

L'autore ineffabile. *Good Old Neon* e i paradossi del linguaggio

STEFANO BALLERIO
Università degli Studi di Milano

1. CHI PARLA?

Nel suo racconto *Good Old Neon* David Foster Wallace, parlando di uno yuppie morto suicida, scrive questa frase: «the cliché that you can't ever truly know what's going on inside somebody else is hoary and insipid».¹ Chi parla in questo modo? È forse il protagonista del racconto, interessato a mostrarsi superiore ai cliché sulle relazioni umane? È l'individuo Wallace, che l'esperienza personale ha munito di una sua filosofia delle relazioni umane? È l'autore Wallace, che professa idee “letterarie” sull'impossibilità di comprendersi? È la saggezza universale? La psicologia post-moderna o post-post-moderna (iper-moderna, meta-moderna...)?

Per rispondere a Barthes, proviamo a compiere una ricognizione narratologica del racconto, a cominciare dall'enunciazione narrativa. All'inizio il narratore sembra essere un comune narratore omo- autodiegetico: il protagonista Neal, che racconta di sé. Non è altrettanto ovvio, tuttavia, chi sia il suo narratario: appare subito uno «you» a cui sembra rivolta l'enunciazione, ma questo «you» potrebbe essere generico o impersonale, più che deitti-

¹ D. F. WALLACE, *Oblivion. Stories*, New York, Little, Brown and Company, 2004, p. 181.

co: «You get the idea»; «You know what I mean».² D'altra parte, l'allocuzione insiste sulla capacità di comprendere di questo «you» – «You get the idea»; «You know what I mean» – e subito dopo il narratore usa parole che suggeriscono che «you» sia proprio un narratario, qualcuno che segue il suo racconto: «I know this part is boring and probably boring you, by the way, but it gets a lot more interesting when I get to the part when I kill myself and discover what happens immediately after a person dies».³ Dunque si tratta di un narratario eterodiegetico, figura, in qualche senso, del lettore?

La situazione si complica però verso il finale, quando il narratario si profila all'improvviso come omodiegetico: «you're wondering why we're sitting here in this car using words and taking up your increasingly precious time».⁴ L'espressione «increasingly precious time», inoltre, suggerisce che al narratario resti poco tempo come a Neal, che ormai si avvia verso la morte. Dunque il narratario, omodiegetico, condividerà la sorte di Neal?⁵

Come in altri racconti della raccolta (*Mr. Squishy; Oblivion*), l'enunciazione narrativa diventa instabile. Dove leggiamo «Although it won't hurt, it really will be instant, I can tell you that much»,⁶ l'allocuzione sembra rivolta a Neal. Ma chi la produce, allora? È il narratario, che ha preso la parola? O è Neal, che parla a se stesso? Poi sembra che si ristabilisca la situazione iniziale – «All right, now we're coming to what I'd promised and led you through the whole dull synopsis of what led up to this in hopes of»⁷ –, ma subito dopo sembra di nuovo che Neal sia il narratario – «Whether you decide to go through with it or not, whether I somehow talk you out of it the way you

² *Ivi*, pp. 141 e 142.

³ *Ivi*, p. 143.

⁴ *Ivi*, p. 152. E dopo: «here's this guy going on and on and why doesn't he get to the part where he kills himself and explain or account for the fact that he's sitting next to me in a piece of high-powered machinery telling me all this if he died in 1991» (*ivi*, p. 169).

⁵ Secondo Pia Masiero, «in "Good Old Neon", [...] the reader is addressed as if he/she were in the car with Neal on his way to commit suicide» (P. MASIERO, *David Foster Wallace and Narratology*, in C. HAYES-BRADY (edited by), *David Foster Wallace in Context*, Cambridge, Cambridge UP, 2023, pp. 15-25: 22). In senso strettamente narratologico, queste ultime allocuzioni non mi sembrano rivolte metaletticamente al lettore, ma le precedenti, come dicevo, mi sembrano effettivamente evocare un narratario eterodiegetico nel quale il lettore può riconoscersi. Inoltre, concordo con Masiero quando scrive che Wallace riconfigura i dispositivi narrativi relativi a voce e prospettiva «along porous and embodied lines, which both allow and invite a potential emotional sharing» da parte del lettore (*ivi*, p. 24).

⁶ *Ivi*, p. 177.

⁷ *Ivi*, p. 178.

think I'm going to try to do or not».⁸ E l'enunciazione narrativa resta instabile fino alla fine: ora a raccontare sembra nuovamente essere Neal, forse a se stesso, ora sembra essere un altro che si rivolge a Neal.

Verso la fine del racconto, inoltre, appare un «David Wallace». Lo introduce Neal, dicendo: «David Wallace blinks in the midst of idly scanning class photos from his 1980 Aurora West H.S. yearbook and seeing my photo»,⁹ e nelle due ultime pagine il suo nome appare nove volte. La prospettiva dell'enunciazione narrativa sembra allora trasferirsi in David Wallace, mentre il testo si svolge figuralmente in una psiconarrazione dei suoi «inner thoughts, feelings, memories and impressions»¹⁰ che tende al monologo narrato e quasi al flusso di coscienza e infine si conclude, performativamente, con tre parole di David Wallace a se stesso: «'Not another word'».¹¹

Alcuni interpreti – Cory Hudson, per esempio, o Áine Mahon –¹² hanno quindi sostenuto che l'atto narrativo di Neal, narratore intradiegetico, si troverebbe infine incassato in un atto narrativo di David Wallace, narratore extradiegetico che cerca di immaginare come Neal possa essere giunto a suicidarsi «in such a dramatic and doubtlessly painful way».¹³

Questa descrizione della struttura narrativa del racconto, tuttavia, non è coerente con il testo: innanzitutto, già prima dell'apparizione di David Wallace, l'enunciazione narrativa, come si è visto, non può essere descritta semplicemente come “racconto di Neal”; inoltre, il testo si riferisce a David Wallace sempre usando la terza persona (le sue parole conclusive sono riferite in discorso diretto legato), sicché resterebbe da chiarire in che senso David Wallace sarebbe, retrospettivamente, il narratore extradiegetico; infine, il testo non segnala nettamente alcuna transizione da un livello diegetico all'altro. La descrizione considerata, che deriva dall'interpretazione com-

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ivi*, p. 180.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ivi*, p. 181.

