



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

## Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in  
Lettere

Tesi di Laurea

# *Complottismi. La cospirazione come dispositivo narrativo nella narrativa di Thomas Pynchon*

Relatore  
Prof. Luigi Marfè

Laureando  
Federico Carraro  
n° matricola 2033548 / LTLT

Anno Accademico 2023 / 2024



## Indice

Introduzione.....	5
Capitolo I. Letteratura e complotto.....	10
Dalla congiura al complotto in letteratura: una microstoria tematica.....	10
Complottismo e paranoia: l'Occidente post-Kennedy.....	14
<i>Plot</i> : l'autore tra scrittura e cospirazione.....	21
Capitolo II. Thomas Pynchon: biografia, prosa, temi.....	27
«A reclusive author»: la biografia.....	27
Pynchon, il postmoderno, il postmodernismo.....	29
«Universal heat-death and mathematical stillness»: l'Entropia.....	34
La Storia dentro e fuori la <i>fiction</i> .....	37
La Paranoia come dispositivo narrativo.....	42
Capitolo III. Paranoia interpretativa in <i>The Crying of Lot 49</i> .....	48
La California come ricerca individuale e nazionale.....	48
<i>The Crying of Lot 49</i> : una lettura politica.....	50
Una <i>detective story</i> postmoderna.....	54

Il complottismo come dispositivo narrativo.....	59
Bibliografia.....	64

## Introduzione

Here's your quote: "Thomas Pynchon loved this book, almost as much as he loves cameras". Hey, over here! Have your picture taken with a reclusive author. Today only, we'll throw in a free autograph. But wait! That's more!<sup>1</sup>

In "Diatribes of a Mad Housewife" (The Simpsons, decima puntata della quindicesima stagione), è Marge a prendersi la scena. I coniugi Simpson, infatti, sono protagonisti, nel corso dell'episodio, di due narrazioni distinte: Homer rimbalza da una catastrofe all'altra (tutte conseguenza della prima, il suo licenziamento causato dall'aver distrutto in un incidente automobilistico l'ufficio di Montgomery Burns), mentre nel frattempo Marge si scopre scrittrice. Immergendosi nella scrittura e nell'immaginazione, costruisce un universo parallelo, proiettando le figure della sua vita in un mondo finzionale solo apparentemente distante dalla sua realtà quotidiana. Così facendo, il romanzo che sta scrivendo diventa una trasfigurazione delle sue frustrazioni di "casalinga", dei suoi rancori soffocati nei confronti di Homer. La "trama" del romanzo di Marge (che si inserisce all'interno della "trama" di cornice dell'episodio stesso) è piuttosto semplice: una donna, piena di sentimenti, trascurata da un marito bruto e alcolizzato, riscopre un certo amore di se stessa grazie ad un altro uomo, l'esatto opposto del marito: bello, forte, premuroso. Tutta Springfield riconoscerà in essi, rispettivamente, Marge, Homer, e Ned Flanders, dando inizio a una serie di maldicenze che, una volta arrivate alle orecchie di Homer, spingono quest'ultimo a leggere il romanzo che precedentemente aveva solo finto di aver fatto. Il romanzo ottiene un enorme successo, ma ha bisogno dell'*endorsement* di scrittori famosi per vendere

---

<sup>1</sup> *The Simpsons*, cr. by Matt Groening, 1989, "Diatribes of a Mad Housewife", S15, E10.

meglio (questa è solo una delle diverse critiche al mondo editoriale sparse nell'episodio<sup>2</sup>). Uno di questi scrittori è Thomas Pynchon, che, ironicamente, dice di aver amato il libro quasi quanto ama le telecamere. Il sarcasmo è evidente, data la riconosciuta ostilità dell'autore nei confronti di qualsiasi visibilità mediatica. Compare infatti sulla scena con un sacchetto in testa, che copra i lineamenti, e definendosi egli stesso un «reclusive author». L'episodio in questione rappresenta uno dei pochissimi “interventi” pubblici di Pynchon<sup>3</sup>. Sebbene, ovviamente, non compaia direttamente, accetta di prestare la sua voce per doppiare il personaggio. “Diatribes of a Mad Housewife” si dimostra coerente a questo studio anche per un altro motivo. Nel finale dell'episodio, dopo che Homer ha preso coscienza – proprio grazie al romanzo della moglie – delle sue mancanze nei confronti di quest'ultima, i due coniugi insieme iniziano la stesura di un nuovo libro: “Who really killed J.F.K.”. Se l'assassinio di Kennedy (centrale, come si vedrà, nella contestualizzazione socio-storica di questa tesi) non trova esplicitamente spazio nella narrativa di Pynchon (se non in un episodio in *Gravity's Rainbow*), il trauma che esso rappresenta nella popolazione statunitense, e il cambiamento, da esso causato, dell'atteggiamento nei confronti della realtà, sempre più paranoide e propenso alla proliferazione di teorie complottistiche, è invece fondamentale nell'opera intera dell'autore. Il clima di paranoia e di diffidenza nei confronti delle narrazioni “ufficiali” dei grandi eventi sarà lo sfondo su cui agiranno i suoi personaggi. Ed è lo stesso su cui agiscono i Simpson, così amati da Pynchon da prestarsi in due occasioni, con Homer che conclude la sua indagine esclamando: «Marge, I got it all figured out. Lee Harvey Oswald wanted to steal the Jack Ruby!».

Scopo specifico di questo elaborato di ricerca è quello di analizzare come, nella tradizione letteraria occidentale, il complotto (e il complottismo) sia diventato oggetto di rappresentazione. In particolare, come esso si sia via via trasformato, a partire dalla Bibbia fino al postmodernismo americano, in un vero e proprio dispositivo narrativo, in grado di incidere sulla struttura intrinseca di un romanzo, esulando dal suo utilizzo limitato alla trama. In particolare, un analogo tipo di analisi è condotto sull'opera di

---

<sup>2</sup> Per esempio, l'editrice decide di pubblicare il romanzo di Marge perché «this is the best first novel my assistant has ever summarized for me».

<sup>3</sup> Insieme ad un'altra “comparsa”, meno celebre, in un altro episodio di *The Simpsons*, “All's Fair in Oven War” (S16, E2, 2004)

Thomas Pynchon, che, in maniera pervasiva, si è servito di questo espediente, la paranoia complottistica, come vero dispositivo narrativo.

Il lavoro di ricerca si articola in tre capitoli: partendo da un *excursus* generale, senza pretesa di completezza, sui vari esiti che le categorie di complotto e congiura hanno raggiunto nella letteratura occidentale, fino ad una focalizzazione più mirata intorno a Thomas Pynchon, inizialmente presentato in maniera più o meno approfondita secondo i diversi temi che caratterizzano la sua opera, per poi trattare nel terzo e ultimo capitolo un romanzo in particolare, *The Crying of Lot 49*, portato come esempio del grande legame di comunicazione tra narrativa e complottismo.

Il primo capitolo ha l'obiettivo di fornire una micro-storia del legame tra letteratura e complotto nella letteratura occidentale. Preliminarmente, vengono presentate le distinzioni teoriche tra le due diverse accezioni di *plot*, trama (narrativa, da un lato, cospiratoria, dall'altro). Il primo paragrafo seguirà dunque un criterio storico, e tenterà di esplicitare il passaggio da una letteratura della congiura, a una letteratura del complotto. Il punto di partenza di questo percorso è l'episodio di Davide e Assalonne della Bibbia, che, secondo Remo Ceserani<sup>4</sup>, rappresenta il primo esempio di immaginazione cospiratoria all'interno della letteratura. L'esempio successivo è da ricercarsi in egual modo all'interno della letteratura cristiana: segue, infatti, la disamina della figura di Giuda, che rende necessaria a sua volta un'ulteriore distinzione: tradimento e complotto. La trattazione vuole esemplificare i passaggi letterari e sociali che hanno portato poi all'esito postmodernista del complottismo all'interno della letteratura, citando gli autori e le opere considerate fondamentali in questo percorso, come il *Julius Caesar* di William Shakespeare (1599), opera (e autore) capostipite di tutta una produzione drammaturgica sull'argomento. Il secondo paragrafo stringe il campo intorno al periodo che vuole essere lo sfondo di questa tesi: il secondo Novecento. Si pone, infatti, lo scopo di delineare una descrizione del cambiamento traumatico che l'omicidio del presidente Kennedy ha portato nella società e nella cultura nord-americana, e le conseguenze che ciò avuto all'interno della letteratura. Si cerca dunque di esplicitare come questa sia diventata portavoce di un nuovo sentimento collettivo, ponendosi come proiezione della paranoia e del complottismo, sempre più

---

<sup>4</sup> R. Ceserani, *L'immaginazione cospiratoria*, in S. Micali (a cura di), *Cospirazioni, trame*, Firenze, Le Monnier, 2003.

imperante e proliferante. Il capitolo si chiude sulla distinzione su cui si era aperto: discutendo, cioè, di *plot*. Dopo una breve disamina teorica del termine, basata principalmente sugli studi di Peter Brooks, il paragrafo si propone di esplicitare, tramite diversi esempi, come la trama narrativa dialoghi prolificamente con la trama conspiratoria, producendo contaminazioni della stessa struttura narrativa. Si prenderà in esame un testo per ogni periodo coerente alla trattazione: *Cinq Mars* di Alfred de Vigny (1826), per il periodo romantico; *Il maestro e Margherita* di Michail Bulgakov (pubblicato nel 1966, ma scritto tra il 1928 e il 1940), per il periodo moderno; e alcune caratteristiche comuni di scrittori come DeLillo e Auster, oltre a Pynchon, per il periodo postmoderno.

Il secondo capitolo si propone di approfondire quest'ultimo periodo storico-letterario, in particolare focalizzandosi sulla figura di Thomas Pynchon. Dopo un primo paragrafo bio-bibliografico, l'elaborato si concentra sui temi che possono essere considerati fondativi della sua narrativa. In primo luogo, si colloca l'opera dello scrittore americano all'interno dello sfondo culturale e letterario del postmodernismo. Il fondamento critico su cui si basa tale contestualizzazione è formato dai testi fondamentali, tra cui *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* (1987) di Fredric Jameson e *Raccontare il postmoderno* (1997) di Remo Ceserani. I temi pynchoniani che si tenta di esaurire nel capitolo sono quelli dell'entropia, nei racconti; della storia, a partire da *V.* (1963), il suo esordio, fino a *Mason & Dixon* (1997), passando per *Gravity's Rainbow* (1973); della paranoia, nel testo che più di tutti ne fa il principio costitutivo dell'azione, *Gravity's Rainbow*.

Delineati dunque due scenari generali, quello della storia tematica (nel primo capitolo), e quello della figura di Thomas Pynchon (nel secondo), il terzo ha l'obbiettivo di studiarne le rappresentazioni pratiche in un testo specifico dell'autore, *The Crying of Lot 49* (1966). Il romanzo è il primo che l'autore ambienta in California, sfondo a cui poi si dimostrerà particolarmente affezionato, tanto che si parla, nella sua produzione, dei cosiddetti "romanzi californiani": il primo paragrafo tenta di elencarne le caratteristiche comuni, e quelle per cui invece *Lot 49* si differenzia. Tra le diverse letture possibili del testo, il secondo paragrafo si concentra inizialmente su quella politica. Sebbene l'omicidio di Kennedy non venga nemmeno accennato, all'interno del romanzo, l'elaborato riporta lo studio di R.K. Rasmussen, secondo cui «ci sono molte



analogie tra la trama di *Lot 49* e il significato storico dell'assassinio di Kennedy»<sup>5</sup>. Il secondo paragrafo mostra come l'ambiente profondamente paranoico del romanzo pynchoniano trasformi un genere letterario come la *detective story*, su cui comunque si fonda, in un qualcosa di diverso, in una sua derivazione postmoderna. Lo studio si conclude poi con un esempio pratico della disamina teorica svolta nel primo capitolo: studiando come, cioè, il complottismo paranoico che guida ogni personaggio all'interno del romanzo incida sulla struttura narrativa, divenendo un vero e proprio dispositivo.

In conclusione, questo elaborato di ricerca vuole dimostrare come il tema letterario possa essere intrinsecamente legato alla prosa stessa, e possa dunque plasmarla, definirla, in un processo che, nel corso dei secoli, ha trovato esiti differenti a seconda del clima culturale e sociale in cui si sono innestati; come, inoltre, il complotto e la sua creazione speculativa ed immaginaria abbiano da sempre costituito un oggetto di fascino per l'uomo e per l'arte. E come, infine, la paranoia complottistica sia solo una delle possibili reazioni, una delle più reali, alla coscienza entropica di un nuovo mondo frammentato, su cui si riflette e si proietta la frammentazione del personaggio postmoderno, del personaggio pynchoniano, e dell'uomo.

---

<sup>5</sup> R.K. Rasmussen, Impigliato negli indizi. Thomas Pynchon e il caso del detective paranoico. Critica, puritanesimo e la paura della grande cospirazione, in S. Micali (a cura di), *Cospirazioni, trame*, Firenze, Le Monnier, 2003.

# Capitolo I

## Letteratura e complotto

### Dalla congiura al complotto in letteratura: una microstoria tematica

Letteratura e complotto sono due categorie dialoganti, ibride, spesso convergenti l'una nell'altra. In lingua inglese, questa associazione risulta ancor più immediata; che si intenda di natura cospirazionista oppure narrativa, la parola per indicare la trama è la stessa: *plot*. Andando più nello specifico, è necessario soffermarsi su una distinzione semantica che sarà sicuramente di qualche utilità al nostro discorso. È Jacques Derrida uno dei primi a lavorare attorno ai differenti significati di *conjuratio* (la congiura vera e propria) e *conjurement* (l'atto di evocare uno spirito, un fantasma). Laddove in italiano non sussiste una sostanziale differenza semantica tra «cospirazione» e «congiura», esiste in inglese tra i due termini *conjuratio* e *conspiracy*, che altro non è che il calco del latino *conjuratio* (un giuramento comune tra un gruppo di persone, con valore non solo negativo) e *conspiratio* (concordia di sentimenti tra un gruppo di persone). Scopo di questo paragrafo è stilare una breve storia del complotto nella letteratura occidentale, dimostrando come si possa riscontrare, poi, un graduale (ma mai definitivo, né stabile) passaggio dalla congiura al complotto<sup>6</sup>.

