demand a certain standard from others? If it feels like charity, have I failed?» (271).

¹⁰ «Lloyd’s girlfriend Linda I “liked”. (Why do I continue to put “like” in quotation marks?)» (271). Questa notazione è particolarmente interessante nella misura in cui il commento sulla scrittura è funzionale a rendere esplicita l’istanza problematica della rappresentazione dell’alterità, ma anche della scissiparità che detta moduli di comportamento diversi fra l’io e l’altro a seconda dello status sociale di quest’ultimo.

¹¹ «I sometimes fear tall, black poor men in America not for their blackness but because poor blacks are so often *really* poor; perceived as deformity, their poor blackness is also unwanted, dependent, accident-prone, painful, and most definitely estranged, estranged not numbly but angrily; and poor man who are taller than I and also angry and dangerous to me. *I sometimes fear tall balck poor men in America* thus equates to *I am sometimes afraid of poor people*» (275).

¹² «I “liked” them all. I shut my door on them all» (275). Oppure: «I always come out to them; I never let them in to me» (264).

¹³ «Of course I am kind by nature; or at least I sincerely believe that I am» (264); oppure: «In truth I do like sheltering people, and it makes me happy to feel that I am being a good soul» (265), ma più avanti: «I write to please myself, not because I am selfish (although I may be that)» (287). O ancora: «I am rich and I want poor people to like me» (287).

Il problema (estetico) della rappresentazione

Giuseppe Carrara

come quasi tutti i termini utilizzati richiamino, in un modo o nell'altro, la sfera dell'emozione: dall'aggettivo *ugly*, ai verbi *sickens* e *shame*, al sostantivo *heart*. L'argomentazione su cui tutto *Poor People* è costruito, infatti, lascia spesso i paradigmi logici per affidarsi piuttosto a un criterio di ordine emotivo che detta le riflessioni dell'autore e impone comparazioni fra episodi diversi: «I say I consider their replies exemplary», scrive Vollmann nel secondo capitolo, «but when diseased and listless Wan whispered: *I think I am rich*, I'd simply pitied her» (31). Si tratta di una modalità frequente in cui l'io abdica allo spirito razziocinante e analitico per dar risalto a un tipo di conoscenza diversa, nata dal sentimento e dal rapporto personale e soggettivo fra l'osservatore e l'osservato, in cui però rimane sempre ben presente una tensione non risolta fra l'attitudine logica e distaccata e la compartecipazione emotiva: «I began to experience a nasty kind of sorrow which was in equal parts useless to them and to me, so I felt shy before them, as I had not in, say, Madagascar» (95).

Si tratta di scelte volte tutte ad autenticare il testo per cercare di creare un rapporto di mediazione che distorca il meno possibile la realtà rappresentata e che chiede al lettore fiducia e collaborazione. In questo senso si spiegano anche le costanti svalutazioni del proprio lavoro che, se da un lato sono funzionali a ribadire la difficoltà della rappresentazione, dall'altro sono un preciso espediente retorico per garantirsi il favore del pubblico: «Tutte le tecniche di attenuazione», scrivono Perelman e Olbrechts-Tyteca nel *Trattato dell'argomentazione*, «danno un'impressione favorevole di ponderatezza, di sincerità e concorrono a distogliere dall'idea che l'argomentazione sia un espediente, un artificio» (488). Le continue svalutazioni del proprio lavoro, dunque, sono funzionali, paradossalmente, a rafforzarne la portata: «L'io posto a fondamento della scrittura testimoniale è precario, instabile, dubitoso, ma tenace» (Donnarumma 128), e questa tenacia è un altro volto dell'autenticità con la quale Vollmann cerca di costruire la sua opera. In questo senso si spiegano le molte frasi come «This chapter, which cost me between five and eight thousand dollars to write, fails worse than most of the others to achieve the minimal object of basic description» (Vollmann, *Poor* 203), o dichiarazioni sulla possibilità della conoscenza o sull'opportunità della presa di parola: «Who am I to say? What can I know?» (41), «How can poor people know and how can I know?» (222).