¹² Hudson: «At the end of the story [...] the reader discovers that Neal's first person account, in fact, has been narrated by “David Wallace”» (C. M. HUDSON, *David Foster Wallace Is Not Your Friend: The Fraudulence of Empathy in David Foster Wallace Studies and “Good Old Neon”*, in «Critique: Studies in Contemporary Fiction», 59 (3), 2018, pp. 295-306: 297); Mahon: «in the final stages of the story, it is revealed that the narrative voice is not in fact “Neal” but someone called “David Wallace”» (A. MAHON, *Perfectionism and the Ethics of Failure*, in HAYES-BRADY (edited by), *David Foster Wallace in Context*, cit., pp. 129-138: 134).

¹³ WALLACE, *Oblivion*, cit., p. 181.

plessiva del racconto come atto immaginativo di David Wallace di fronte alla fotografia di Neal, non è coerente con il testo e deve essere scartata, o quanto meno corretta. Indubbiamente David Wallace tenta di comprendere immaginativamente il vissuto di Neal, ma questo atto immaginativo non si presenta in una struttura narrativa semplice e stabile, nella sua gerarchia di livelli, come quella descritta da Hudson e Mahon, ma in una struttura instabile (come, d'altra parte, in *Mr. Squishy* e in *Oblivion*), che sarebbe impoverita da descrizioni naturalizzanti.

Già negli anni '70, sulla scorta di Roland Barthes e della critica strutturalista del realismo come retorica e come paradigma ermeneutico, Jonathan Culler scriveva che siamo abituati, o irretiti, dal realismo a naturalizzare la fiction narrativa e che «[i]dentifying narrators is one of the primary ways of naturalizing fiction». ¹⁴ La semplificazione e stabilizzazione della struttura narrativa di *Good Old Neon* è un esempio di tale naturalizzazione tramite identificazione del narratore (David Wallace, che immaginerebbe il vissuto di Neal). Culler però rileva che «the most radical works set out to make this kind of recuperation an arbitrary imposition of sense» e afferma, con Barthes, che «writing becomes truly writing only when it prevents one from answering the question, 'who is speaking?'». ¹⁵ *Good Old Neon* è un'opera, o un testo, radicale in questo senso e la descrizione confutata costituirebbe un impoverimento per come gerarchizza enunciazioni e prospettive che invece continuano a intrecciarsi e a confrontarsi, senza risolversi univocamente, fino alla fine.

Per cominciare a rendere conto del senso e della complessità del testo, allora, potremmo richiamare il concetto di «multiperson narration» che Brian Richardson usa per caratterizzare quei romanzi e racconti che oscillano fra diverse «narrative positions». ¹⁶ Più precisamente, *Good Old Neon* potrebbe esemplificare la varietà centrifuga della *multiperson narration*, nella quale i narratori si moltiplicano e differenziano progressivamente, con una crescente complessità. Richardson si riferisce innanzitutto a quei testi che mescolano prima, terza ed eventualmente seconda persona e il racconto di Wallace, come abbiamo visto, sembra a un tratto oscillare fra «io» e «tu», per chiudersi poi sulla narrazione in terza persona di ciò che immagina

¹⁴ J. CULLER, *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, New York, Routledge, 1975, p. 200.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ B. RICHARDSON, *Unnatural Voices. Extreme Narration in Modern and Postmodern Fiction*, Columbus, The Ohio State UP, 2006, p. 62.

David Wallace. Nel periodo che inizia con «The big picture», in particolare, si passa da «your stepfather» – ultimo riferimento dell'enunciazione narrativa a Neal in seconda persona – a «my death» – ultimo riferimento dell'enunciazione narrativa a Neal in prima persona –, a «the guy» – primo riferimento dell'enunciazione narrativa a Neal in terza persona, come avverrà fino alla fine.¹⁷ In uno stesso periodo, in altre parole, l'instabilità diegetica del «dialogo in automobile» porta – ma in orizzontale, senza cambiamenti di livello diegetico – all'enunciazione di un narratore eterodiegetico anonimo che assume la prospettiva di David Wallace.

Inoltre, l'interpretazione che Richardson propone per alcuni usi di questo dispositivo sembra pertinente anche per il racconto di Wallace: «texts like this [Richardson si riferisce a *Io e lui* (1971), di Alberto Moravia. N.d.R.] effectively embody the intersubjective constitution of “the” Self and the instability of the classical ego».¹⁸ Il suggerimento ermeneutico, insomma, è che il tema identitario sia reinscritto nei dispositivi narrativi, coerentemente con una tesi generale della *unnatural narratology* secondo la quale, di fronte a uno scenario innaturale, «we can [...] speculate about the purpose or “point” of this unnatural scenario»;¹⁹ tesi ovvia, certo, ma che sembra utile ribadire, con i narratologi *unnatural* nonché con Culler,²⁰ contro la tendenza a naturalizzare mimeticamente strutture come quelle allestite da Wallace.

Mi sembra quindi interessante la descrizione del dispositivo narrativo del racconto come nastro di Möbius – Neal racconta che David Wallace immagina che Neal racconti che David Wallace... – proposta da Adriano Ardovino e Pia Masiero, che inoltre scrivono di una «inherent narratological recalcitrance».²¹ Ardovino e Masiero riducono però questa «recalcitrance» attribuendo l'enunciazione narrativa a Neal anche nel finale. Considerano infatti la possibilità alternativa che l'enunciazione passi a

¹⁷ WALLACE, *Oblivion*, cit., p. 180.

¹⁸ RICHARDSON, *Unnatural Voices*, cit., p. 63.

¹⁹ J. ALBER – S. IVERSEN – H. S. NIELSEN – B. RICHARDSON, *Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models*, in «Narrative», 18 (2), 2010, pp. 113-136: 118.

²⁰ La convergenza non è sorprendente, se gli *unnatural narratologists* si definiscono così in antitesi alla '*natural*' *narratology* di Monika Fludernik, il cui concetto di '*natural*' discende anche dalla trattazione di Culler.