Secondo Remo Ceserani<sup>7</sup>, il primo testo in cui compare il termine «cospirazione» e «cospiratori» è la Bibbia. Nella narrazione della congiura di Assalonne, l'anonimo

---

<sup>6</sup> Sul tema del complotto, cfr. Derrida, *De l'esprit*, Paris, Editions Galilée, 1987; Di Miceli, *L'ideologia della paura*, Busto Arsizio, People, 2023; Taguieff, *Les Théories du complot*, Paris, Humensis, 2021.

<sup>7</sup> R. Ceserani, *L'immaginazione cospiratoria*, in S. Micali (a cura di), *Cospirazioni, trame*, Firenze, Le Monnier, 2003.

scrittore «diede forma alle strutture tematiche e narrative fondamentali di tutte le narrazioni successive di cospirazioni della tradizione occidentale»<sup>8</sup>. Il fatto che conta, quindi – ovvero, ciò che rende necessario partire da qui in questa micro-storia del legame tra letteratura e complotto – è che l'autore sembra aver ricorso al dispositivo narrativo della congiura spinto da un impulso artistico, dalla consapevolezza della potenza drammatica e narrativa di essa, e non da più semplici motivazioni politiche, famigliari. Nella storia di Davide e Assalonne si ritrovano alcuni elementi che saranno poi fondativi di quella che viene chiamata immaginazione cospiratoria: una corte, luogo del potere, della giustizia e delle passioni, in cui agiscono più personaggi, concentricamente sempre meno importanti, a partire dalla famiglia reale; le particolari forme di comunicazione, biforcute, ambigue; l'importante funzione svolta dai consiglieri e gli intermediari, altrettanto duplici, inaffidabili.

La prossima narrazione da prendere in esame, quella di Giuda, rende necessaria un'ulteriore precisazione semantica: la distinzione fra «tradimento» e «complotto». Ciò che differenzia il tradimento dagli altri termini, che siano complotto, congiura, cospirazione, è la solitudine. Il tradimento si esercita nella solitudine, è un abuso di fiducia. Inoltre, se la cospirazione agisce in uno sfondo pubblico, il tradimento riguarda maggiormente l'ambito del privato. Il tradimento sembra essere più omogeneo proprio per questo motivo. Il complotto è invece più eterogeneo, entropico, è un «aggregato di avvenimenti»<sup>9</sup>. Giuda e le sue azioni si pongono proprio a metà tra questi due significati, a seconda delle interpretazioni che si danno al suo gesto. Anche se i moventi di Giuda sono stati analizzati e studiati da generazioni di scrittori, da un punto di vista meramente narrativo, per l'economia generale della Passione, «ciò che contava, ciò che era importante e indispensabile, era il tradimento stesso, non i suoi moventi e le sue modalità. Di fronte alla assoluta necessità del tradimento, i motivi personali e le macchinazioni di Giuda avevano un'importanza relativa»<sup>10</sup>. Per considerare Giuda un cospiratore più che un traditore, basterebbe passare le sue azioni attraverso una lettura politica. Sempre secondo Bertrand Westphal, però, da un punto di vista letterario, la sua figura di traditore, solitario, autonomo e libero rimane molto più affascinante di un

---

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>9</sup> B. Westphal, *Giuda Iscariota fra tradimento, complotto e mito letterario*, in S. Micali (a cura di), *Cospirazioni, trame*, Firenze, Le Monnier, 2003, p. 59.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 60.

eventuale profilo di uno zelota deluso dalle proposte sociopolitiche del Messia. La questione si fa ancora più complessa se si considerano quelle trasposizioni primarie in cui è lo stesso Giuda a essere la vittima. Vittima di una trama ordita dalle istanze divine, un Giuda passivo, e quindi burattino di una macchinazione più alta, invece di un Giuda attivo, e quindi traditore.

Appare necessario saltare diversi secoli per occuparsi poi del genere che forse più di ogni altro si è dimostrato fertile alla categoria della congiura: la drammaturgia. A partire proprio da William Shakespeare e dal suo *Julius Caesar* (1599). Secondo Holger Schott<sup>11</sup>, l'autore britannico racconta gli eventi dell'organizzazione dei congiurati in maniera singolare. L'atteggiamento di Brutus, la sua scelta di non pretendere nessun tipo di giuramento dai compagni, sostiene, può apparire strano. Questo anche alla luce della consapevolezza che Shakespeare non si inventa questo episodio, ma lo riprende dalla *Vita di Marco Bruto*, tra le cui pagine si narra di come «non avevano mai fatto un giuramento collettivo, non si erano mai scambiati promesse o avvertimenti, né si erano mai legati l'un l'altro con un qualunque voto religioso»<sup>12</sup>. Ciò che di nuovo c'è nel *Julius* di Shakespeare è l'*esplicita* avversione all'idea del giuramento che si scorge tra le parole di Brutus. I congiurati, in quanto romani, non hanno bisogno di nessun giuramento; la loro garanzia è la loro romanità, e il conseguente atavico senso dell'onore. Lo scopo del loro accordo rimane vago, indefinito, così come indefinita è l'oratoria di Brutus, che fa riferimento a una parola data («Romans that have spoke the word»<sup>13</sup>), senza che però effettivamente sia stata raccontata, senza che gli interessati abbiano svelato qualcosa. Il *Julius* poi è un esempio di narrazione in cui le due definizioni derridiane convergono (da *conjuratio* a *conjurement*: dalla congiura alla fantasmagoria e l'evocazione spiritica) nel soliloquio di Mark Antony: «And Caesar's spirit, ranging for revenge»<sup>14</sup>.

L'esperienza della drammaturgia della congiura non si esaurisce certo qui: in tutta la scrittura tragica del XVIII secolo, una fetta non trascurabile (tra cui si segnalano

---

<sup>11</sup> H. Schott, *Conjuratio e coniuratio. Testi e congiure nel Julius Caesar di Shakespeare*, in S. Micali (a cura di), *Cospirazioni, trame*, Firenze, Le Monnier, 2003.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 174

<sup>13</sup> W. Shakespeare, *The Tragedy of Julius Caesar*, in *Norton Shakespeare*, ed. by S. Greenblatt (*et al.*), Norton, New York, 1998, II, 1, v. 126.

<sup>14</sup> *Ivi*, III, 1, v. 270.

autori come Metastasio, Voltaire, Alfieri, tra gli altri) è occupata da questo tema.<sup>15</sup> Ciò avviene seguendo in linea generale due schemi: la raffigurazione negativa della cospirazione contro il re o la repubblica; la narrazione del complotto contro il tiranno. Nei casi di questa seconda possibilità, va sottolineata la dicotomia tra il ritratto negativo che si ha nei confronti della congiura, e quello invece positivo dei congiurati.

La letteratura della congiura, tra il Cinquecento e l'Ottocento, passando dai grandi drammaturghi ai primi importanti romanzieri, ha cambiato punto di vista. La cospirazione rappresentata come «una specie di raffinato gioco intellettuale», in cui «lo scopo è quello di raggiungere un controllo assoluto sugli altri»<sup>16</sup>, e pertanto deve passare per l'invenzione illuminista dei sentimenti morali individuali. Secondo questi nuovi ideali, al nuovo mondo borghese, rappresentante dei valori di sincerità, castità, vittimismo, si contrappone il sistema aristocratico, unico e indiscusso teatro di complotti. Questo vale almeno fino alla Rivoluzione francese, quando «la congiura di un *élite* si trasforma in un fenomeno di massa», diventando quindi, secondo Jurgen Werheimer<sup>17</sup>, «il primo atto cospiratorio collettivo dei tempi moderni».

Nel Novecento, un caso particolare è sicuramente quello che lega al tema del complotto il romanzo di formazione. L'attività cospiratoria in questi testi (uno su tutti, *La Conspiracy* di Paul Nizan, del 1938) è profondamente permeata dalla fiducia in una possibilità di evoluzione, di miglioramento dello stato delle cose. Sentimenti di tale natura non possono che trovare ideale portavoce nella condizione giovanile, e in particolare nella sua partecipazione politica. L'azione di gruppo, la cospirazione dunque, il complotto politico, diventa uno spazio in cui distinguersi, un'azione che conferma i partecipanti nella propria differenza, in cui il futuro è tutt'altro che concreto, ma una «dimensione indefinita, impalpabile, verso cui guardare»<sup>18</sup>. Saranno poi la realtà, e il suo meccanismo contro-cospiratorio, a intervenire. Nel romanzo di Nizan il duello fra

---

<sup>15</sup> Ne parla approfonditamente B. Alfonzetti in *La drammaturgia della congiura nel Settecento (modelli tipologici e schemi interpretativi)* in S. Micali (a cura di), *Cospirazioni, trame*. Firenze, Le Monnier, 2003.

<sup>16</sup> J. Wertheimer, *Complotti, cospirazioni, cospirazioni mondiali* in S. Micali (a cura di), *Cospirazioni, trame*, Firenze, Le Monnier, 2003, p. 82.

<sup>17</sup> *Ivi*, pg. 84.

<sup>18</sup> G. Solinas, *Complotti innocenti: la letteratura di formazione del Novecento*, in S. Micali (a cura di), *Cospirazioni, trame*, Firenze, Felice Le Monnier, 2003, p. 140. L'altra opera che Solinas tratta come esempio di complotto nel romanzo di formazione è *I piccoli maestri* (1964) di Luigi Meneghello.

conspirazione e realtà sarà vinto dalla seconda: non c'è possibilità di coesistenza, il complotto giovanile sovversivo deve perire.

L'approdo al XX secolo, invece, segnala un generale movimento della letteratura della congiura: da quest'ultima si passa sempre più frequentemente ad un complotto metafisico. La letteratura del XX secolo, dunque, «anziché rappresentare la realtà si dedica alla creazione di giochi formali, o finisce per rispecchiare il senso dell'irrealtà che permea la vita moderna»<sup>19</sup>. *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*<sup>20</sup> di Jorge Luis Borges viene definito da Fausto de Michele non tanto un libro *sulla* conspirazione, quanto una conspirazione *in se stesso*. Il racconto in questione è infatti una vera e propria enciclopedia di dati, un vero e proprio cortocircuito diegetico. Un altro racconto di Borges che sembra utile citare è *Tema del traditore e dell'eroe*, contenuto anch'esso nella raccolta *Finzioni*, pubblicata per la prima volta nel 1944. Il testo viene presentato come il soggetto di un racconto incompiuto: da cui il 'tema' del titolo. Ma il termine può essere ugualmente interpretato nel suo senso intertestuale e metanarrativo. Sotto alla superficiale struttura poliziesca in cui si snoda la vicenda (l'indagine che Ryan compie sull'assassinio del suo bisnonno, il patriota irlandese Fergus Kilpatrick), si muovono diversi livelli diegetici che spesso dialogano ed entrano in contatto. Ryan scoprirà infatti che l'omicidio era stato inscenato seguendo fedelmente il *Macbeth* e proprio il *Julius Caesar* di William Shakespeare, un copione che avrebbe trasformato, appunto, il traditore in eroe.

### Complottismo e paranoia: l'Occidente post-Kennedy

L'evento che fungerà da vero e proprio spartiacque nella cultura, americana in primis, occidentale poi, sarà l'attentato al presidente John Kennedy al Dealey Plaza a Dallas il 22 novembre 1963. È il momento che porta ad un cambiamento stravolgente nell'attitudine (e di conseguenza, profondamente anche in letteratura) di un intero

---

<sup>19</sup> E. Dimitrijevic, *La conspirazione del libro: Tlön, Uqbar, Orbis Tertius di Jorge Luis Borges e Il libro dei re e degli scemi di Danilo Kiš*, in S. Micali (a cura di), *Cospirazioni, trame*, Firenze, Le Monnier, 2003.

<sup>20</sup> Il racconto è contenuto in *Ficciones*, Buenos Aires, SUR, 1944.

popolo. Secondo Rasmus Rasmussen<sup>21</sup>, il 22 novembre ha un duplice significato: in sé stesso, rappresentando una cospirazione, ed in secondo luogo come *motore* di quasi mezzo secolo di paranoia americana e di proliferazione di pensiero cospiratorio. La paranoia comincerà a permeare ogni sfera della vita, dai movimenti quotidiani ai massimi sistemi istituzionali. Diventa, la paranoia, un elemento centrale in moltissime opere dei padri della letteratura statunitense postmoderna e contemporanea: Thomas Pynchon, Don DeLillo, Philip Roth, Kurt Vonnegut. Ciò che caratterizza quest'ultimo movimento letterario è la sensazione che tutto sia connesso, collegato, che la narrazione ufficiale dei grandi media comunicativi nascondano qualcosa, qualcosa che il potere ha tutti gli interessi di nascondere. La letteratura della congiura, del tradimento, della cospirazione diventa ora, quasi integralmente, letteratura del complottismo. Si passa dal racconto dei cospiratori e le loro azioni, spesso nei confronti di tiranni o di qualsivoglia figura rappresenti il potere, al racconto della paranoia. I complotti lasciano spazio alla proliferazione isterica di teorie collettive e individuali riguardo al funzionamento del mondo.