4. Contraddizioni, paradossi e altre tecniche argomentative

Tutte queste strategie di autenticazione del testo sono funzionali alla riflessione e alla risposta ai problemi posti nella sfera della fruizione, nella questione dell'asimmetria dei soggetti coinvolti, nella contrattazione del patto di lettura, sentita come sempre più problematica dagli scrittori americani che si trovano in quella soglia di passaggio fra il postmodernismo e quello che c'è dopo (in qualsiasi modo vogliamo chiamarlo). La scelta stessa delle strategie argomentative dell'attenuazione, si diceva, è funzionale tanto a rafforzare il carattere di sincerità della voce che crea il discorso, quanto a problematizzare lo statuto della rappresentazione, una modalità, dunque, che si pone sia il problema della ricezione, sia quello del rapporto fra autore e soggetti rappresentati: se il compito dello scrittore è, per Vollmann, quello di ritrarre problemi umani importanti, di considerare il sé e l'altro come eguali, si tratterà anche di trovare delle tecniche argomentative che rispondano a questo ordine di problemi, ovvero delle soluzioni formali, estetiche, a dei problemi di natura etica. La svalutazione del proprio lavoro e delle proprie capacità (o dell'opportunità del proprio operato) si inserisce anche all'interno delle scelte di Vollmann relative a queste questioni: non si tratta infatti soltanto di attenuare la propria posizione di soggetto osservante e scrivente, ma anche la portata dei documenti e dei dati utilizzati per ricostruire un ritratto eterogeneo e puntiforme dell'esperienza della povertà. Dati e statistiche ricoprono un ruolo importante nell'economia dell'opera che è incorniciata proprio da una tabella iniziale sui redditi pro capite delle varie nazioni all'inizio e una lunga (20 pagine) lista di fonti alla fine; e nel corpo del testo Vollmann fa spesso ricorso a informazioni tratte da

Il problema (estetico) della rappresentazione

Giuseppe Carrara

studi, statistiche, rapporti di agenzie e delle Nazioni Unite. Quella per la documentalità è un'ossessione che caratterizza molta della produzione contemporanea che oggi siamo soliti definire di non-fiction e che mette bene in evidenza una relazione problematica fra letteratura e rappresentazione della realtà:

parlare di documenti vuol dire da subito allontanare lo spettro di un accesso immediato alla realtà [...]. Se dunque nei libri di non fiction si affollano citazioni, riferimenti, corredi bibliografici, non è per testualizzare post-modernamente il mondo, ma, al contrario, per additarlo in quelle forme mediate che sono le uniche possibili. La poetica documentaria ipermoderna è ben distinta da quella naturalista: mentre i naturalisti intendevano produrre un'opera che fosse essa stessa, anche, documento, nascondendo e riassorbendo le fonti nel tessuto della narrazione [...], ora la fonte è esibita nella sua lettera e nella sua alterità. Il racconto diventa così plurivoco per statuto, e tende a moltiplicare le marche di responsabilità: quella di chi ha prodotto il documento (che è sempre firmato) e quella duplice dell'autore, che raccogliendolo ne conferma l'autorevolezza. (Donnarumma 121-23)