²¹ A. ARDOVINO – P. MASIERO, '*A Matter of Perspective*': '*Good Old Neon*' Between Literature and Philosophy, in A. DEN DULK – P. MASIERO – A. ARDOVINO (edited by), *Reading David Foster Wallace Between Philosophy and Literature*, Manchester, Manchester UP, 2022, pp. 68-88: 70 e 72.

David Wallace come figura finzionale di David Foster Wallace e la scartano in favore di quella indicata, ossia che Neal continui a narrare in terza persona con focalizzazione in David Wallace, in regime di figuralità, e argomentano la propria scelta affermando che lo stile dell'enunciazione non cambierebbe rispetto a quando era indubbiamente Neal a narrare e che la posizione (ormai) ultramondana di Neal gli consentirebbe questa transizione senza violazioni della logica del mondo narrativo.²²

Ora, sulla figuralità del finale e sull'esclusione della possibilità che David Wallace diventi il narratore concordo con Ardovino e Masiero. Invece, non sono convinto della continuità stilistica del finale con il testo precedente – mi sembra che crescano l'accumulo paratattico e il pathos di una sintassi che, nell'enunciazione di Neal, era stata più ipotattica e raziocinante nell'articolazione dei propri nessi (con il passaggio intermedio del dialogo in automobile, dove il pathos è innescato dalle domande prima di assumere le misure più ampie del crescendo finale) – e penso, come ho detto, che convenga attribuire l'ultimo tratto della narrazione (figurale) a un narratore eterodiegetico situato allo stesso livello di Neal, lasciando Neal e David Wallace a “fronteggiarsi”, piuttosto che riportare l'atto immaginativo di David Wallace sotto l'enunciazione narrativa di Neal.²³ Per chiarire il senso di questo fronteggiarsi, tuttavia, e per cercare di capire quale parte abbia l'autore in questa dinamica di voci, è necessario toccare alcuni aspetti della storia e dei temi del racconto.

2. COSCIENZA E LINGUAGGIO

Ricordiamo innanzitutto che il racconto nasce da un paradosso iniziale e si sviluppa in una crescente paradossalità. L'incipit recita «My whole life I've been a fraud»,²⁴ che è una riformulazione del paradosso del mentitore, o di Epimenide: «La frase che sto dicendo è falsa»: se è vera, è falsa; se è falsa, è vera; e in ogni caso si apre un regresso all'infinito. Questo paradosso logico assume nel racconto anche una forma esistenziale, o diventa paradossalità della condizione vissuta da Neal:

²² *Ivi*, p. 77.

²³ Sono di nuovo d'accordo con Ardovino e Masiero, comunque, dove scrivono che nel finale, a prescindere dall'analisi dei dispositivi narrativi per la quale propendiamo, è offerta al lettore una «different, embodied perspective» (*ivi*, p. 77).

²⁴ WALLACE, *Oblivion*, cit., p. 141.

The fraudulence paradox [Come lo chiama il narratore, che in questo passo sembra essere Neal. N.d.R.]²⁵ was that the more time and effort you put into trying to appear impressive or attractive to other people, the less impressive or attractive you felt inside – you were a fraud. And the more of a fraud you felt like, the harder you tried to convey an impressive or likable image of yourself.²⁶

Ne deriva una solitudine spaventosa, che spingerà Neal al suicidio.

La consapevolezza di trovarsi in questa condizione non aiuta a sfuggirne. Neal è consapevole della propria impostura, ma non per questo è in grado di liberarsene ed essere semplicemente se stesso: «I didn't, I couldn't».²⁷ Con il suo precipitare in un regresso all'infinito, al contrario, l'autocoscienza sembra essere all'origine del problema.²⁸ Anche in senso esistenziale, quindi, il paradosso non si risolve per mera autocoscienza, o spostandosi a un livello logico superiore. A risolverlo può essere solo la mossa finale di David

²⁵ L'enunciazione narrativa è globalmente instabile, come abbiamo visto, ma localmente, nella prima metà del testo, spesso può essere attribuita a Neal con ragionevole sicurezza. Quando scriverò che Neal dice o pensa questo o quello, quindi, intenderò che nel passo a cui mi riferisco discorso e pensieri possono essere attribuiti a Neal con ragionevole sicurezza.

²⁶ *Ivi*, p. 147. La paradossalità indecidibile di Neal in quanto narratore si osserva anche in altri personaggi narratori di Wallace, come, per esempio, nel narratore di *The Devil is a Busy Man* (compreso in *Brief Interviews with Hideous Men*); cfr. A. KELLY, *David Foster Wallace and New Sincerity Aesthetics: A Reply to Edward Jackson and Joel Nicholson-Roberts*, in «Orbit: A Journal of American Literature», 5.2 (4), 2017, pp. 1-32: 20.

²⁷ WALLACE, *Oblivion*, cit., p. 147.

²⁸ Nella sua prima pubblicazione su «Conjunctions» (2001), il racconto recava in esergo una citazione borgesiana, da *Metamorfosi della tartaruga*: «Hay un concepto que es el corruptor y el desatinador de los otros». Secondo Hudson questo concetto “distruttore” sarebbe l'infinito, non la coscienza (cfr. HUDSON, *David Foster Wallace Is Not Your Friend*, cit., pp. 299-300), ma a me sembra che lo si dovrebbe individuare, più precisamente, nel regresso infinito dell'autocoscienza. Si potrebbero inoltre esplorare le analogie fra Neal e il protagonista delle dostoevskijane *Memorie dal sottosuolo*, che dice fra l'altro che «esser troppo consapevoli è una malattia» (F. DOSTOEVSKIJ, *Memorie dal sottosuolo*, in ID., *Romanzi brevi*, trad. it. di I. Sibaldi, Milano, Mondadori, vol. II, pp. 799-948: 807). Per ragioni di spazio, mi limito a rimandare a L. THOMPSON, *Global Wallace. David Foster Wallace and World Literature*, London-New York, Bloomsbury, 2017, cap. 3; di un saggio di Allard den Dulk che confronta le *Memorie dal sottosuolo* con *The Depressed Person*, invece, diremo più avanti. Infine, ricordo che il «motto» della O Verily Productions, in *The Suffering Channel*, è «CONSCIOUSNESS IS NATURE'S NIGHTMARE» (WALLACE, *Oblivion*, cit., 282) e rimando, per questo, a M. BOSWELL, “The Constant Monologue Inside Your Head”: *Oblivion and the Nightmare of Consciousness*, in M. BOSWELL – S. J. BURN (edited by), *A Companion to David Foster Wallace Studies*, New York, Palgrave Macmillan, 2013, pp. 151-170; e a D. HERING, *Oblivion*, in R. CLARE (edited by), *The Cambridge Companion to David Foster Wallace*, Cambridge, Cambridge UP, 2018, pp. 97-110.