Prima di proseguire con l'analisi di questo particolare esito della letteratura del XX secolo, e più specificatamente statunitense, sembra utile fornire un quadro compendioso del fenomeno del complottismo in sé. Secondo Pierre-André Taguieff, il pensiero cospirazionista si forma in modalità molto semplici:

Ogni evento non previsto, che provoca stupore, indignazione, angoscia o terrore, può essere interpretato come il prodotto di un complotto organizzato da questo o quel servizio segreto: la morte per overdose o suicidio di Marilyn Monroe, le pandemie, la morte accidentale della principessa Diana, gli attentati antiamericani dell'11 settembre 2001, l'attentato contro *Charlie Hebdo* del 7 gennaio 2015.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Ne parla in *Impigliato negli indizi. Thomas Pynchon e il caso del detective paranoico. Critica, puritanesimo e la paura della grande cospirazione* in S. Micali (a cura di), *Cospirazioni, trame*, Firenze, Le Monnier, 2003.

<sup>22</sup> P. A. Taguieff, *Complottismo*, Bologna, Il Mulino, 2023, p. 15.

Il grande criterio che sta alla base del pensiero complottista è questo: «tutto ciò che succede è stato voluto da chi ne beneficia»<sup>23</sup>. Il primo a formulare una *Conspiracy Theory of Society* è Karl Popper, nel 1945, nel suo *La società aperta e i suoi nemici*<sup>24</sup>. Il filosofo tedesco con ciò voleva intendere tutte quelle teorie e opinioni che tentavano di spiegare i fenomeni sociali tramite il criterio sopracitato. In realtà, però, la nozione di teoria del complotto si diffonde già a partire dal 1870 in alcuni saggi inglesi, e all'inizio del XX secolo anche in Francia, riferendosi a specifici complotti: la teoria del complotto ebraico, la teoria del complotto massonico, la teoria del complotto poliziesco. L'assioma è semplice: *is fecit cui prodest* (l'ha fatto colui al quale la cosa è utile). Dunque, non deve sorprendere la teoria del complotto che vedeva, nel XIX secolo, gli ebrei come gli organizzatori segreti della Rivoluzione francese. Gli ebrei dovevano la propria emancipazione a questo evento: questo basta, alle teorie complottistiche antisemite, a dimostrare il coinvolgimento, se non addirittura la colpevolezza, del gruppo in questione.

Ma chi è il complottista? Quali sono le attitudini e le strutture di pensiero che possono considerarsi comuni? Secondo Robert Brotherton e Christopher C. French<sup>25</sup> i complottisti tendono ad attribuire ogni evento a una intenzionalità. Laddove ci sia una certa ambiguità, le cause naturali o accidentali sono sempre trascurate dai complottisti a vantaggio delle cause intenzionali. È necessario puntualizzare come, però, questo sia un pensiero comune all'essere umano in genere, più che ad una psicopatologia complottistica. Infatti, «la concezione degli eventi come intenzionali rassicura»<sup>26</sup>, trasmette l'idea che tutto sia sotto controllo.

Alla base del complottismo contemporaneo sta sicuramente una grande sfiducia verso la politica e il suo potere. Chi è colto dal sospetto tende a essere sempre scettico nei confronti del potere apparente, che diventa quindi solo una maschera sopra il potere reale nascosto al di sotto. Le *conspiracy theories*, a cavallo tra XX e XXI secolo, proliferano sempre di più. Secondo una di queste, l'HIV, identificato nel 1983-1984, fu deliberatamente *creato* con degli scopi precisi, in laboratorio, dalla stessa CIA.

---

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 17.

<sup>24</sup> K. Popper, *The Open Society and Its Enemies*, London, Routledge, 1945.

<sup>25</sup> R. Brotherton, C. French, *Intention Seekers: Conspiracist Ideation and Biased Attributions of Intentionality*, Wien, Pietschnig, 2015.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 19.



Questi scopi sarebbero: risolvere la questione del sovrappopolamento nel mondo; eliminare gli omosessuali; smaltire le forniture delle case farmaceutiche (quest'ultima, in particolare, è una narrazione che si è sentita più volte anche con il caso della pandemia di COVID-19).

Un'altra teoria cospiratoria significativa nel XX secolo è quella legata alla droga e alla sua diffusione. In generale, i cartelli della droga, con le loro sottotrame finanziarie e politiche, costituiscono «una delle più tipiche incarnazioni di quelle sfuggenti reti internazionali di potere che sono un tratto caratteristico del postmoderno»<sup>27</sup>. A partire dal periodo posteriore al proibizionismo, quando la mafia italo-americana si fionda sul mercato delle droghe illegali, mercato che a sua volta si innesterà profondamente in seguito nelle strategie della Guerra Fredda, fino all'epoca della guerra del Vietnam e, soprattutto, al rapidissimo incremento dei tossicodipendenti tra gli anni Sessanta e Settanta, tra USA ed Europa. Il pensiero paranoico nasce proprio da questa proliferazione degli stupefacenti a dispetto degli apparenti sforzi repressivi. E la risposta paranoica a questo paradosso sarebbe: «la droga fa comodo a molti, il potere incoraggia la sua diffusione, essa in ultima istanza è funzionale al sistema»<sup>28</sup>.

La critica paranoica crede, laddove quella “antiparanoica” è ragionevole, constatare il vero e semplice fallimento delle politiche antidroga, che questo fallimento non sia casuale, ma anzi consapevole e voluto. Il paranoico considererà lo Stato un Nemico, *il* Nemico, l'architetto infallibile di trame contro il popolo disarmato, l'antiparanoico lo considererà invece fallibile. William Burroughs, forse lo scrittore tossicomane più famoso, frequenta molto spesso, in tutte le sue declinazioni, anche i temi della paranoia; è dunque «naturale che egli abbia sollevato sospetti paranoici sul problema droga»<sup>29</sup>. Secondo l'autore statunitense le politiche anti-droga dei diversi Stati occidentali sarebbero solamente un pretesto per instaurare uno stato di polizia, per circoscrivere sempre di più le libertà personali. Anche nel suo terzo romanzo, *Naked Lunch*, del 1959<sup>30</sup>, si chiede come mai i medici che si occupavano di disintossicazione

---

<sup>27</sup> F. Ghielli, *Droga e complotto: uno snodo dell'immaginario contemporaneo*, in S. Micali (a cura di), *Cospirazioni, trame*, Firenze, Felice Le Monnier, 2003, p. 307.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 308.

<sup>29</sup> *Ivi*, ancora p. 308.

<sup>30</sup> W. Burroughs, *Naked Lunch*, Paris, Olympia Press, 1959.

trascurassero un medicinale così efficace – stando alla sua esperienza diretta – come l’apomorfina.

Rimanendo in ambiente statunitense, lo sfondo principale di questa tesi, una generale storia della paranoia si può far iniziare dal secondo dopoguerra. La fine della guerra lascia il mondo diviso in due grandi blocchi distinti, espressione di due ideologie a sua volta contrapposte. Nasce quasi una nevrosi nazionale, conosciuta con la formula *red scare*, sul timore di una contaminazione della terra americana da parte di agenti del blocco opposto comunista. Questa paura subentrerà nell’arte e nei mezzi comunicativi come il cinema, soprattutto nelle *science fiction* degli anni 50. Il decennio successivo vede poi la crescita esponenziale della paranoia nazionale: gli omicidi politici di Kennedy, Malcom X, Martin Luther King. La guerra in Vietnam, lo scandalo Watergate nel 1972: quest’ultimo soprattutto rappresenta la prova definitiva del coinvolgimento diretto dei piani più alti del governo nel finanziamento di attività di spionaggio, ricatti, falsificazioni.

L’evento a cui questa tesi dedicherà maggiore spazio – perché maggiori conseguenze avrà nel settore letterario che a questa tesi interessa – è sicuramente il caso Kennedy. Si è già accennato di come il 22 novembre 1963 abbia rappresentato una vera rivoluzione nel pensiero americano. Tanto che la seconda metà del XX secolo è definita da sempre più studiosi come gli anni della paranoia. Questo clima si diffonde allo stesso modo «sia nella cultura popolare che in quella accademica»<sup>31</sup>, attraversando i diversi mezzi comunicativi, dai giornali alla televisione, dalla cinematografia alla letteratura, dagli studi psicanalitici alla riflessione filosofica. Anzi, Simonetti sostiene addirittura che l’epoca culturale del postmodernismo inizi proprio quel 22 novembre. È d’accordo lo stesso Fredric Jameson, che definisce l’omicidio Kennedy «the moment of a paradigm shift toward the linguistic and the communicational»<sup>32</sup>, e ancora, «the shock of a communicational explosion»<sup>33</sup>. L’evento lascia enormi lacune di significati, che a sua volta portano un’oceanica proliferazione di narrazioni.

---

<sup>31</sup> P. Simonetti, *Paranoia blues, trame del postmodern americano*, Roma, Aracne editrice, 2009, p. 13.

<sup>32</sup> F. Jameson, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late capitalism*, Duke University Press, Durham 1991 (1984), p. 355.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 306.

«This is the age of conspiracy»<sup>34</sup>, afferma un personaggio in *Running dog* (1978) di DeLillo, riferendosi agli anni Settanta del Novecento, periodo in cui è ambientato il romanzo. Siamo infatti negli anni direttamente successivi all'omicidio Kennedy, e l'atteggiamento collettivo è quello paranoico figlio proprio di quell'evento. Ma DeLillo non è solito limitarsi a semplici allusioni nei confronti di eventi rivoluzionari e profondamente traumatici nella società statunitense: quello che fece nel 2007 con *Falling Man* e il dipinto dell'America dopo l'attentato al World Trade Center, l'aveva già fatto, anche se con una modalità "investigativa" differente, nel 1988 con *Libra*. L'opera, che mescola verità storiche a supposizioni finzionali e a vere e proprie teorie cospirative, ha l'ambizione di ripercorrere la vita di Lee Harvey Oswald, il responsabile dell'assassinio Kennedy.

Riguardo all'argomento c'è un sondaggio, citato anche da DeLillo<sup>35</sup>, che evidenzia come nel giro di quindici anni, da quello direttamente successivo al fatto, il 1964, alla fine degli anni Settanta, il 70% della popolazione passò da ritenere Oswald unico artefice dell'attentato al presidente, a crederlo frutto di una cospirazione. Le ipotesi restano quindi due: «il risultato di un'azione individuale di cui sarebbe unico responsabile Oswald come *lone gunman*, o un'azione collettiva pianificata da diversi gruppi di cospiratori mossi da interessi contrastanti»<sup>36</sup>. Anche se Richard Hofstadter sostiene che il sentimento politico americano sia stato fin dalla fondazione innervato di un certo "stile paranoico", è innegabile che dal secondo dopoguerra in poi l'America sia diventata sempre più terra di complotti e di complottismi. E anzi, secondo Paolo Simonetti:

DeLillo rappresenta lo sfaldamento della tradizionale visione bipolare di una "paranoia sicura", che vedeva contrapposti due blocchi distinti e geograficamente separati, in una paranoia globale e stratificata, profondamente radicata

---

<sup>34</sup> D. DeLillo, *Running dog*, London, Picador, 1999 (1978), p. 111.

<sup>35</sup> D. DeLillo, *American blood*, *American Blood: A Journey through the Labyrinth of Dallas and JFK*, New York, Rolling, 1983, p. 28.

<sup>36</sup> P. Simonetti, *Paranoia blues, trame del postmodern americano*, Roma, Aracne editrice, 2009, p.

nell'immaginario americano e di cui anche gli organi preposti alla difesa della nazione stessa non sono esenti.<sup>37</sup>

La struttura di *Libra* è composta di diverse sottotrame il cui svolgimento si alterna, con una serie di relazioni e collegamenti magistralmente orchestrati dall'autore. E non è una struttura paranoica quanto una «struttura architettata appositamente allo scopo di mettere in scena un senso di paranoia»<sup>38</sup>. Ne parla lo stesso autore:

I don't think *Libra* is a paranoid book at all. I think it's a clear-sighted, reasonable piece of work which takes into account the enormous paranoia which has ensued from the assassination. I can say the same thing about some of my other books. They're *about* movements or feelings in the air and in the culture around us, without necessarily being *part* of the particular movement.<sup>39</sup>

Il montaggio alternato alterna le tre sottotrame: la prima, che narra gli episodi della vita del presunto assassino; la seconda, che segue i cospiratori e le loro vicende nella pianificazione dell'attentato; la terza, che funge da cornice, che segue la ricostruzione dell'accaduto a distanza di anni, da parte di un ex-agente della CIA. Il romanzo poi non fornisce una dinamica definitiva dello svolgimento degli eventi, né su chi sia l'effettivo responsabile dell'attacco. L'indagine a cui è interessato DeLillo, se di indagine si può parlare, non è quella giornalistica intorno alla verità, ma quella letteraria e sociologica riguardo a ciò che quell'evento ha cominciato a rappresentare nella struttura di pensiero della collettività statunitense. Nei venticinque anni che intercorrono tra il caso Kennedy e la pubblicazione del romanzo, infatti, «l'attentato è diventato parte

---

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 90.

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 91.