La relazione di Vollmann con i documenti (e ricordiamolo: in questo testo i documenti più importanti sono rappresentati dalle 128 fotografie) è tutt'altro che pacifica: da un lato se ne dichiara la funzione fondamentale e imprescindibile, dall'altro ne viene esposta la fallibilità e l'inservibilità nell'offrire un ritratto e una testimonianza di cosa voglia dire essere poveri. E così alle statistiche ufficiali e alle definizioni scientifiche della povertà Vollmann oppone le proprie considerazioni basate sull'esperienza e sul racconto personale dei soggetti intervistati. È una questione che emerge con particolare risalto nel tentativo di definire la povertà che sin dal Dizionario iniziale assume dei connotati del tutto particolari e che mai si troverebbero in un'opera scientifica: «POOR Lacking and desirous of what I have; unhappy in his or her own normality» (xxi). Già da questa prima indicazione è chiaro come i termini entro i quali Vollmann cerca di delineare i contorni del concetto di povertà sono quelli del rapporto soggettivo fra io e altro («desirous of what I have») e della percezione individuale della propria esperienza («unhappy in his or her own normality»). Tutti i tentativi di definire la nozione, infatti, proveranno una sintesi fra i racconti degli intervistati e le considerazioni generali che l'autore ne trae, ma si tratta di un processo costante e mai di un'assertività positiva e conclusa. Ogni volta, infatti, che viene proposta una definizione se ne problematizza un aspetto: «*Poverty is wretched subnormality* [...] But what is wretchedness?» (46). Si procede, così, per scarti, ripensamenti, aggiustamenti, senza mai, però, arrivare a una conclusione univoca, piuttosto lasciando il problema aperto e offrendone una prospettiva plurivocale e prismatica. Alla messa in scena di un ragionamento *in fieri*, fa comunque da controcanto una certa tendenza alla forma aforistica, che però non riguarda mai la sfera del problema della povertà, in senso stretto, ma è utilizzata per offrire delle verità di carattere generale sulla condizione umana che vengono date per scontate: «Poor people and rich people, we have in common our mortal insignificance» (289). L'aforisma, almeno nella forma che ha assunto a partire dal Preromanticismo, ha la caratteristica di comunicare in forma breve «una forte verità derivata da un'illuminazione improvvisa» (Tosi 1). Questo statuto di verità forte contrasta con il relativismo della trattazione, ma risponde a una precisa volontà retorica di ritrovare delle risacche di quella verità (che esiste) all'interno di un discorso che continuamente mette in dubbio se stesso e fatica ad estrarre delle verità di carattere generale a partire dalla sfaccettatura multiforme del reale. D'altronde è lo stesso metodo imposto da Vollmann a non permettere la chiusura del cerchio:

Because I wish to respect poor people's perceptions and experiences, I refuse to say that I know their good better than they; accordingly, I further refuse to condescend to them with the pity that either pretends that they have no choices at all, or else, worse yet, gilds their every choice with my benevolent approval. Once again I submit the obvious: Poor people are no more and

Il problema (estetico) della rappresentazione

Giuseppe Carrara

no less human than I; accordingly, they deserve to be judged and understood precisely as do I myself. (170)

L'obiettivo principale di Vollmann è quello di cercare di capire cos'è la povertà partendo dalle esperienze e dalle considerazioni di quegli individui che la esperiscono («I was in Klong Toey seeking a poor person whom I could ask why poverty existed»; 3). L'autore si trova così ad affrontare una galassia molto variegata di definizioni di povertà (il destino, dio, la mancanza di un'educazione, l'avidità dei ricchi, l'assenza di misure governative, il karma e così via) che variano da regione a regione e si scontra anche con la difficoltà delle persone di rendersi conto della propria condizione: «In your idea, why are some people rich and some poor» (26), chiede a una giovane mendicante in pessimo stato in Thailandia, «I think I am rich, she said dully» (27); oppure a proposito di un pescatore dello Yemen: «Is that tuna fisherman in Yemen safely out of poverty because he is happy? If he stopped being happy but his other circumstances did not alter, would he be poor then?» (33). Si tratta insomma di ragionare su piani diversi che tengano conto della percezione individuale del proprio stato, del rapporto fra povertà e normalità percepita, e della consapevolezza della propria condizione. Vollmann, non a caso, rifiuta la nozione marxista di falsa coscienza: se l'obiettivo è trattare la povertà come un fenomeno soggettivo (o quanto meno come un incontro fra condizioni economiche e condizioni emotive), un'esperienza, piuttosto che uno stato economico, la prospettiva marxista classica si rivela, ai suoi occhi, insufficiente e viene fin da subito problematizzata avvertendo del labile confine fra disvelamento e demistificazione della falsa coscienza e pratica colonialista e di controllo.¹⁴ Ma la questione non è liquidata con facilità: infatti viene spesso messa in luce la difficoltà di espressione e comprensione dei soggetti intervistati, sia attraverso commenti autoriali («the people in this book sometimes failed to tell me what I longed to know»; 102) sia attraverso l'esposizione delle falle e delle contraddizioni dei racconti. *Poor People*, dunque, se non può essere solamente un testo scientifico basato su fatti, dati e documenti, o una riflessione filosofica, non può nemmeno essere semplicemente una collezione di racconti orali di soggetti subalterni che riportano la propria esperienza e la propria concezione di povertà; la soluzione sarà nell'intersezione fra queste tre modalità: l'attenzione e la cura alle percezioni dei singoli sono così problematizzate di continuo, ma senza venire sminuite o apertamente contraddette. Si tratta piuttosto di una continua interrogazione che le mette in dubbio, ma senza annullarle:

What a world! But if Sunee, who's condemned to a moderately atrocious existence, chooses not to call herself exploited, should we take her word for it? If my interpreter can prove that in a relative way Sunee's mother isn't badly off, may we fondly dismiss them both? If Sunee ever said, *I am rich*, which she won't, would that make her so? Where lies our responsibility for her life? (12)

A partire dall'osservazione e dalla problematizzazione di queste 'self-definitions', Vollmann continua la sua argomentazione insistentemente auto-correttiva proponendo uno schema di otto caratteristiche («perceptual categories»; 36), nate dalla campionatura e dalla comparazione fra persone ed esperienze diverse, per tentare, allora, una definizione non tanto del concetto di povertà, ma di un campo all'interno del quale situare l'esperienza della povertà. Si tratta di otto categorie inconciliabili fra di loro (*invisibility, deformity, unwantedness, dependence, accident-proneness, pain, numbness, estrangement*) e che in questo modo non soltanto sottolineano la

¹⁴ «Never mind the Marxists; their notion of false consciousness has been adopted by busybodies down the ages, from the Jesuit missionaries who set out to save the Iroquois from damnation, no matter that the Iroquois didn't want to be saved, to the American legislator who sends his fellow citizens to jail in order to protect them from harming themselves by smoking marijuana cigarettes» (12).

Il problema (estetico) della rappresentazione

Giuseppe Carrara

contraddittorietà dell'esperienza che vogliono descrivere, ma al tempo stesso riflettono la retorica del testo che procede per argomentazioni che tornano su stesse, si contraddicono e si affidano talvolta al paradosso.¹⁵ I criteri proposti da Vollmann, inoltre, si pongono in esplicita polemica con quelli utilizzati dalle Nazioni Unite per ribadire, ancora una volta, la portata, diciamo, esistenziale della sua indagine: così la fame viene esclusa dalla lista dei fenomeni associabili alla povertà a favore di un più generale *pain*. Il ritratto della povertà che esce da queste pagine è volutamente contraddittorio e paradossale, senza uscita e senza risoluzione, tutte le caratteristiche retoriche e formali del testo sono funzionali a risolvere i problemi di asimmetria e mediazione, pur senza riuscirci fino in fondo e ricadendo, talvolta, nelle stesse impasse incontrate da James Agee e Walker Evans. *Poor People*, allora, andrà considerato non come un libro sulla povertà, ma piuttosto come un'interrogazione sull'esperienza di essere poveri e sul problema della rappresentazione documentaria. Un libro che contemporaneamente parla del mondo, di quei problemi umani importanti tanto cari a Vollmann, e riflette sulle aporie e sull'opportunità di parlare di e per un altro subalterno.