Wallace, che intuisce il rischio del regresso all'infinito – la «inbent spiral» – e si proibisce di cadervi: «'Not another word'». ²⁹ Se Neal pensa il linguaggio nelle sue forme logiche – come sistema di enunciati per i quali si darà un valore di verità – e metalinguisticamente, ³⁰ David Wallace *usa* il linguaggio e interrompe il regresso imperativamente, con un atto performativo. In Neal e in David Wallace, in altre parole, si presentano due possibilità dell'esistenza che divergono per fisionomia morale e per le relazioni con il linguaggio che comprendono rispettivamente. Di seguito proverò a precisarle.

Neal imputa al linguaggio di falsificare il vissuto e l'identità individuali per il fatto stesso di costringerli nella temporalità lineare della propria sintassi e nei propri «cliché» lessicali e retorici. Contro la temporalità del linguaggio, in particolare, egli sostiene che i nostri pensieri e le nostre impressioni non sembrano avvenire nel «regular sequential clock time we all live by» e che essi abbiano «little relation to the sort of linear, one-word-after-another-word English we all communicate with each other with», ³¹ illustrando questa tesi con l'osservazione ripetuta di come pensieri complessi e ramificati – sul Dr. Gustafson e sul suo studio, sulla possibilità di manipolare gli altri o sulle origini della sua inclinazione all'impostura – ³² balenassero in lui istantaneamente in momenti diversi della sua vita. A questa critica della sintassi, ovvero, inversamente, alla volontà di rappresentare un tempo non lineare, sembra legato anche il posizionamento dell'episodio della morte di Neal non alla fine del testo, ma due pagine prima e in nota. E a ciò potremmo aggiungere che in questa nota il perno dello sterzo, che uccide Neal, è descritto come «as if shot out of something enormous», ³³ e cioè con parole che riprendono quelle usate per i solchi dell'aratura che Neal vede convergere all'orizzonte dalla cucina; ³⁴ Neal è prima da un lato e poi dall'altro della convergenza, in altre parole, a mostrare come la temporalità della morte sia

²⁹ WALLACE, *Oblivion*, cit., p. 181.

³⁰ Similmente, Dominik Steinhilber scrive che Hal Incandenza, intendendo le parole atomisticamente, in una conoscenza da dizionario, e non comprendendo che il loro significato è fondato nell'uso della comunità linguistica, si trova condannato all'isolamento (cfr. D. STEINHILBER, *Infinite Jest's 'trinity of You and I into We': Wallace's 'click' between Joyce's literary consubstantiality and Wittgenstein's family resemblance*, in DEN DULK – MASIERO – ARDOVINO (edited by), *Reading David Foster Wallace Between Philosophy and Literature*, cit., pp. 138-159: 146).

³¹ *Ivi*, p. 151.

³² *Ivi*, pp. 144, 148 e 150

³³ *Ivi*, p. 179.

³⁴ Cfr. *ivi*, p. 175.

«matter of perspective»³⁵ e come essa sia paradossale solo ove si assuma il pregiudizio sintattico di una linearità temporale del pensiero.

La seconda imputazione, relativa ai cliché lessicali e retorici del linguaggio, discende innanzitutto dal timore di Neal del giudizio negativo degli altri, ovvero dal suo desiderio di piacere ad altri che si mostrano sprezzanti verso i cliché: «I didn't say this [Di essere infelice. N.d.R.] to anybody because it was such a cliché – 'Tears of a Clown', 'Richard Cory', etc. – and the circle of people who seemed important to me seemed much more dry, oblique and contemptuous of clichés than that».³⁶ Come nota Adam Kelly, l'ironia postmoderna, che Neal paventa negli altri della sua cerchia, deriva da una condizione ansiosa, vulnerabile.³⁷ Il suo portato è un sentimento di inautenticità, poiché Neal sa che l'immagine che quindi offre di sé non ha niente a che fare «with who I really was inside» e prova disgusto di sé «for always being such a fraud».³⁸

L'atteggiamento di Neal rispetto al linguaggio, tuttavia, presenta delle oscillazioni, che sembrano collegate ai sentimenti ambivalenti che egli prova rispetto al proprio essere come gli altri o diverso dagli altri. Da una parte, Neal resiste al pensiero di essere come gli altri e questa ossessione per la propria identità in quanto distinzione, come notano anche Nathan Ballantyne e Justin Tosi,³⁹ è ciò che lo conduce a costruire un'immagine di sé che quindi gli appare fraudolenta e genera il sentimento di inautenticità e disgusto di cui dicevo; dall'altra, egli mostra di sapere di essere come gli altri e che ciò che gli esseri umani condividono è più di ciò che li distingue. «I didn't want to seem like just another whining, self-absorbed yuppie – si trova a dire –, even though I think even then I was on some level conscious that that's all I really was, deep down»;⁴⁰ e dopo, in un accrocchio di kantismo e darwinismo, aggiunge: «The German logician Kant was right in this respect, all human beings are pretty much identical in terms of our hardwiring».⁴¹

³⁵ *Ivi*, p. 180.

³⁶ WALLACE, *Oblivion*, cit., p. 142.

³⁷ A. KELLY, *David Foster Wallace and New Sincerity in American Fiction*, in D. HERING (edited by), *Consider David Foster Wallace: Critical Essays*, Los Angeles, Sideshow Media Group Press, 2010, pp. 131-146: 136.