<sup>39</sup> A. DeCurtis, "An Outsider in This Society": An Interview with Don DeLillo, in F. Lentricchia (ed.), *Introducing Don DeLillo*, cit., p. 66.

della mitologia quotidiana americana, ricordato da ognuno come il grande complotto, l'esempio di caso irrisolto con cui ancora si è obbligati a confrontarsi»<sup>40</sup>

### *Plot: l'autore tra scrittura e cospirazione*

Noi viviamo immersi nelle narrazioni, ripensando e soppesando il senso delle nostre azioni passate, anticipando i risultati di quelle progettate per il futuro, e collocandoci nel punto d'intersezione di varie vicende non ancora completate. L'istinto narrativo è antico in noi quanto la più remota delle forme letterarie: il mito e la favola risultano alla fin fine altrettante storie che ci raccontiamo per spiegare e capire quanto altrimenti ci resterebbe incomprensibile.<sup>41</sup>

Così scrive Peter Brooks riguardo al legame tra uomo e narrazione, sottolineando come risalga ad uno stato già embrionale dello sviluppo dell'individuo. Questa connessione atavica non può che portare, nell'ambito puramente letterario, a una ricerca della trama. In realtà, per molti anni e ancora oggi, la trama è l'elemento costitutivo del testo che più di ogni altro viene svalutato nel giudizio artistico: leggere al solo scopo di seguire la trama è ciò che caratterizza la letteratura popolare, commerciale, la cosiddetta paraletteratura. Questa svalutazione accade soprattutto nella critica moderna angloamericana. Invece, si dimostra utile tornare alla definizione aristotelica di trama, che vedeva in essa la priorità logica rispetto ad ogni altro elemento del testo: non si può negare che le varie narrazioni debbano necessariamente, secondo modalità più o meno evidenti, essere sostenute da un *plot*. E le connessioni interne, i richiami tra le varie zone del testo, gli artifici strutturali compaiono in ogni forma narrativa, comprese quelle più anticlassiche e "sovversive" come il romanzo picaresco, l'antiromanzo, le *metafictions* del Ventesimo secolo.

---

<sup>40</sup> P. Simonetti, *Paranoia blues, trame del postmodern americano*, Roma, Aracne editrice, 2009, p. 34.

<sup>41</sup> P. Brooks, *Trame: intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 1995, p. 3.

La trama è un «elemento strutturale e dinamico di una forma specifica del pensiero umano».<sup>42</sup> Ovvero, la narrazione può essere espressione di una forma di pensiero, una modalità di interfacciarsi razionalmente con determinate situazioni. Può diventare «una forma di comprensione e di chiarificazione»<sup>43</sup>. E questo concetto di trama sembra allinearsi con la visione aristotelica del *mythos*, il termine utilizzato nella *Poetica* con il significato di “trama”. Se una possibile definizione di trama è infatti «la combinazione degli incidenti che avvengono o delle cose che vengono realizzate all’interno della storia»<sup>44</sup>, è chiaro come questa sia logicamente prioritaria rispetto a qualsiasi altra componente della creazione drammatica.

Ma sono diversi i significati attribuiti alla parola *plot*: quattro, secondo l’*American Heritage Dictionary*. Tra questi, quelli che interessano a questa tesi sono due: «la serie di eventi che costituisce lo schema dell’azione di una narrazione o di un dramma» e il «piano segreto per scopi ostili o illegali; congiura»<sup>45</sup>. Un’altra distinzione sicuramente importante a cui fare riferimento è quella tra *fabula* e *intreccio*: la prima è l’ordine logico e cronologico di un insieme di fatti che costituiscono la narrazione, il secondo è la disposizione degli eventi narrati così come è stata organizzata dall’autore. Sulla scorta di questa distinzione, originalmente avanzata dai formalisti russi, i francesi hanno dato vita ai termini *histoire* per la *fabula*, e *récit* per l’intreccio. Per quanto riguarda l’inglese, invece, *story* e *plot* si alternano a *story* e *discourse*. Per Peter Brooks la questione non è poi così importante, perché «il *plot*, in effetti, sembra tagliare trasversalmente la distinzione *fabula/intreccio*, nel senso che parlando di trama teniamo conto sia delle vicende del racconto sia dell’ordine in cui vengono presentate»<sup>46</sup>.

Ma come si inserisce tutto questo all’interno di questa analisi del rapporto tra letteratura e complotto? Così scrive Monica Spiridon:

Il tema della cospirazione instaura tensioni paradossali fra i due poli: la vita, da una parte, ed il discorso romanzesco dall’altra. Più precisamente, il complotto permette alla teleologia d’infiltrarsi nel cuore della più pura contingenza. Il principio

---

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 7.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>45</sup> P. Brooks, *Trame: intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 1995, p. 12.

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 14.

dell'ordine, che presiede alla disposizione dei fatti, è gestito tanto dalla cospirazione – intesa come *fatto di vita* – che dal discorso narrativo – inteso come *trama libresca*. Da ciò si deduce che ogni congiura imprime sulla vita la struttura del racconto.<sup>47</sup>

Si possono fare alcuni esempi, a partire dal periodo romantico: *Cinq Mars*<sup>48</sup> (1826) di Alfred de Vigny è uno di questi. Ambientato nell'epoca di Luigi XIII, il romanzo inscena un complotto politico con l'ambizione di restaurare il potere del re, indebolito dalla figura del cardinale Richelieu. È una cospirazione però più grande dei singoli individui, il dispositivo narrativo con cui Vigny lega l'intreccio alla cospirazione dimostra come quest'ultima sia «retta da leggi superiori all'uomo»<sup>49</sup>. È un racconto concertato, mosso da una grande ambizione realistica: Vigny ha a disposizione abbondanti documentazioni riguardo la congiura. Il discorso diventa un racconto storico neutro, celandosi dietro i fatti stessi. *Cinq Mars* è quindi esempio di «umiltà della narrazione rispetto al modello preesistente del complotto storicamente attestato»<sup>50</sup>.

Per lo scrittore moderno, la situazione è diversa. L'esempio è *Il maestro e Margherita* (1966) di Michail Bulgakov. Il romanzo è costruito su due livelli paralleli di narrazione: il primo, quello che costituisce la cornice, riguarda il personaggio del Maestro; l'altro è il romanzo scritto dal Maestro stesso. Viene catalogato dunque come un romanzo nel romanzo. Anche qui, come nel caso di Vigny, il narratore rimane distante e anonimo. Il complotto su cui si basa il primo livello diegetico – tramato dal diavolo contro il comunismo totalitario che regna su Mosca – è, secondo Monica Spiridon, contemporaneamente teleologico e apocalittico. Non è l'unico complotto: anche il romanzo *dentro* al romanzo è retto da una cospirazione, proprio quella di Giuda nei confronti di Gesù. Bulgakov inserisce all'interno della struttura del romanzo anche un altro piano: la Memoria culturale. Il protagonista del *Maestro* è infatti l'incorporazione dell'esito di secoli

---

<sup>47</sup> M. Spiridon, *Il gioco della vita e del libro. Cospirazione romanzesca e intreccio, dal Romanticismo al Postmoderno*, in S. Micali (a cura di), *Trame, cospirazioni*, Firenze, Le Monnier, 2003, p.

<sup>48</sup> A. de Vigny, *Cinq Mars*, Paris, Urbain Canel, 1826.

<sup>49</sup> M. Spiridon, *Il gioco della vita e del libro. Cospirazione romanzesca e intreccio, dal Romanticismo al Postmoderno*, in S. Micali (a cura di), *Trame, cospirazioni*, Firenze, Le Monnier, 2003, p. 67.

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 69.

di letteratura, discendente dall'originario mito del Faust. È l'esito di «una lunga linea di prototipi mitici»<sup>51</sup>. Infatti, «lo scrittore russo non esita ad ammettere davanti ai suoi lettori che ogni scrittura prende il già creato come uno dei suoi modelli essenziali»<sup>52</sup>. Questo rende *Il maestro e Margherita* «un esempio perfetto d'ordine e di coerenza narrativa, dove la messa in intreccio discorsiva e il complotto diegetico si sostengono e si ricongiungono»<sup>53</sup>.

Ma focalizziamoci sul periodo più importante per questa tesi, il postmoderno:

Per lo scrittore postmoderno la prospettiva del rapporto tra vita e libro viene brutalmente ribaltata. Per questo autore, il vero scandalo non è più la presenza nella vita stessa di trame cospirative molto sofisticate, quanto piuttosto la possibilità di concepire il quotidiano come una successione banale di avvenimenti, dove non c'è modo di cospirare. In più, man mano che il romanzo occidentale precipita verso la postmodernità, la sua struttura narrativa si allontana progressivamente dall'ordine chiuso della coerenza reclamata dalla tematica della cospirazione. In autori come Thomas Pynchon questa distanza è già sorprendente.<sup>54</sup>

Queste parole possono valere equivalentemente per autori come Vonnegut, DeLillo, Auster, oltre al già citato Pynchon. Tutti e quattro, infatti, e specialmente gli ultimi tre, «mettono in scena nei loro romanzi il rapporto problematico tra il soggetto individuale e la collettività organizzata delle associazioni storiche, politiche o sociali, spesso sentite come minaccia»<sup>55</sup>. Sempre secondo Simonetti, l'autore postmoderno problematizza la natura del suo doppio ruolo: quello di scrittore, quello di *plotter*. Non si limita a creare intrecci, ma diventa anche un ulteriore «complicatore», un cospiratore impegnato nella costruzione di trame che sono destinate a rimanere irrisolte. Il detective

---

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 71.

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 71.

<sup>53</sup> M. Spiridon, *Il gioco della vita e del libro. Cospirazione romanzesca e intreccio, dal Romanticismo al Postmoderno*, in S. Micali (a cura di), *Trame, cospirazioni*, Firenze, Le Monnier, 2003, p. 71.

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 73.

<sup>55</sup> P. Simonetti, *Paranoia blues, trame del postmodern americano*, Roma, Aracne editrice, 2009, p. 39.



postmoderno, insieme al lettore, deve estrarre un senso dalla proliferazione e dalla complessità di dati e informazioni che permeano ogni sistema, senza però mai giungere a una risoluzione definitiva.

Tutto questo si inserisce nel periodo posteriore al 22 novembre 1963: l'era della paranoia. La letteratura di questo periodo, negli Stati Uniti, riproduce nella struttura narrativa i processi di una nevrosi:

The historical fiction written after 1960, the fiction that I call *metahistorical romance*, is narrative that bears striking similarities to those produced by traumatized consciousness; it is fragmented; it problematizes memory; it is suspicious of empiricism as a nonethical resistance to 'working through'; it presents competing versions of past events; it is resistant to closure; and it reveals a repetition compulsion in relation to the historical past.<sup>56</sup>

La nevrosi è infatti una tematica ricorrente nei romanzi di Pynchon, DeLillo, Auster. Quasi tutti i personaggi ne soffrono. Proliferano i detective intrappolati in cospirazioni immaginarie non meno che reali. La struttura stessa dei romanzi seguirà poi questo processo paranoico, il *plot* è sempre più repressivo e cospiratorio, il linguaggio sarà colmo di ripetizioni e reiterazioni «quasi psicotiche». Ogni *plot* rimarrà sempre aperto, un anello imperfetto, fornendo continuamente domande senza che vi siano risposte. Allo stesso tempo, però, configurerà la paranoia come una vera e propria strategia letteraria. Il legame tra i due *plot* – quello narrativo, e quello cospirazionista – sarà così stretto che sfocerà nell'extra-testuale. Il lettore partecipa alla ricerca, diventa detective egli stesso, in balia di una *trama* che l'autore ha costruito appositamente ambivalente. Fino a che

viene inevitabilmente spinto verso la paranoia dal sospetto che le cose, e il linguaggio che le descrive, abbiano ulteriori significati rispetto alla realtà che

---

<sup>56</sup> A. J. Elias, *Sublime Desire. History and Post-1960s Fiction*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2001, p. 52.

sembrano apparentemente riflettere. Ed è così invitato a diventare egli stesso *plotter*, a unire come in un disegno infantile i puntini sulla mappa per formare connessioni che non vengono mai confermate o smentite, rimanendo fluttuanti costrutti provvisori e soggettivi, nello spazio vuoto tra testo ed extratesto.<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> P. Simonetti, *Paranoia blues, trame del postmodern americano*, Roma, Aracne editrice, 2009, p. 48.

## Capitolo II

### Thomas Pynchon: biografia, prosa, temi

«A reclusive author»<sup>58</sup>: la biografia

Compilare una biografia completa e dettagliata di Thomas Pynchon può risultare piuttosto complesso: l'autore statunitense, infatti, ha da sempre rifiutato ogni forma di visibilità, inserendosi in quel gruppo (sempre più numeroso nella contemporaneità) di autori "reclusi". J.D. Salinger, Cormac McCarthy, Don DeLillo, sono solo alcuni nomi che, negli Stati Uniti e negli ultimi cento anni, hanno scelto l'invisibilità come approccio mediatico.

È il 1967 quando Roland Barthes dichiara provocatoriamente la fine della categoria estetica e letteraria dell'autore<sup>59</sup>. La sua posizione, ribadita da Michel Foucault l'anno successivo<sup>60</sup>, è in parte figlia del rifiuto proustiano e modernista del biografismo. La critica strutturalista, quindi, interessandosi alla figura dell'autore esclusivamente in quanto immagine mentale, funzione implicita, ha accantonato la figura dell'autore reale o empirico. Ma, in realtà, l'autore non è mai morto. Anzi, «se ne dichiara la morte proprio per esorcizzarne la forza tirannica, dato che nella modernità, tramontato il sistema dei generi, è soprattutto l'autore a determinare lo statuto artistico di un'opera»<sup>61</sup>. Sempre secondo Foucault, l'autorialismo è un'estetica che nasce a partire dalla creazione del regime di proprietà dei testi e i diritti di riproduzione. È

---

<sup>58</sup> *The Simpsons*, cr. by Matto Groening, "Diatribes of a mad housewife", S15, E10.

<sup>59</sup> R. Barthes, *The Death of the Author*, in "Aspen magazine" n. 5-6, 1967; trad. it. *La morte dell'autore*, in Id., *Il brusio della lingua, Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 1988.

<sup>60</sup> Il suo saggio, *Que est-ce que un auteur?*, è tratto da una conferenza tenuta il 22 febbraio 1969 presso il *Collège de France*; trad. it. *Che cos'è un autore?*, in *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 1971.