6. Bibliografia

- Agee, James and Evans, Walker. *Let Us Now Praise Famous Men*. Mariner Books, 2001.
- Allred, Jeff. *American Modernism and Depression Documentary*. Oxford UP, 2010.
- Bauer, Georg. "William T. Vollmann's Search for Truth and Community Participative Research." *William T. Vollmann: A Critical Companion*, edited by Christopher K. Coffman and Daniel Lukes. U of Delaware P, 2015, pp. 73-92.
- Blinder, Caroline. *The American Photo-Text, 1930-1960*. Edinburgh UP, 2019.
- Burse, Jeff. "'A realm forever beyond reach': William Vollmann's *Expelled from Eden* and *Poor People*." *Electronic book review*, Jan. 22, 2008, <http://electronicbookreview.com/essay/a-realm-forever-beyond-reach-william-vollmanns-expelled-from-eden-and-poor-people/>.
- Carrara, Giuseppe. "Per una fenomenologia dell'iconotesto narrativo ipercontemporaneo". *Comparatismi*, n. 2, 2017, pp. 26-55.
- Chandler, Aaron D. "Egalitarian Longings: The Problem with Pity and Search for Equality in *Poor People*." *William T. Vollmann: A Critical Companion*, edited by Christopher K. Coffman and Daniel Lukes, U of Delaware P, 2015, pp. 25-46.
- Cometa, Michele. "Forme e retoriche del fototesto letterario". *Fototesti*, a cura di Michele Cometa e Roberta Coglitore. Quodlibet, 2016, pp. 69-115.
- Donnarumma, Raffaele. *Ipermodernità*. Il Mulino, 2014.
- Gusev, Mariya. "Vollmann in Russia: On *Poor People*." *William T. Vollmann: A Critical Companion*, edited by Christopher K. Coffman and Daniel Lukes. U of Delaware P, 2015, pp. 67-72.
- Hemmingson, Michael. *William T. Vollmann: a critical study and seven interviews*. McFarland, 2009.
- Irr, Caren. "Anti-Capitalism and Anti-Realism in William T. Vollmann's *Poor People*." *Reading Capitalist Realism*, edited by Alison Shonkwiler and Leigh Claire La Berge. U of Iowa P, 2014, pp. 177-91.

¹⁵ A titolo di esempio: «if ugliness is a kind of poverty, then Sacramento must be poorer than Hanoi in that respect. (but what if only I think so?» (40).

Il problema (estetico) della rappresentazione
Giuseppe Carrara

- Kristof, Nicholas. "Wretched of the Earth." *The New York Review of Books*, 31 May 2007, <https://www.nybooks.com/articles/2007/05/31/wretched-of-the-earth/>.
- Marchese, Lorenzo. *Storiografie parallele. Cos'è la non-fiction*. Quodlibet, 2014.
- Maslin, Janet. "The Poor Are Different From You and Me. Or Are They?" *New York Times*, 22 Feb. 2007, <https://www.nytimes.com/2007/02/22/books/22masl.html>.
- Palleau-Papin, Françoise. "Imperial Photography." *William T. Vollmann: A Critical Companion*, edited by Christopher K. Coffman and Daniel Lukes, U of Delaware P, 2015, pp. 295-316.
- Perelman, Chaïm e Olbrechts-Tyteca Lucie. *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*. Einaudi, 1966.
- Provan, Alexander. "William T. Vollmann: Conflict, Compassion and the Process of Understanding." *032C*, 19 July 2011, <https://032c.com/william-t-vollmann-conflict-compassion-and-the-process-of-understanding>.
- Scarpino, Cinzia. *Anni Trenta alla sbarra. Giustizia e letteratura nella Grande Depressione*. Ledizioni, 2016.
- Stott, William. *Documentary Expression and Thirties America*. Oxford UP, 1973.
- Tosi, Renzo. "I Greci: *gnomai, paroimiai, apophtegmata*". *Teoria e storia dell'apoftegma*, a cura di Gino Ruozzi. Mondadori, 2004, pp. 1-16.
- Vollmann, William T. "American Writing Today: Diagnosis of a Disease." *Expelled from Eden: A William T. Vollmann Reader*, edited by Larry McCaffery and Michael Hemmingson. Thunder's Mouth P, 2004, pp. 329-32. Consultabile anche online su *Conjunctions*, <http://www.conjunctions.com/print/article/william-t-vollmann-c15>.
- . *Imperial*. Penguin, 2010.
- . *Poor People*. Harper Perennial, 2008.