³⁸ WALLACE, *Oblivion*, cit., p. 142.

³⁹ Cfr. N. BALLANTYNE – J. TOSI, *David Foster Wallace on the Good Life*, in S. M. CAHN – M. ECKERT (edited by), *Freedom and the Self. Essays on the Philosophy of David Foster Wallace*, New York, Columbia UP, 2015, pp. 133-168.

⁴⁰ WALLACE, *Oblivion*, cit., p. 144.

⁴¹ *Ivi*, pp. 173-174.

Questo riconoscimento del proprio essere come gli altri, sebbene intermittente e contrastato, implica che Neal ammetta anche, quasi a mezza voce, che gli altri in fondo possano comprenderlo. In particolare, quando il Dr. Gustafson osserva che non può essere un impostore, se ha voluto confessare di esserlo, Neal si dilunga su come avesse consapevolmente manipolato l'analista per portarlo a questa osservazione e sulla delusione provata per la facilità con cui lo aveva manipolato, ma poi ammette che l'intuizione del Dr. Gustafson – «namely, that who and what I believed I was was not what I really was at all» –⁴² fosse sostanzialmente corretta, anche se non per le ragioni a cui pensava l'analista; e similmente le conclusioni del Dr. Gustafson su come amore, paura e una certa idea di virilità agiscano in lui gli appaiono «very nearly right».⁴³

Inoltre, e congiuntamente, i cliché del linguaggio rivelano una propria verità. È un cliché che siamo soli, dice Neal, ma a quanto pare è così, il cliché è vero – «we're all lonely, of course. Everyone knows this, it's almost a cliché» –,⁴⁴ e nessuna solitudine è speciale – «I pretended to myself that my loneliness was special, that it was uniquely my fault because I was somehow especially fraudulent and hollow. It's not special at all, we've all got it».⁴⁵ Ed è vero il cliché degli yuppie deriso da *Cheers*, vero il cliché che si provi retrospettivamente tenerezza per la ragazza con cui si è persa la verginità,⁴⁶ vero il cliché che prima del suicidio si pensino, sentano e facciano certe cose.⁴⁷ Perfino di fronte alla morte, quando l'inadeguatezza del linguaggio dovrebbe acuirsi, il cliché della vita che passa in un lampo davanti agli occhi non sembra a Neal così «far off».⁴⁸

In questo parziale riconoscimento della verità dei cliché – e si vedano ancora le riflessioni sull'appropriatezza della parola «depressing» –⁴⁹ osserviamo un esercizio della funzione metalinguistica mediante il quale Neal sembra tentare di aggirare, o forzare, quei limiti del linguaggio entro i quali si sente

⁴² *Ivi*, p. 155.

⁴³ *Ivi*, p. 165. Questa dialettica di amore e paura si osserva anche dove la speranza di essere conosciuto si trasforma nel timore di essere smascherato, per esempio dal maestro di meditazione (cfr. *ivi*, p. 160).

⁴⁴ *Ivi*, p. 153.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ivi*, p. 165.

⁴⁷ *Ivi*, pp. 174-175.

⁴⁸ *Ivi*, p. 151. E si potrebbero offrire altri esempi.

⁴⁹ *Ivi*, p. 155.

prigioniero. Medium storico e dunque, come osserva Hans-Georg Gadamer, finito,⁵⁰ il linguaggio è tuttavia suscettibile e capace di espansione e riarticolazione e Neal sembra tentare questa via proprio mentre del linguaggio rileva l'inadeguatezza.⁵¹ Esso, in fondo, gli appare come tutto ciò che abbiamo «to try to understand it [Ciò che accade dentro di noi, «at the most basic level», quando moriamo. N.d.R.] and try to form anything larger or more meaningful and true with anybody else, which is yet another paradox».⁵² Accade così che proprio al racconto, che usa le parole della lingua – e dunque i suoi cliché – e che ripete testualmente la linearità della sintassi, sia affidato il compito di mediare per gli altri una comprensione dell'identità e del vissuto del protagonista. Neal, di nuovo, ne è in parte consapevole: «However tedious and sketchy all this is, you're at least getting an idea, I think, of what it was like inside my head».⁵³

Avevamo osservato, tuttavia, che la consapevolezza della propria condizione di impostura non avrebbe aiutato Neal a sottrarvisi e analogamente dobbiamo osservare che la parziale consapevolezza delle potenzialità comunicative del linguaggio che Neal sembra raggiungere non basta a ristabilirlo nella comunicazione "in condizioni di felicità". Questa consapevolezza viene infatti riassorbita in una pulsione analitica che è parte di un modo patologico di vivere le relazioni con gli altri.⁵⁴

⁵⁰ H.-G. GADAMER, *Verità e metodo* (1960-1972), trad. it. e cura di G. Vattimo, Milano, Bompiani, 2000, parte III.

⁵¹ In questo senso, il tentativo di Neal si inserisce in una lunga tradizione letteraria. Scrivendo del linguaggio tragico shakespeariano, per esempio, Russ McDonald osserva che un suo caratteristico paradosso consisterebbe in questo: «language may convey its own failures and inadequacy in a form that is more than adequate, even triumphant»; R. McDONALD, *The Language of Tragedy*, in C. MCEACHERN (edited by), *The Cambridge Companion to Shakespearean Tragedy*, Cambridge, Cambridge UP, 2013, pp. 23-50: 48.

⁵² WALLACE, *Oblivion*, cit., p. 151.

⁵³ *Ivi*, p. 155.

⁵⁴ Secondo Matt Prout, «Neal's tendency to relate to others as intellectual puzzles stops him from relating to them as people» (M. PROUT, *The Problem of Other Minds in 'Good Old Neon'*, in DEN DULK – MASIERO – ARDOVINO (edited by), *Reading David Foster Wallace Between Philosophy and Literature*, cit., pp. 219-238: 226). Sull'incompatibilità fra coscienza metalinguistica e uso del linguaggio, cfr. ancora Gadamer: «Nobody could utter one sentence if he were completely aware of what he was doing. If I were to do that, I would not find a second word after the first. [...] I would go mad if I were to make an attempt at complete thematization of saying in saying»; H.-G. GADAMER, *The Hermeneutics of Suspicion* (1984), in J. N. MOHANTY (edited by), *Phenomenology and the Human Sciences*, Dordrecht, Martinus Nijhoff Publishers, 1985, pp. 313-323: 321.