<sup>61</sup> C. Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore. Indagini su una figura cancellata*, Milano, Feltrinelli, 1999.

quindi un fenomeno estetico della piena modernità, un'epoca «in cui si vendono più gli autori che i libri, in quanto per il pubblico la firma è garanzia prolettica di opere future, di serie e di continuazioni»<sup>62</sup>. Il Novecento ha escogitato diverse strategie per esorcizzare la presenza sempre più ingombrante dell'autore: scritture apocrife, impersonali, doppie o collettive (un esempio italiano è il gruppo Wu Ming). Un'altra strategia, quella che appartiene a Pynchon forse più che a tutti gli altri, è l'invisibilità mediatica, che però, come in effetti tutte le altre, non solo non esorcizza la figura dell'autore, ma anzi ne aumenta il potere di seduzione<sup>63</sup>. Nonostante tutto questo, una biografia di Thomas Pynchon è ancora possibile<sup>64</sup>.

Il suo primo antenato in America, William Pynchon (1590-1662), si spostò dall'Inghilterra al New England in quello che passò alla storia come l'esodo dei puritani. Una volta in America, fondò prima Roxbury e poi Springfield, in Massachusetts. Il resto dell'albero genealogico, dal primo Pynchon al nostro autore, include «politicians, clergymen, educators, scientists, physicians, inventors and financiers»<sup>65</sup>. Thomas Ruggles Pynchon Jr. è nato a Glen Cove (Long Island, New York), l'8 maggio 1937, ed è cresciuto poi a East Norwich, dove ha frequentato la Oyster Bay High School. I primi suoi scritti risalgono a questo periodo (siamo nel 1952-53), e sono brevi racconti che compaiono sul giornale del liceo, il *Purple and Gold*. Ovviamente, sono racconti acerbi, goffi – l'autore ha quindici anni –, ma innervati già della linfa satirica e irriverente che sarà poi centrale nella sua produzione ufficiale. Entra poi alla Cornell University con una borsa di studio nella facoltà di Fisica e Ingegneria, che frequenta solamente un anno per poi passare alla facoltà invece umanistica di Arts and Sciences, sempre alla Cornell. Dopo il suo “sophomore year”, nel 1955, si arruola nella Marina statunitense, trascorrendovi due stagioni piuttosto movimentate, in cui viaggerà molto, in varie zone del Mediterraneo, tra cui Suez, nel pieno della crisi, per poi tornare a Ithaca per completare gli studi: si laurea in Lingua e letteratura inglese nel 1959.

---

<sup>62</sup> M. Fusillo, *Estetica della letteratura*, Bologna, Il Mulino, 2009, p. 116.

<sup>63</sup> Si pensi alle continue speculazioni e indagini mediatiche sulla reale identità che si nasconde dietro allo pseudonimo di Elena Ferrante, forse il caso oggi più emblematico e popolare.

<sup>64</sup> Tra gli studi biografici su Pynchon, cfr. J.M. Kraft, *The Cambridge Companion to Thomas Pynchon*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 9.

## Pynchon, il Postmoderno, il Postmodernismo

Sembra fondamentale inserire Pynchon nel contesto letterario di cui molto spesso è stato definito il massimo esponente, se non addirittura – ma questo è discutibile – il padre: il postmodernismo<sup>66</sup>. Occorre inoltre delineare una distinzione non trascurabile<sup>67</sup>: il termine *postmoderno*, che descrive «l'idea di una nuova epoca, che inizia con la modernizzazione radicale degli anni Cinquanta», e il termine *postmodernismo*, che indica «l'idea di un nuovo stile, che privilegia la citazione, la contaminazione fra alto e basso, l'ecllettismo». Quindi, rispettivamente, il periodo storico e lo stile letterario che vi coincide. In realtà, il postmoderno rappresenta una spaccatura molto più ampia e trasversale, una trasformazione che colpisce, a partire dagli anni '50 e '60, non solo la letteratura, ma qualsiasi altro settore (filosofia, architettura, economia, cinematografia, politica, per citarne alcuni). Come sottolinea Remo Ceserani, è difficilmente definibile un vero e proprio movimento, né esiste una sua storia ufficiale. Nondimeno, si possono ripercorrerne le diverse fasi. Ceserani riconosce la prima negli anni '50, quando comincia a diffondersi «un senso abbastanza diffuso di stanchezza, ripiegamento, esaurimento delle forme espressive della modernità»<sup>68</sup>. Il termine *postmoderno* venne utilizzato in questo periodo con accezione però negativa, come tentativo di esorcizzare l'avvento sempre più ingombrante della cultura di massa, che sempre di più stava soppiantando la stagione dorata del modernismo sperimentale (Eliot, Pound, Joyce, per dirne alcuni). È negli anni '60 che Ceserani identifica la seconda fase, quando «una serie di novità investirono il costume, i gusti, le espressioni artistiche di molti paesi, a cominciare dagli Stati Uniti»<sup>69</sup>. Esiti artistici di questa seconda fase possono essere la *nouvelle vague* e Woody Allen nel cinema, i saggi filosofici di Norman O. Brown e

---

<sup>66</sup> Sul dibattito intorno alla periodizzazione del postmoderno, cfr. F. Jameson, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, London, Verso, 1991; R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997; S. Ercolino, *Il romanzo massimalista*, Milano, Bompiani, 2015; R. Donnarumma, *Ipermodernità, dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014.

<sup>67</sup> Ne discute Massimo Fusillo in *Estetica della letteratura*, Bologna, Il Mulino, 2009.

<sup>68</sup> R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.

<sup>69</sup> *Ivi*, p. 30.

Marshall McLuhan, John Cage nella musica. Nella letteratura, oltre a Thomas Pynchon (che come detto prima, del postmodernismo viene spesso citato come il rappresentante fondamentale), una floridissima generazione di scrittori tra cui Donald Barthelme, John Barth, William Gass, Jack Kerouac e William S. Burroughs. Questi artisti, indipendentemente dalla disciplina di competenza

si presentarono come forme diverse, ma convergenti, di aperta ribellione contro l'espressionismo astratto, le ironie snobistiche, le geometrie formali, i razionalismi architettonici e le serialità musicali dell'ultima fase, ormai accademica, del moderno, e svilupparono nuove tendenze: un piacere quasi erotico di immergersi nelle forme e negli stili, di mescolare nei testi letterari, nelle costruzioni architettoniche, nei pezzi musicali e filmici generi e modi, di incorporare il *Kitsch*, le immagini, le movenze della cultura popolare. La ribellione contro la tradizione moderna, divenuta elitistica e conservatrice, si nutrì di motivi esistenziali e si accompagnò a forme di rivolta sociale e di costume.<sup>70</sup>

A partire da questa fase, il termine *postmoderno* comincia ad essere utilizzato in senso positivo, come segnale di una feconda forza di propulsione e creativa. Sempre più critici<sup>71</sup> si scagliano contro l'elitismo della cultura letteraria, specialmente quella accademica, considerata via via più sterile e anacronistica. Il messaggio principale di Fiedler era che «la critica doveva cessare di sostenere la distinzione fra arte elevata e arte di massa, doveva, cioè, divenire essa stessa *pop*»<sup>72</sup>.

Agli inizi degli anni '70, comincia la terza fase. Grande esponente di questa fase è sicuramente Ihab Hassan, un critico e docente universitario americano. Jencks sostiene che il battesimo del postmodernismo nella letteratura sia da attribuire a lui, e in particolare al suo saggio pubblicato nel 1971, *POSTmodernISM: a Paracritical*

---

<sup>70</sup> R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, p. 31.

<sup>71</sup> Il principale è senz'altro Leslie Fiedler, con il suo saggio pubblicato nel 1969 su *Playboy*, *Cross the Border – Close the Gap*.

<sup>72</sup> R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, p. 32.

*Bibliography*, e al libro pubblicato sempre nello stesso anno: *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. Qui, Hassan, che si definiva egli stesso un «cultore del cambiamento»<sup>73</sup>, assume atteggiamenti che ricordavano le avanguardie europee: stesura di manifesti, organizzazione di movimenti, la provocazione nella grafica e nei contenuti, la creazione di parole d'ordine pubblicitarie. Un esempio evidente della portata provocatoria della sua ricerca è il suo canone di scrittori il cui cognome inizia per B: Barth, Barthelme, Becker, Beckett, Bense, Blanchot, Borges, Brecht, Burroughs, Butor...

Il critico che ha dato il maggior contributo all'analisi del fenomeno *postmoderno* è indubbiamente Fredric Jameson<sup>74</sup>. In particolare, nella sua imponente opera, *Postmodernism* (1991), che ha l'ambizione di introdurre ed esaminare il fenomeno, lo studioso analizza il rapporto fra quest'ultimo e la società dei consumi, il tardo capitalismo appunto. Il primo aspetto complessivo che, secondo Jameson, è esplicativo della nuova situazione culturale è ancora una volta l'eliminazione della distinzione tra cultura alta e cultura di massa. Un altro aspetto è la potente mercificazione della cultura stessa:

So, in postmodern culture, "culture" has become a product in its own right; the market has become a substitute for itself and fully as much a commodity as any of the items it includes within itself: modernism was still minimally and tendentially the critique of the commodity and the effort to make it transcend itself. Postmodernism is the consumption of sheer commodification as a process.<sup>75</sup>

Questa enorme trasformazione della società non può che avere profonde ripercussioni nel soggetto, sia reale letterario, in quanto «a un mondo e a una società che

---

<sup>73</sup> I. Hassan, *La questione del postmoderno*, in *Postmoderno e letteratura. Percorsi e visioni della critica in America*. A cura di P. Carravetta, P. Spedicato. Milano, Bompiani, 1984.

<sup>74</sup> L'opera in questione è *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, London, Verso, 1991.

<sup>75</sup> *Ivi*, p. X.

si presentano ormai frammentate corrisponde un soggetto frammentato»<sup>76</sup>. L'uomo postmoderno (e quindi frammentato) non è più angosciato, terrorizzato, o mosso da orrore come lo era l'uomo moderno (e alienato). A queste condizioni sostituisce uno stato generale di grande spaesamento e disordine:

All'esperienza, tipica della modernità, dell'angoscia e dell'isteria si contrappone così la nuova esperienza tipica della postmodernità: la frammentazione schizofrenica, l'adattamento della psiche umana alla nuova esperienza della molteplicità, della serialità, della proiezione di sempre nuovi punti di vista. Ma anche nascita di una strana nuova allegria allucinatoria e ricerca di una temperie formale che si può definire del "sublime isterico", come reazione al sublime tecnologico.<sup>77</sup>

I personaggi di Pynchon rientrano tutti, bene o male, in questa descrizione, rappresentando infatti appieno il soggetto frammentato, disperso in una realtà non più percepibile come unitaria. E vagano, i personaggi di Pynchon, all'interno di città profondamente postmoderne. Se la città aveva rappresentato lo spazio tipico delle rappresentazioni artistiche, soprattutto letterarie, della modernità, simboleggiando angoscia e alienazione da un lato, scambi intellettuali d'avanguardia dall'altro; se la campagna, altro spazio tipico della modernità, aveva rappresentato di contro valori opposti, ma comunque unitari; dunque, ora, queste distinzioni, di colpo cessano di funzionare, creando una «discontinuous spatial experience and confusion»<sup>78</sup>. Jameson ne parla in questo modo:

---

<sup>76</sup> R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, p. 84.

<sup>77</sup> R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, pp. 84, 85.

<sup>78</sup> F. Jameson, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, London, Verso, 1991, p. 154.



What was once a separate point on the map has become an imperceptible thickening in a continuum of identical products and standardized spaces from coast to coast.<sup>79</sup>

Dunque, è chiaro come una delle grandi rivoluzioni portate dal postmoderno è una nuova percezione dello spazio, e di conseguenza anche del tempo. L'approccio verso quest'ultimo, in particolare, sembra fermarsi alla mancanza di profondità che caratterizza il gusto postmoderno anche in altri ambiti. Ovvero, il piano temporale della cultura postmoderna è un eterno presente, una sostanziale incapacità di pensiero storico, che culmina, secondo Jameson, nel neostoricismo. Quest'ultimo trova anche un collegamento – per concludere – tra questa cancellazione del passato e la fine dell'opera d'arte autonoma, passando per l'egemonia del testo:

Everything can now be a text in that sense (daily life, the body, political representations), while objects that were formerly “works” can now be reread as immense ensembles or systems of texts of various kinds, superimposed on each other by way of the various intertextualities, successions of fragments, or, yet again, sheer process (...). The autonomous work of art thereby – along with the old autonomous subject or ego – seems to have vanished, to have been volatilized.<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> Ivi, p. 281.

<sup>80</sup> F. Jameson, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, London, Verso, 1991, p. 77.

## «Universal heat-death and mathematical stillness»<sup>81</sup>: l'Entropia

Alla Cornell, Pynchon stringerà amicizia con diversi aspiranti scrittori, come Richard Fariña e Kirkpatrick Sale. Pynchon collaborerà con quest'ultimo nel 1958 nella stesura di un musical distopico, nella realtà dei fatti mai terminato, che avrebbe dovuto intitolarsi "Ministrel Island". Il musical mai compiuto era ambientato in un ipotetico 1998 in cui «l'IBM ha il dominio del mondo»<sup>82</sup>. Il 1959 vede la pubblicazione dei primi due racconti brevi già maturi, *The Small Rain* e *Mortality and Mercy in Vienna*. Entrambi verranno poi raccolti, insieme ad altri, nel 1984, in *Slow Learner*<sup>83</sup>. La raccolta, in Italia ripubblicata da Edizioni e/o nel 1988<sup>84</sup> e successivamente da Einaudi, nel 2007<sup>85</sup>, con un titolo differente, si può considerare espressione del primo Pynchon "ufficiale"; per questo motivo, trascurando momentaneamente una più precisa cronologia, si può analizzare per prima.

Dalla pubblicazione dei primi racconti all'edizione finale, quindi, passano 25 anni. In questo lasso di tempo, Pynchon ha già pubblicato *V.* (1963, Lippincott), *The Crying of Lot 49* (1966, Lippincott) e *Gravity's Rainbow* (1973, Viking), ottenendo con quest'ultimo il National Book Award per la narrativa. È già dunque un autore molto popolare, e già molto nascosto. La pubblicazione di *Slow Learner* nel 1984 sarà importante anche perché è uno dei rarissimi casi in cui l'autore abbandona il proprio nascondiglio. Pynchon decide infatti di rileggere e raccogliere quei racconti brevi, spiegando i vari meccanismi compositivi e le sue opinioni (quasi mai positive, quasi sempre comunque nostalgiche) dei vari racconti nell'*Introduzione*.

L'autore si dimostrerà ben poco indulgente verso la sua fase da giovane scrittore:

---

<sup>81</sup> T. Pynchon, *Slow Learner*, Boston, Little, Brown and Company, 1984, p. 13.

<sup>82</sup> M. Trainini, *Pynchon*, Roma, Castelvecchi, 2020, p. 9.

<sup>83</sup> T. Pynchon, *Slow Learner*, Boston, Little, Brown and Company, 1984.

<sup>84</sup> T. Pynchon, *Entropia*, Roma, Edizioni e/o, 1988.

<sup>85</sup> T. Pynchon, *Un lento apprendistato*, Torino, Einaudi, 2007.

It is only fair to warn even the most kindly disposed of readers that there are some mighty tiresome passages here, juvenile and delinquent too. At the same time, my best hope is that, pretentious, goofy and ill-considered as they get now and then, these stories will still be of use with all their flaws intact, as illustrative of typical problems in entry-level fiction, and cautionary about some practices which younger writers might prefer to avoid.<sup>86</sup>

In realtà, nonostante l'opinione negativa dello stesso scrittore, la lettura delle opere giovanili dimostra l'importanza di questa fase iniziale e preparatoria, verso la narrativa maggiore, e se «non tanto sotto il profilo rappresentativo», almeno «sul piano dell'elaborazione tematica e della tipologia dei personaggi»<sup>87</sup>. In questo paragrafo, per impossibilità di completezza, tra i diversi racconti si analizzerà quello forse più emblematico, non a caso scelto come rappresentativo dell'intera raccolta nella prima ripubblicazione italiana dell'opera: *Entropy*<sup>88</sup> (1960).

Nato sotto forma di esercitazione assegnata al College, il racconto presenta – sempre secondo l'autore – il vizio originario di aver voluto costruire una cornice tematica rigidamente aprioristica e prefissata, per poi inserirci personaggi ed eventi a scopo puramente riempitivo. La sua idea è chiara:

It is simply wrong to begin with a theme, a symbol or other abstract unifying agent, and then try to force characters and events to conform to it.<sup>89</sup>

Il tema cui Pynchon si riferisce è, chiaramente, quello dell'entropia. L'entropia è, nella fisica e nella termodinamica, il corrispettivo della dimensione evolucionistica dei sistemi teorizzata da Darwin (secondo il quale essi tenderebbero inevitabilmente a

---

<sup>86</sup> T. Pynchon, *Slow Learner*, Boston, Little, Brown and Company, 1984, p.4.

<sup>87</sup> M.V. D'Amico, *Le matrici dell'apprendista – I racconti di Thomas Pynchon*, Bari, Adriatica editrice, 1992, p. 15.

<sup>88</sup> *Entropy* sarà incluso l'anno dopo nell'annuale *Best American Short Stories*.

<sup>89</sup> T. Pynchon, *Slow Learner*, Boston, Little, Brown, and Company, 1984, p. 14.

divenire più complessi). Con il concetto di entropia nella termodinamica, però, abbiamo scoperto che la natura non segue pedissequamente questo modello deterministico, in quanto possono esistere strutture ordinate che nascono dal disordine. Nella narrativa di Pynchon, ciò che è importante di questa definizione scientifica di entropia è il legame contrastivo tra il progressivo disordine e l'imperante casualità dell'universo, da un lato, e l'organizzazione della vita biologica dall'altro. In poche parole, l'entropia è il parametro del "grado di disordine" di un sistema, in cui i due elementi sono dipendenti: un aumento del disordine coincide con un aumento dell'entropia, e lo stesso vale con la diminuzione. Questa accezione, più semplicistica, del termine, ha permesso di estenderne l'utilizzo in diversi altri ambiti, anche lontani dalla fisica. Quello che più interessa a Pynchon è l'ambito della teoria dell'informazione. Infatti, Shannon negli anni '40 dimostrò che la formula che calcola il livello di imprevedibilità di una fonte di informazione è praticamente uguale a quella con cui Boltzmann aveva calcolato l'entropia di un sistema termodinamico. Shannon equiparò, al concetto fisico di disordine, quello di ignoranza all'interno di un sistema comunicativo. Dunque, in questo settore, l'entropia diventa misura del grado di complessità di un messaggio emesso da una sorgente.

Lo stesso Pynchon riconosce come all'epoca del racconto in questione la sua conoscenza a riguardo fosse piuttosto superficiale – e proprio contro questo mette in guardia il lettore. A tale superficialità si devono alcune sviste non trascurabili, come la scelta di determinare i 37 gradi Fahrenheit come punto di equilibrio termico, «operata per associazione con l'idea che nel passaggio alla scala Celsius i 37 gradi segnassero la temperatura del corpo umano»<sup>90</sup>. Si vedrà poi come l'entropia è un concetto a cui Pynchon è molto legato, e a cui dedicherà numerosi altri esiti nel corso dell'intera sua opera<sup>91</sup>. Ma torniamo a *Entropy*. Il racconto è ambientato a Washington, nel febbraio 1957, in un'atmosfera che ricorda da vicino *Mortality and Mercy in Vienna*. Le vicende si snodano in due piani, concreti e metaforici: nel suo appartamento, Meatball Mulligan ospita una festa che, e questo è l'incipit, ha appena raggiunto la quarantesima ora di

---

<sup>90</sup> M.V. D'Amico, *Le matrici dell'apprendista – I racconti di Thomas Pynchon*, Bari, Adriatica, 1992, p. 74.

<sup>91</sup> Un'interessante, sintetica analisi della visione entropica pynchoniana si ha in C.B. Harris, *Death and Absurdity: Thomas Pynchon and the Entropic Vision*, in *Contemporary American Novelists of the Absurd*, New Heaven, College & University Press, 1971.

durata e non sembra aver intenzione di spegnersi. Di sopra, Callisto e Aubade hanno creato un ambiente parallelo e contrario, «a tiny enclave of regularity in the city's chaos»<sup>92</sup>. La vita nella serra di Callisto è soggetta alla prima definizione di entropia, quella termodinamica, ovvero «a measure of the amount of heat that cannot be turned into energy»<sup>93</sup>. Questa realtà uterina è creata da Callisto con l'unico e ossessivo scopo di salvare un uccellino inserendolo in un ambiente caldo e il più lontano possibile dal caos del mondo – e del piano di sotto. Ma finirà per ucciderlo lui stesso: poiché la temperatura corporea media di un uccello è più elevata di quella umana, Callisto, invece di fornire calore all'animale, lo strapperà via. Al piano di sotto, nel frattempo (i due sfondi narrativi si alternano), Saul spiega a Meatball nostalgicamente la fine della sua relazione. E la sua spiegazione non fa altro che tematizzare la seconda accezione di entropia, quella dell'informazione. Anzi, il divorzio avviene proprio come conseguenza di una grottesca conversazione di marito e moglie proprio riguardo alla teoria dell'informazione. Semplificando ai minimi termini, l'entropia può essere spiegata come il disordine del mondo a cui non c'è rimedio (non lo è nemmeno la letteratura). Uno dei tentativi più comuni degli esseri umani per trovare a questo una soluzione risulta poi essere proprio il complottismo, per la sua funzione semplificatrice. Ed è la risposta più comune anche dei personaggi di Pynchon.

### La Storia dentro e fuori la *fiction*

Il suo esordio ufficiale nel genere del romanzo avviene molto prima, nel 1963, con *V*.<sup>94</sup> Il romanzo potrebbe essere brevemente descritto come «a historical novel about love and death that pushes the boundaries of the genre»<sup>95</sup>. In realtà, come spesso accade in Pynchon, la narrazione risponde a più numerosi stilemi narrativi, e in *V*. possono

---

<sup>92</sup> T. Pynchon, *Slow learner*, Boston, Little, Brown and Company, 1984, p. 83.

<sup>93</sup> L. Herman, *The Cambridge Companion to Thomas Pynchon*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.

<sup>94</sup> T. Pynchon, *V*, Philadelphia, Lippincott, 1963.

<sup>95</sup> L. Herman, *The Cambridge Companion to Thomas Pynchon*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 23.

essere rintracciati facilmente elementi del romanzo di viaggio, di ricerca, giallistico, spionistico, storico. La struttura narrativa è doppia: ad un piano limitrofo alla contemporaneità del romanzo – dal dicembre 1955 alla primavera 1956, a New York – si alterna una serie di capitoli ambientati in vari luoghi in Europa e in Africa, tra il 1898 e il 1943. I personaggi centrali di New York sono Benny Profane, «a self declared schlemiel who stumbles through life»<sup>96</sup>, un ibrido semi-autocosciente tra un essere umano e un oggetto inanimato (spesso identificato nello yo-yo), e Herbert Stencil, complementare e contrario, lucido, freddo e ossessionato da V., qualunque cosa essa sia. V. può essere considerata a tutti gli effetti la grande protagonista del romanzo, come il titolo suggerisce. È una «misteriosa entità femminile»<sup>97</sup>, un nome, un oggetto, un'ossessione, un feticcio, «un sogno» e una «ricerca erudita», così come viene descritta nel romanzo.

L'aspetto di *V.* su cui sembra qui utile concentrarsi è quello storico: come, cioè, la maniera in cui Pynchon assorbe gli stilemi del romanzo storico in questo esordio diventi, nel corso della sua carriera, un suo tratto distintivo, fino agli esiti più brillanti, *Gravity's Rainbow* e *Mason & Dixon*. Le apparizioni di V., infatti, permettono all'autore di spaziare tra diversi spazi-tempo: in Egitto nel 1899, un anno prima a Firenze, a Parigi nel 1913, in Africa nel 1922, e poi ancora a Malta durante la Seconda guerra mondiale. Nella rievocazione della storia del diciannovesimo secolo, si occupa della Seconda guerra mondiale in un capitolo nella forma di una lettera, scritta da Malta, teatro di devastazioni tra il 1940 e il 1943. E il collegamento all'Olocausto è nascosto in bella vista: nel capitolo africano, la narrazione si concentra sul genocidio compiuti dai tedeschi contro la popolazione Herero tra il 1904 e il 1907, quando la Namibia era colonia tedesca. Parlando dei 60.000 Herero sterminati dal generale von Trotha, il narratore si riferisce in maniera del tutto informale, apparentemente casuale, al numero stimato di ebrei uccisi nella Shoah: «This is only 1 per cent of six million, but still pretty good»<sup>98</sup>. Il Pynchon “storico” si posiziona sempre a metà tra accuratezza storica e rivisitazione creativa e romanzesca, giocando con il lettore, pretendendo da questi una lettura che diventi anche ricerca.

---

<sup>96</sup> *Ivi*, p. 23.

<sup>97</sup> M. Trainini, *Pynchon*, Roma, Castelvecchi, 2020, p. 10.

<sup>98</sup> T. Pynchon, *V.*, cit., p. 245.

Questo peculiare approccio al materiale storico è ancora più evidente in quello che è unanimemente riconosciuto come il suo capolavoro, *Gravity's Rainbow*, pubblicato nel 1973. Descrivere la trama di questo romanzo è complesso quanto, a mio parere, inutile: è stato descritto in diversi modi, inserito in diversi scaffali, ma continua a sfuggire a una precisa classificazione. Di questa opera mondo<sup>99</sup>, il paragrafo in questione si interesserà all'aspetto storico. Perché, in prima analisi, *Gravity's Rainbow* è un romanzo storico, seppur a modo tutto suo<sup>100</sup>. Il contesto, infatti, è la Seconda guerra mondiale, e la narrazione inizia in una Londra incessantemente bombardata dai tedeschi (l'arcobaleno a cui fa riferimento il titolo altro non è che la traiettoria parabolica descritta dai razzi tedeschi V-2). Ma Pynchon non si limita a raccontare quello su cui si è documentato riguardo la Seconda guerra mondiale nella maniera in cui uno scrittore di romanzi storici farebbe. In *Gravity's Rainbow*, ancor più che in *V.*, si trova un particolare patto tra l'autore e il suo lettore, un patto di fiducia e al contempo scetticismo, riguardo a ciò che è "reale" e ciò che è "inventato", all'interno del romanzo. A partire dai personaggi, alcuni completamente finzionali, altri indiscutibilmente storici. Un esempio di questi ultimi è sicuramente Wernher von Braun (1912-1977), un personaggio che è capace di muoversi «within and outside literary worlds (with the help of the reader) to become "real"»<sup>101</sup>. Von Braun è l'esempio fondamentale della dinamicità che il romanzo attribuisce ai suoi personaggi storici-finzionali. La presenza di quest'ultimo, infatti, è quasi sporadica nel romanzo, ma "vive" una vita molto più profonda e complessa *fuori* da esso, inteso sia dal punto di vista storico (il personaggio reale), sia finzionale (ciò che il personaggio compie nella finzione senza che sia esplicitato). Dalsgaard, nell'articolo, sostiene che von Braun aggiunga alle tre dimensioni del personaggio una quarta, quella temporale. I primi lettori del romanzo, a metà degli anni settanta, si trovano davanti una versione retrodatata di un personaggio esistente anche nel loro stesso tempo presente, e per questo:

---

<sup>99</sup> Il termine viene trattato da F. Moretti in *Opere mondo*, Torino, Einaudi, 1994.