A notarlo è innanzitutto il Dr. Gustafson: i maschi americani, dice, subiscono un «brainwashing»⁵⁵ culturale che li consegna a una vita di competizione e ricerca ossessiva del successo e della conquista; la paura domina le loro relazioni e l'amore diventa impossibile. Il discorso riguarda palesemente anche Neal, il quale sembra accoglierlo come vero dove dice di essere stato colpito dall'idea che forse «the real root of my problem was not fraudulence but a basic inability to really love».⁵⁶ Il suo discorso, qui e altrove,⁵⁷ sembra aprirsi dialogicamente a quello dell'analista e questa apertura potrebbe schiudere una speranza – Neal descrive l'interpretazione del suo problema in termini di incapacità di amare come «a promising way of attacking the fraudulence paradox» –,⁵⁸ ma la speranza sfuma per la resistenza di Neal a riconoscere qualsiasi debito di comprensione nei confronti del Dr. Gustafson e per la sua tendenza risorgente, al contrario, a rivendicare una posizione di predominio intellettuale.

Oltre a ipotizzare che le argomentazioni del Dr. Gustafson non siano che un tentativo di nascondere a sé e ai pazienti le proprie insicurezze e forse la propria omosessualità, Neal dubita che l'analista possa essergli d'aiuto, negando che il suo atteggiamento empatico equivalga ad avere «enough insight or firepower to find some way to really help me».⁵⁹ Il protagonista confida in una potenza analitica che pensa come «firepower», aggressivamente. Anche dove racconta della sua prima esperienza di manipolazione, dice di essersi sentito «powerful, smart», e parla di capacità di volgere «to my own tactical advantage» le mosse del dialogo con il Dr. Gustafson.⁶⁰ Più avanti, inoltre, dice che un impostore spera sempre di trovare qualcuno «who is your match or equal and can't be fooled».⁶¹ Proprio in questa fiducia esclusiva in ciò che lo uccide, Neal mostra che la sua è una condizione di malattia e dipendenza nel senso di *E Unibus Pluram*.⁶² Il prevalere finale, in Neal, della postura analitica e competitiva è sancito dalla sua riformulazione delle considerazioni del Dr. Gustafson su amore e paura nel simbolismo della lo-

⁵⁵ WALLACE, *Oblivion*, cit., p. 163.

⁵⁶ *Ivi*, p. 165.

⁵⁷ Cfr. per esempio il passo in cui Neal prepara il proprio suicidio e si riferisce consensualmente a come si sarebbe espresso il Dr. Gustafson; *ivi*, p. 175.

⁵⁸ *Ivi*, p. 166.

⁵⁹ *Ivi*, p. 147.

⁶⁰ *Ivi*, pp. 149 e 154.

⁶¹ *Ivi*, p. 155.

⁶² Cfr. D. F. WALLACE, *E Unibus Pluram: Television and US Fiction*, in «The Review of Contemporary Fiction», 13 (2), Summer 1993, pp. 151-194: 163.

gica dei predicati del primo ordine⁶³ e nella tentazione di ricorrere allo stesso simbolismo, che rispetto al linguaggio naturale garantirebbe maggiore astrazione e universalità, per descrivere il momento della morte.⁶⁴ Neal, in sintesi, è cosciente, almeno a tratti, della propria condizione e delle potenzialità che il linguaggio avrebbe per mediarne il superamento – intuisce che «the door can open», come leggiamo dove l'enunciazione narrativa, destabilizzandosi, sembra raffigurare il suo conflitto interiore –⁶⁵ ma non è la coscienza, ancora una volta, a offrire la salvezza.

Sarà invece David Wallace – quello del racconto – che con il finale «'Not another word'» attuerà una diversa possibilità dell'esistenza, ovvero la possibilità della comprensione, della compassione, della rinuncia all'ironia e della resistenza. «In a characteristic maneuver – scrive Stephen J. Burn –, Wallace bends the story back to himself in an attempt to self-consciously escape the self-conscious cynicism of the ironist, and establish a form of empathy».⁶⁶ Ciò non significa che il racconto e la raccolta nel suo complesso affermino univocamente il prevalere della possibilità di David Wallace. Secondo Marshall Boswell, al contrario, «*Oblivion* even casts doubt on Wallace's long held belief that language can bridge the gulf between us»⁶⁷ e tanti giudicano che a prevalere, nelle storie di Wallace, sia la possibilità rappresentata da Neal. Ma decidere per una delle due possibilità non è necessario, poiché il racconto le rappresenta entrambe. Chiude sulla determinazione di David Wallace, ma Neal vive la propria tragedia fino in fondo e lo sviluppo finale dell'enunciazione narrativa drammatizza il confronto fra le loro possibilità. Solo nella lettura, come dirò a breve, tale confronto può risolversi in un senso o nell'altro.

⁶³ WALLACE, *Oblivion*, cit., p. 164.

⁶⁴ *Ivi*, pp. 166-167. Si osservi anche l'uso di «validation» e «validity» da parte di Neal e del Dr. Gustafson.

⁶⁵ *Ivi*, p. 178.

⁶⁶ S. J. BURN, *David Foster Wallace's Infinite Jest: A Reader's Guide*, New York, Bloomsbury, 2012, p. 83.

⁶⁷ BOSWELL, «*The Constant Monologue Inside Your Head*», cit., p. 166. D'altra parte, Boswell ribadisce che «Wallace's agenda [...] is grounded in a terror of solipsism and a hope for increased empathy» (M. BOSWELL, *A Meeting of Minds. David Foster Wallace, Vladimir Nabokov and the Ethics of Empathy*, in HAYES-BRADY (edited by), *David Foster Wallace in Context*, cit., pp. 26-35: 34).