<sup>100</sup> Tony Tanner l'ha descritto come "a historical novel of a whole new sort", in *Thomas Pynchon*, London, Routledge, 1982.

<sup>101</sup> I.H. Dalsgaard in *Blissful Bewilderment: Studies in the Fiction of Thomas Pynchon*, Oslo, Novus, 2002.

A 1945 version of von Braun in *Gravity's Rainbow* is therefore more than a historical revision, biographical miniature, historical background-detail or fictional coincidence. Exactly because a 1973 version of von Braun was also alive, its interactions with the sporadic appearances of von Braun in Pynchon's novel can become more dynamic in the minds of readers, who may combine the two versions of him they are confronted with somewhere in the realm between fictional and historical information.<sup>102</sup>

Questo continuo oscillare tra realtà e finzione provoca frequenti spaesamenti: il lettore, spesso, scopre di come ciò che appariva parte del caotico mondo finzionale in realtà corrisponde alla realtà storica, e viceversa. Tutto sommato, il romanzo sembra rispettare accuratamente una lunga serie di periodi ed eventi, tanto che «can be reduced neither to fiction controlled by a historical framework nor to history belabored fictionally»<sup>103</sup>. Ma il fatto che Pynchon abbia scelto una ambientazione storica così comune (e, al momento della pubblicazione, nemmeno così distante nel tempo), fa pensare che le sue intenzioni, e forse anche le sue posizioni etiche, siano da ricercare nella parte “romanzesca” del testo. Dunque, nonostante *Gravity's Rainbow* sia saturo di fattuali dettagli storici, questi non costituiscono sempre la priorità dello sguardo dell'autore, che non infrequentemente li inserisce nella narrazione per poi oscurarli. Lo fa inserendo continuamente all'interno della narrazione elementi surreali, grotteschi, burleschi, di una comicità *slapstick*. Così facendo, rende sempre più complicato il discernimento di quali eventi siano effettivamente accaduti e quali siano invenzione dell'autore, essendo i primi, molto spesso nella storia, di fatto assurdi o incredibili. In conclusione, il romanzo crea una continua e dinamica ibridazione tra realtà storica e finzione, muovendo verso nuove direzioni sia i personaggi – von Braun e il suo doppio reale, per esempio – che i lettori.

Un discorso simile si può fare con l'altro suo grande romanzo storico, pubblicato quasi venticinque anni dopo, *Mason & Dixon*<sup>104</sup>. Il testo, secondo alcuni studiosi<sup>105</sup> un

---

<sup>102</sup> Ivi, p. 37.

<sup>103</sup> Ivi, p. 38.

<sup>104</sup> T. Pynchon, *Mason & Dixon*, New York, Henry Holt, 1997.

<sup>105</sup> Tra cui H. Bloom, *Thomas Pynchon*, in *Modern Critical Views*, New York, Chelsea House, 2003.



altro capolavoro di Pynchon, alla pari *Gravity's Rainbow*, è profondamente differente rispetto a quest'ultimo. È anch'esso definibile come romanzo storico, ma l'ambientazione è molto più distante nel tempo: racconta le avventure di Charles Mason (1728-1786) e Jeremiah Dixon (1733-1779), rispettivamente l'astronomo e il cartografo che tracciarono negli anni sessanta del Settecento una linea confinaria tra Pennsylvania, Maryland, Delaware e Virginia occidentale. Anche in questo caso, l'approccio dell'autore nei confronti di due personaggi storicamente esistiti ripercorre quel gioco finzionale che era riscontrabile in simili personaggi in *Gravity's Rainbow*, von Braun su tutti. La differenza risiede nel contesto, molto più distante dalla contemporaneità, e in una maggior difficoltà nel ricreare credibilmente un ambiente risalente a secoli prima. In primo luogo, cerca di duplicare la natura degli anni di Mason e Dixon attraverso la lingua: con una «operazione vertiginosa di pastiche dell'inglese settecentesco» riesce a ricalcare fedelmente gli stilemi della grammatica e della grafia in una sorta di «antiquariato linguistico»<sup>106</sup>. La convivenza tra storia e favola, e la continua contaminazione di una nell'altra, è esplicitata da elementi appartenenti al mondo del fantastico, del folklore e del soprannaturale. E ancora, una serie di incoerenze scientifiche: il concetto dello spazio-tempo, tutto novecentesco, così come la teoria delle linee temporanee; culturali: la presenza di figure della cultura pop contemporanea come Popeye e Yosemite Sam, personaggio della serie *Looney Tunes* della Warner Bros; e linguistiche: molti campioni comportamentali e gergali sono tipici dell'ambiente statunitense del Novecento. Si può asserire dunque che

In un romanzo storico che ambisce a svolgere una meditazione sul concetto stesso di storia, Pynchon tesse un legame con la nostra modernità. Suggestisce, così, che il colonialismo del diciottesimo secolo è all'origine della globalizzazione del ventesimo secolo e del predominio americano.<sup>107</sup>

---

<sup>106</sup> F. Vittorini, *Narrativa USA 1984-2014, romanzi, film, graphic novel, serie tv, videogame e altro*, Bologna, Pàtron, 2015, pp. 110, 111.

<sup>107</sup> M. Trainini, *Pynchon*, Roma, Castelvechi, 2020.

## La Paranoia come dispositivo narrativo

«The word *paranoia* has had an extraordinarily complex medical, psychiatric, and psychoanalytic history»<sup>108</sup>. Si è già detto di come il 1963, l'anno dell'omicidio Kennedy (e curiosamente pure della pubblicazione del primo romanzo di Thomas Pynchon, *V.*), abbia scagliato l'Occidente intero, e gli Stati Uniti in particolare, in uno stato di shock paragonabile, forse, solamente al trauma post-11 settembre 2001. Il senso di aspettativa e fiducia per il futuro che si era creato intorno al presidente Kennedy<sup>109</sup>, «vera e proprio figura carismatica di leader, atletica e rassicurante incarnazione di forza e giustizia, simbolo dell'autorappresentazione celebrativa della nazione americana»<sup>110</sup> viene traumaticamente meno. L'opera che, più di ogni altra, risponde alle esigenze nate direttamente da questo trauma non può che essere *Libra* (1988), di Don DeLillo. Nel romanzo, DeLillo parlerà dell'episodio come dei «seven seconds that broke the back of the American century»<sup>111</sup> e ancora, riflettendo sulle conseguenze sulla vita e sulla letteratura:

We seem from that moment to have entered a world of randomness and ambiguity, a world totally modern in the way it shades into the century's emptiest literature, the study of what is uncertain and unresolved in our lives, the literature of estrangement and silence.<sup>112</sup>

Questa nevrosi troverà le prime interpretazioni e riformulazioni proprio nella letteratura: sarà sempre DeLillo a pubblicare, nel 1997, *Underworld*, un opera-mondo

---

<sup>108</sup> L. Bersani, *Pynchon, Paranoia, and Literature*, Berkeley, University of California Press, 1989, p. 99.

<sup>109</sup> Dallo stesso Pynchon paragonato a James Bond nella sua introduzione a *Slow Learner*: «John Kennedy's role model James Bond».

<sup>110</sup> P. Simonetti, *Paranoia blues*, Roma, Aracne, 2009

<sup>111</sup> D. DeLillo, *Libra*, London, Penguin, 1988, p. 181.

<sup>112</sup> *Id.*, *American Blood: A Journey Through the Labyrinth of Dallas and JFK*, in "Rolling Stone", Dec. 8, 1983.

che vede il complotto come la struttura essenziale della storia americana dell'ultima metà di secolo. Ma è lo stesso Pynchon l'autore che, più di tutti, si fa portavoce di questo sentimento paranoico, allargandolo addirittura alle origini degli Stati Uniti: in *Mason & Dixon*, infatti, l'elemento della cospirazione tocca anche il XVII secolo, rappresentato dai Gesuiti o la *Royal Society of England*.

Secondo Scott Sanders:

Thomas Pynchon, whose novels confront us with every degree of paranoia from the private to the cosmic, offers the most thoroughgoing example within literature of the mentality Hofstadter has identified in politics, a mentality which assumes the existence of a vast, insidious, preternaturally effective international conspiratorial network designed to perpetrate acts of the most fiendish character.<sup>113</sup>

Anche se la paranoia è elemento fondativo di gran parte dei personaggi e delle narrazioni pynchoniane, l'opera in cui ha innegabilmente maggior influenza, e quindi più adatta ad essere presa come esempio, è *Gravity's Rainbow*. Tyrone Slothrop, il protagonista, è stato infatti oggetto di manipolazioni fin dall'infanzia. Come Benny Profane in *V*, può essere descritto come uno schlemihl, una «perpetual victim of others' plots»<sup>114</sup>.

Il fatto che Slothrop sia stato per tutta la vita vittima passiva di reali cospirazioni rende molto semplice e immediata, per la sua mente, la costruzione di altre cospirazioni immaginarie. La sua percezione della realtà, lungo tutto il romanzo, è puramente casuale, senza significato, finché non interviene la paranoia. Questa struttura di pensiero convince Slothrop che la realtà sia governata da diversi poteri occulti, più reali e più spietati delle coincidenze, o di un'assenza di senso. E questo in realtà lega il protagonista del romanzo agli altri protagonisti di Pynchon, come Oedipa Maas in *The*

---

<sup>113</sup> S. Sanders, *Pynchon's Paranoid History*, in G. Levine e D. Leverenz, a cura di, *Mindful Pleasures. Essays on Thomas Pynchon*, Boston, Little, Brown, and Co., 1976.

<sup>114</sup> *Ivi*, p. 179.

*Crying of Lot 49* e *Stencil* e *Profane* in *V.* Posizione che condividono con il lettore stesso: anch'egli, infatti, raramente conosce più dei personaggi stessi, che conoscono poco. E il narratore, se sa qualcosa, raramente lo dice. Pynchon però ci spiega comunque di come Slothrop tema una cospirazione paterna perché ne era stato, precedentemente, vittima, e di come tema la castrazione, perché effettivamente c'è questo rischio. E stando così le cose, «Slothrop is not so much paranoid as perceptive»<sup>115</sup>.

In diverse parti del romanzo, è più che accennata la possibilità che la tendenza paranoide di Slothrop sia dovuta in maniera non secondaria dalla sua educazione puritana. A un certo punto, dopo aver percepito qualcosa di sinistro in un commento innocuo, si chiede se forse

he's genetically predisposed – all those earlier Slothrop's packing Bibles around the blue hilltops as part of their gear, memorizing chapter and verse the structures of Arks, Temples, Visionary Thrones – all the materials and dimensions. Data behind which always, nearer or farther, was the numinous certainty of God.<sup>116</sup>

E ancora, dopo il suo ingresso nella Zona della Germania post-bellica, cercando significati occulti in ogni cosa:

Signs will find him here in the Zone, and ancestors will reassert themselves... his own WASPs in buckled back, who heard God clamoring to them in every turn of a leaf or cow loose among apple orchards in autumn...<sup>117</sup>

---

<sup>115</sup> *Ivi*, p. 180.

<sup>116</sup> T. Pynchon, *Gravity's Rainbow*, New York, Viking Press, 1973, pp. 241, 242.

<sup>117</sup> *Ivi*, p. 281.

Avendo dunque perso “the numinous certainty of God”, va in cerca di cospirazioni. Ed è lo stesso meccanismo quasi inconscio che guiderà Oedipa Maas in *The Crying of Lot 49*.

All'interno di *Gravity's Rainbow*, quasi ogni personaggio a cui Pynchon dedica più di un paragrafo presenta casi di pensieri paranoici. Diventano quasi «pinball machines», secondo Scott Sanders, pedine completamente passive, rimbalzanti all'interno della Zona, governati dall'esterno. Non a caso, l'immagine fondamentale del romanzo è il razzo stesso, che rappresenta l'immagine dell'oggetto controllato da lontano. La visione cospirazionista principale della narrazione è quella industriale. Ma anche questa, nell'immaginazione del personaggio di Enzian, diventa a sua volta una copertura per una cospirazione ancora più grande:

We have to look for power sources here, and distribution networks we were never taught, routes of power our teachers never imagined, or were encouraged to avoid... we have to find meters whose scales are unknown in the world, draw our own schematics, getting feedback, making connections, reducing the error, trying to learn the real function... zeroing in on what incalculable plot? Up here, on the surface, coal-tars, hydrogenation, synthesis were always phony, dummy functions to hide the real, *the planetary mission...*<sup>118</sup>

Questo è il momento metafisico in Pynchon: il momento in cui il terrore di una cospirazione trascende la semplice allucinazione individuale e diviene cosmica. La “missione planetaria”, la trama imprevedibile conduce alla morte. L'idea che qui sta suggerendo Enzian, ovvero che il cartello industriale sia in realtà governato da interessi tecnologici, secondo Sanders («what I shall call Pynchon's entropic vision is paranoia

---

<sup>118</sup> T. Pynchon, *Gravity's Rainbow*, New York, Viking Press, 1973, p. 521.

grown cosmic»<sup>119</sup>), conduce all'annichilimento, all'entropia – di nuovo – irreversibile, nel suo processo dall'ordine al disordine, ora cosmico.