3. CHI “PARLA”?

Per arrivare al lettore, però, è necessario chiarire perché la seconda possibilità delineata porti il nome dell'autore. Dobbiamo pensare che il testo diventi autobiografico? O che l'autore, in qualche senso, abbia preso posizione? Come altri interpreti, in questa scelta onomastica leggo l'indizio di una relazione fra la possibilità di David Wallace e la funzione che nella poetica di David Foster Wallace – l'autore – è attribuita alla letteratura.

I luoghi testuali sono noti. Nell'intervista con Larry McCaffery del 1993, Wallace sostiene che la letteratura non commerciale dovrebbe offrire al lettore un accesso immaginativo all'interiorità altrui, consentendo un'empatia che nel mondo reale è forse impossibile e contrastando la solitudine che altrimenti ci pervade;⁶⁸ e a Laura Miller, nel 1996, ripete e precisa che la letteratura crea la possibilità di una comprensione intersoggettiva fra lettore e personaggi, immaginativamente, e più ancora fra lettore e autore.⁶⁹

Il racconto può rappresentare il fallimento della comunicazione e della comprensione intersoggettiva fra i personaggi, ma la possibilità della comunicazione e della comprensione può restare aperta e realizzarsi nel lettore, rispetto ai personaggi e rispetto all'autore. È ciò che sostiene anche Allard den Dulk in relazione a *The Depressed Person*: «the depressed person's self-absorption and scepticism with regard to language do not necessarily block meaningful expression and communication, since her story participates in a communal language and may lead to understanding and empathy in the reader».⁷⁰ La rappresentazione del fallimento degli sforzi di comunicazione

⁶⁸ L. MCCAFFERY, *An Expanded Interview with David Foster Wallace*, in S. J. BURN (edited by), *Conversations with David Foster Wallace*, Jackson, UP of Mississippi, 2012, pp. 21-52: 22.

⁶⁹ L. MILLER, *Interview with David Foster Wallace*, in BURN (edited by), *Conversations with David Foster Wallace*, cit., pp. 58-65: 62. Considerazioni analoghe si trovano anche nella recensione del 1991 a *Morte d'Author: An Autopsy* di H. L. Hix, ma, invece di moltiplicare le citazioni di Wallace, richiamerò un passo celebre di Marcel Proust: «Par l'art seulement nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune» (M. PROUST, *À la recherche du temps perdu*, a cura di P.-L. Rey, P.-E. Robert, J. Robichez e B. G. Rogers, vol. VI, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, 1989-1990, p. 202).

⁷⁰ A. DEN DULK, *'What All She'd So Painfully Learned Said About Her': A Comparative Reading of David Foster Wallace's The Depressed Person and Fyodor Dostoevsky's Notes from Underground*, in DEN DULK – MASIERO – ARDOVINO (edited by), *Reading David Foster Wallace Between Philosophy and Literature*, cit., pp. 113-137: 115.

e comprensione del personaggio – e ciò vale per Neal come per la persona depressa – può essere ricevuta in un'interpretazione nella quale comunicazione e comprensione si realizzano nel lettore, cosicché la possibilità della comprensione non è dimostrata, ma attuata; la performatività del gesto di David Wallace passa infine al lettore come possibilità della ricezione. E il fatto che le due possibilità rappresentate, in Neal e in David Wallace, non siano ordinate in una gerarchia di livelli narrativi, secondo l'analisi che ho proposto, mi sembra più coerente con questa finale attribuzione di responsabilità al lettore di quanto non lo sarebbe l'affermazione dell'una o dell'altra come più plausibile o preminente. Il lettore è chiamato non a giudicare della corrispondenza di ciascuna delle due possibilità rappresentate con la realtà, ma ad attuare l'una o l'altra.

Perché ciò avvenga, tuttavia, è necessario che l'autore si imponga una disciplina tale che a parlare sia la parte di lui che *ama*.⁷¹ Il David Wallace di *Good Old Neon*, che fa parlare «the realer, more enduring and sentimental part of him» e ordina all'altra «to be silent»,⁷² interpreta questa possibilità che l'autore dovrebbe perseguire per realizzare la funzione di mediazione della comprensione e di antidoto contro la solitudine che è propria della letteratura.⁷³ Possiamo dire che, per statuto, David Wallace è un personaggio finzionale, non dissimile, secondo Boswell, dai Philip Roth, Tim O'Brien, Richard Powers e Jonathan di Philip Roth, Tim O'Brien, Richard Powers e Jonathan Safran Foer.⁷⁴ Ciò che conta, però, è riconoscere nella scelta del nome «David Wallace» l'indizio di una relazione fra la possibilità di David Wallace e la funzione che nella poetica di David Foster Wallace è attribuita alla letteratura. Come scrive David Hering, «through his metafictional ap-

⁷¹ MCCAFFERY, *An Expanded Interview with David Foster Wallace*, cit., p. 50.

⁷² WALLACE, *Oblivion*, cit., p. 181.

⁷³ Si usa ricordare che questa idea della letteratura come antidoto contro la solitudine era condivisa da Jonathan Franzen, ma con lui e con Wallace si potrebbero citare, in questi dintorni, anche altri autori contemporanei: George Saunders, per l'idea che la letteratura agisca per l'empatia e in una relazione di amore per il lettore; o Emmanuel Carrère, che certo non sembra prossimo a Wallace per scrittura, ma che pure si muove fra narcisismo e funzione comunitaria della letteratura (cfr. per esempio la parte I di *Le Royaume*, o il finale di *D'autres vies que la mienne*). Nelle diverse forme esperite da questi autori, la letteratura sembra confrontarsi con la solitudine come male sociale alimentato dal capitalismo neoliberista: «Una forma di capitalismo egocentrica ed egoistica che ha normalizzato l'indifferenza, ha fatto dell'egoismo una virtù e ha sminuito l'importanza della compassione e della cura»; N. HERTZ, *Il secolo della solitudine. L'importanza della comunità nell'economia e nella vita di tutti i giorni* (2020), trad. it. di L. Muneratto, Milano, Il Saggiatore, p. 267.

⁷⁴ BOSWELL, «*The Constant Monologue Inside Your Head*», cit., p. 157.

pearance [...], Wallace suggests that literature *itself* might create the conditions for [...] a sharing of consciousness». ⁷⁵ Inversamente, l'incapacità di Neal di affrancarsi dal timore dei cliché e sottrarsi al regresso infinito della coscienza può essere intesa come negativo di ciò che i nuovi scrittori, ancora secondo *E Unibus Pluram*, dovrebbero cercare di essere: artisti «willing to risk the yawn, the rolled eyes, the cool smile, the nudged ribs, the parody of gifted ironists, the "How banal"». ⁷⁶ Anche la possibilità di Neal è compresa, in negativo, nella poetica di Wallace.

Legare David Wallace a questa poetica non significa né suggerire che David Wallace sia l'autore che torna nel proprio testo, ⁷⁷ né soggiacere alla «Barthesian "prestige of the individual" plague» che secondo Hudson infesta i *David Foster Wallace studies*, ⁷⁸ ma individuare nell'autore un punto intorno al quale ordinare dei contesti di interpretazione, entro una prospettiva ermeneutica. ⁷⁹

Restando in questa prospettiva, quindi, e in conclusione, ricorderò che il dilemma intorno al quale si arrovella Neal, se il linguaggio ci unisca agli altri

⁷⁵ HERING, *Oblivion*, cit., p. 108. Le relazioni tra *fiction*, *metafiction* e realtà sono notoriamente un tema centrale dell'opera di Wallace e certo potremmo seguire questa piega del discorso, magari richiamando l'«Author here» di *The Pale King* (D. F. WALLACE, *The Pale King*, New York, Little, Brown and Company, 2011, p. 66), ma saremmo comunque ricondotti, innanzitutto, a una riflessione sulla poetica di David Foster Wallace, non sulla sua persona. Non parlerei invece di autore implicito, concetto dal quale in generale mi asterrei per le ragioni esposte da Gérard Genette nel *Nuovo discorso del racconto* (1983) e per altre sulle quali non mi diffondo, nonché per il fatto che, come nota Ansgar Nünning, non vi sia alcun accordo generale su che cosa dovrebbe essere l'autore implicito (cfr. A. NÜNNING, «*Implied Author*», in D. HERMAN – M. JAHN – M.-L. RYAN (edited by), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, New York, Routledge, 2005, pp. 239-240: 239).

⁷⁶ WALLACE, *E Unibus Pluram*, cit., p. 193.

⁷⁷ E nemmeno descriverei Neal defunto come «authorial wraith» (cfr. BOSWELL, *A Meeting of Minds*, cit., p. 31).

⁷⁸ HUDSON, *David Foster Wallace Is Not Your Friend*, cit., p. 298. Sulla questione cfr. anche J. ROACHE, *The Realer, More Enduring and Sentimental Part of Him': David Foster Wallace's Personal Library and Marginalia*, in «Orbit: A Journal of American Literature», 5.1 (7), 2017, pp. 1-35.

⁷⁹ Per una trattazione del rapporto fra postura autoriale e interpretazione, in una prospettiva ermeneutica e narratologica, rimando a L. KORTHALS ALTES, *Ethos and Narrative Interpretation. The Negotiation of Values in Fiction*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 2014 (in particolare, ai primi due capitoli). Sul rapporto fra la figura di David Foster Wallace e la scrittura sua e di altri su di lui, cfr. invece M. MILEY, *Author Here, There and Everywhere. David Foster Wallace and Biography*, in HAYES-BRADY (edited by), *David Foster Wallace in Context*, cit., pp. 368-378.

o ci divida da loro, fu posto in termini analoghi – *Individuum est ineffabile* –, circa due secoli or sono, dall'ermeneutica di Friedrich Schleiermacher. Come scrive Hans-Georg Gadamer, Schleiermacher e i suoi compagni romantici furono i primi a sviluppare il problema ermeneutico non solo per l'interpretazione dei testi, ma anche «for understanding the mystery of the inwardness of the other person»,⁸⁰ e cioè per la comprensione intersoggettiva in generale. Da una parte, «[w]e can never be sure, and we have no proofs, for rightly understanding the individual utterance of another»; dall'altra, «even in the romantic era [...], there was never a doubt that *behind* a person's individuality something common, intelligible, can be reenacted».⁸¹ Quale parte ha il linguaggio in questa oscillazione fra incertezza e fiducia nella comprensione? Per usare le parole di un altro saggio gadameriano, il linguaggio è un ponte o un limite? L'espressione *Individuum est ineffabile* presenta il linguaggio come limite: «[p]er la coscienza romantica [...] la lingua non raggiunge mai l'ultimo, l'insuperabile segreto della personalità individuale»; ma la stessa ermeneutica romantica suggerisce che l'«autonomia dell'espressione linguistica [...] non costituisca solo il suo limite, ma anche il suo significato per la formazione del *common sense* che unisce gli uomini».⁸² La forma primaria del linguaggio, prosegue Gadamer nello svolgimento della propria ermeneutica, è il dialogo, nel quale costruiamo un linguaggio comune e un terreno condiviso, sul quale non siamo soli:

Il carattere dialogico del linguaggio [...] abbandona ogni punto di partenza fondato sulla soggettività del parlante e sulla intenzionalità del senso. Ciò che scaturisce dal discorso non è il semplice stabilizzarsi di un senso inteso, bensì un tentativo che costantemente si modifica [...] di aderire a qualcosa e di mettersi in relazione con qualcuno.⁸³

Questa è la proposta che riceviamo infine dall'ermeneutica: il linguaggio rinuncia a ciò che appartiene irriducibilmente alla persona di chi parla, o dell'autore, e lo abbandona come ineffabile, ma ci offre un medium condiviso nel quale comprenderci. Mi sembra che questa proposta non sia lontana dalla fiducia nella letteratura che David Foster Wallace, nonostante tutto, non ha mai rinnegato.

⁸⁰ GADAMER, *The Hermeneutics of Suspicion*, cit., p. 316.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² H.-G. GADAMER, *Testo e interpretazione* (1985), in ID., *Verità e metodo 2*, trad. it. e cura di R. Dottori, Milano, Bompiani, 1996, pp. 291-322: 291.

⁸³ *Ivi*, p. 296.