Nel mondo narrativo di Pynchon, quasi ogni personaggio fa parte, o crede di far parte, di una trama cospirazionista, di un complotto. Questo stato, effettivo o meno, degrada i personaggi a oggetti: Benny Profane uno yo-yo, Slothrop una pallina di un flipper. Il secondo ha però sviluppato un'autocoscienza più vigile rispetto al primo, completamente inerme di fronte alle forze superiori, posizione che gli fa formulare un pensiero fondamentale: c'è solo una possibilità, tra le tante, peggiore che essere intrappolato in una cospirazione entropica (e, quindi, destinata al nichilismo e alla morte): il non esserlo. Essere estranei ai vari complotti, all'attrazione entropica della Gravità, significherebbe non avere nessun appoggio, essere completamente e metafisicamente apolidi. Ed è il narratore che ci racconta di come Slothrop ne sia via via più consapevole:

If there is something comforting – religious, if you want – about paranoia, there is still also anti-paranoia, where nothing is connected to anything, a condition not many of us can bear for long. Well right now Slothrop feels himself sliding onto the anti-paranoid part of his cycle, feels the whole city around him going back roofless, vulnerable, uncentered ah he is... Either They have put him here for a reason, or he's just here. He isn't sure that he wouldn't, actually, rather have that *reason*.<sup>120</sup>

Tutto, nella visione del mondo di Pynchon e dei suoi personaggi, diventa binario e oppositivo: paranoia o anti-paranoia; tutto è connesso, oppure niente lo è; l'individuo è manipolato, o è semplicemente in balia degli eventi; la storia è determinata da una Trama, o è integralmente senza significato. Fino ai termini metafisici e religiosi: c'è un principio assoluto e potente come Dio, oppure l'unico principio su cui si regge

---

<sup>119</sup> S. Sanders, *Pynchon's Paranoid History*, in G. Levine e D. Leverenz, a cura di, *Mindful Pleasures. Essays on Thomas Pynchon*, Boston, Little, Brown, and Co., 1976, p. 184.

<sup>120</sup> T. Pynchon, *Gravity's Rainbow*, New York, Viking Press, 1973, p. 434.

l'universo è il Caos. Lo stesso bivio esistenziale è posto nell'orizzonte di Stencil in *V*, in quanto egli, senza l'entropica cospirazione che crede stia alle spalle di questa misteriosa figura, non crede a nessun altro senso del cosmo. E Oedipa Maas non fa eccezione. Alla fine di *The Crying of Lot 49*, si trova anch'essa davanti ad una doppia possibilità: complotto o anarchia. E preferisce la prima:

Behind the hieroglyphic streets there would either be a transcendent meaning, or only the earth... Ones and zeroes... there either was some Tristero beyond the appearance of the legacy America, or there was just America and if there was just America the nit seemed the only way she could continue, and manage to be at all relevant to it, wa sas an alien, unfurrowed, assumed full circle into some paranoia.<sup>121</sup>

---

<sup>121</sup> T. Pynchon, *The Crying of Lot 49*, Philadelphia, Lippincott, 1966, pp. 181, 182.

## Capitolo III

### Paranoia interpretativa in *The Crying of Lot 49*

#### La California come ricerca individuale e nazionale

Nel triennio tra il 1963 e il 1966, rispettivamente gli anni della pubblicazione del suo esordio, *V.*, e di *The Crying of Lot 49*, sono pochi gli spunti biografici di rilievo nella vita di Pynchon, così come eventuali suoi interventi letterari. In questi anni, lo scrittore vive in California, continuando le sue abituali escursioni messicane; rifiuta una proposta di insegnamento al Bennington College in Vermont (lo stesso che frequenteranno come studenti, una ventina di anni dopo, personalità di prim'ordine della nuova generazione di scrittori nordamericani, come Bret Easton Ellis e Donna Tartt); viene a sua volta rifiutata una sua domanda per un corso di specializzazione post-universitario in matematica alla University of California; la sua recensione del romanzo *Warlock* di Oakley Hall viene pubblicata su *Holiday* (dicembre 1965), e il suo articolo giornalistico sulla rivolta razziale a Los Angeles, nel 1965, intitolato *A Journey into the Mind of Watts* viene pubblicato sul *New York Times Magazine* (giugno 1966). Infine, pubblica, il 27 aprile 1966, la sua seconda opera: *The Crying of Lot 49*, che nel maggio del '67 verrà premiato dal National Institute of Arts and Letters. I sentimenti di Pynchon nei confronti di questo suo testo sono contrastanti, come del resto lo sono nei confronti di tutti i racconti che poi entreranno in *Slow Learner*. Da un lato, una certa "ostilità" retroattiva:



The next story I wrote was "The Crying of Lot 49," which was marketed as a "novel," and in which I seem to have forgotten most of what I thought I'd learned up till then.<sup>122</sup>

In altre occasioni invece lo bollerà come *potboiler*, cioè come mero scritto commerciale. Ma subito dopo:

Most likely, much of my feeling for this last story can be traced to ordinary nostalgia for this time in my life, for the writer who seemed then to be emerging, with his bad habits, dumb theories and occasional moments of productive silence in which he may have begun to get a glimpse of how it was done<sup>123</sup>

Molto spesso, le produzioni di Thomas Pynchon vengono raggruppate secondo criteri più o meno variabili<sup>124</sup>: i grandi romanzi - *V.* (1963); *Gravity's Rainbow* (1973); *Mason & Dixon* (1997); *Against the Day* (2006) -, tutti caratterizzati da una consistente mole, fino a superare le mille pagine, e da un'ambientazione spazio-temporale molto estesa; dall'altro lato i romanzi di ambientazione californiana, di cui fa appunto parte *The Crying of Lot 49* (1966), insieme a *Vineland* (1990) e *Inherent Vice* (2009). Questa trilogia forma una «mini social and political history of the culture as it devolved from an era of myriad social changes and expanding opportunities to one of conservative reaction»<sup>125</sup>. Nell'idea dell'autore, la California del sud è il luogo in cui i personaggi producono una sorta di autocoscienza nazionale, in cui si scoprono indissolubilmente parte dell'America – e non sempre è un'epifania positiva. Inoltre, la trama di tutti e tre è mossa da una ricerca: Oedipa cercherà ossessivamente il Tristero, in *Vineland* si cerca disperatamente Frenesi, così come Doc Sportello, in *Inherent Vice*, va alla caccia di Mickey Wolfmann e Coy Harlingen. In tutti e tre i casi, poi, i protagonisti troveranno

---

<sup>122</sup> T. Pynchon, *Slow learner*, Boston, Little, Brown and Company, 1984, p. 22.

<sup>123</sup> *Ivi*, p. 23.

<sup>124</sup> I racconti (*Slow Learner*, 1984), e l'ultimo romanzo pubblicato (*Bleeding Edge*, 2013) costituiscono in questa distinzione due casi isolati.

<sup>125</sup> T.H. Schaub, *The Cambridge Companion to Thomas Pynchon*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 30.

molto di più di quello che stavano cercando.<sup>126</sup> Il fatto che tutti e tre i romanzi, infine, finiscano col tornare ancora e ancora nello stesso luogo e nello stesso periodo, la California dal 1964 al 1971, può essere indizio di come la seconda metà degli anni '60 rappresenti «a watershed moment not only in the nation's life but in Pynchon's own»<sup>127</sup>. Questi anni vedono infatti una numerosa serie di eventi e di trasformazioni: il largo consumo di LSD, all'epoca ancora legale; nascono o proliferano importanti movimenti come il Free Speech Movement e la seconda ondata femminista; l'approvazione del Civil Rights Act nel 1964 e del Voting Rights Act nel 1965; le ingenti truppe che il presidente Lyndon Johnson inviò in Vietnam in quegli anni.

Ma c'è qualcosa che distingue *The Crying of Lot 49* dagli altri romanzi californiani:

Unlike the California novels to come, *Lot 49* is a novel about the possibility of revolution, the proliferation of countercultures, and the secret withdrawal from the "cheered land" of middle-class life. The vehicle for these themes is Oedipa Maas, a California housewife charged with settling the estate of a former lover, Pierce Inverarity.<sup>128</sup>

### *The Crying of Lot 49*: una lettura politica

Oedipa Maas, giovane casalinga californiana (secondo alcuni critici, una possibile versione femminile dello stesso autore<sup>129</sup>: anche lei, per esempio, è laureata in

---

<sup>126</sup> Queste ricerche non sono però tutte uguali. Thomas Hill Schaub sottolinea come, anche in questo caso, sia possibile una distinzione rispetto alla *direzione* della ricerca: se in *Vineland* e in *Inherent Vice* la *quest* è tutta rivolta verso il passato, con lo sguardo rivolto esclusivamente all'indietro negli anni delle politiche reazionarie degli anni di Nixon e Reagan, Oedipa si muove invece in direzione opposta, producendo alternative e imbattendosi in energie potenzialmente sovversive.

<sup>127</sup> T.H. Schaub, *The Cambridge Companion to Thomas Pynchon*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 31.

<sup>128</sup> *Ivi*, p. 31.

<sup>129</sup> D. Cowart, *Thomas Pynchon and the dark passages of history*, Athens, University of Georgia press, 2001.

letteratura inglese), vede la propria vita prendere una piega completamente inaspettata. L'incipit racconta di come un pomeriggio, lei, di ritorno – particolarmente ubriaca – da una festa, scopre di essere stata nominata esecutrice testamentaria di un ex amante, un tale Pierce Inverarity. Questa notizia sarà solamente l'inizio di una serie di rivelazioni che coinvolgeranno Oedipa in una ricerca isterica e paranoide, gettandola all'interno di una (forse) cospirazione cosmica e secolare: verrà a contatto, infatti, con una serie di indizi più o meno affidabili, più o meno reali, che lasciano intendere (ma mai confermano) l'esistenza di un sistema di comunicazione segreto e antagonista al monopolio postale governativo.

Tutta la vicenda si dipana in poco più di un centinaio di pagine<sup>130</sup>, il che rappresenta un taglio importante rispetto al suo esordio di tre anni prima. Cambia considerevolmente anche lo spazio d'azione, non più sconfinato, com'era in *V.*, ma circoscritto alla California. In *The Crying of Lot 49*, la regione californiana assume connotati indubbiamente ancor più profondi che nel resto della “trilogia” californiana, rappresentando a tutti gli effetti uno «specchio di uno spazio specifico»<sup>131</sup>: è la California delle rivolte studentesche (con cui Oedipa entrerà in contatto solamente indirettamente, da lontano, mentre è a Berkeley), della Beatlemania, della nuova tecnologia (la televisione compare direttamente nella prima pagina<sup>132</sup>, della proliferazione dell'LSD<sup>133</sup>.

Un aspetto altrettanto importante da analizzare è quello politico. Pynchon scrisse il romanzo nel bel mezzo della campagna elettorale che vedeva contrapposti Barry Goldwater e Lyndon Johnson. La narrazione non ne sarà del tutto estranea, in quanto presenta Oedipa come «a Young Republican, a member of the starter organization that became the Young Americans for Freedom»<sup>134</sup>, e Gengis Cohen, un altro personaggio centrale, con una felpa di Goldwater. Quando Goldwater annunciò la sua candidatura

---

<sup>130</sup> Anche per questo, come abbiamo visto prima, Pynchon considerava il testo un racconto, più che un romanzo, e la decisione di proporlo al pubblico come tale rispondeva a criteri specificatamente commerciali.

<sup>131</sup> M. Trainini, *Pynchon*, Roma, Castelvecchi, 2020, p. 21.

<sup>132</sup> «Stared at the greenish dead eye of the TV tube», T. Pynchon, *The Crying of Lot 49*, cit., p. 1.

<sup>133</sup> L'LSD è un vero protagonista del romanzo. Fin dalle prime pagine, viene insistentemente proposto a Oedipa dal suo “strizzacervelli”, il dottor Hilarius. Inoltre, lo stesso marito di Oedipa, Wendel “Mucho” Maas, a fine romanzo ne sarà completamente assuefatto.

<sup>134</sup> T.H. Schaub, *The Cambridge Companion to Thomas Pynchon*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 33.

nel gennaio del '64, promise di offrire “a choice, not an echo”. L'alloggio di Oedipa all'Echo Courts Motel assume dunque un altro punto di vista:

We needn't dislodge the myth of Narcissus and Echo from our understanding of the novel to see that the political question facing Oedipa and the reader is whether she discovers a choice (a “real alternative”) or an echo of Pierce and the business-as-usual political economy he represents.<sup>135</sup>

Un'altra lettura politica che si può analizzare di questo testo è quella che lega *The Crying of Lot 49* all'allora recentissimo omicidio Kennedy: «ci sono molte sorprendenti analogie tra la trama di *Lot 49* e il significato storico dell'assassinio di Kennedy»<sup>136</sup>. Alcuni studiosi (oltre a Rasmussen, il principale è forse Peter Knight, che relaziona l'assenza di riferimenti all'assassinio di Kennedy alla mancanza di una chiusura narrativa nel testo<sup>137</sup>) ritengono che ci siano legami piuttosto stretti tra la figura di Pierce Inverarity e lo stesso Kennedy. Il primo, infatti, in un certo punto del testo viene chiamato «founding father», appellativo riservato ai primi presidenti americani. Ma, secondo Rasmussen, l'analogia più interessante è questa:

Il punto essenziale del libro è che Pierce diventa la figura assente che genera una paura paranoica di cospirazioni (...). Oedipa può essere quindi letta come simbolo della *middle-class* bianca americana, che, risvegliandosi all'indomani dell'assassinio di Kennedy, si trovò in un paese completamente cambiato.<sup>138</sup>

---

<sup>135</sup> T.H. Schaub, *The Cambridge Companion to Thomas Pynchon*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 33.

<sup>136</sup> R.K. Rasmussen, *Impigliato negli indizi. Thomas Pynchon e il caso del detective paranoico. Critica, puritanesimo e la paura della grande cospirazione*, in S. Micali (a cura di), *Cospirazioni, trame*, Firenze, Le Monnier, 2003.

<sup>137</sup> P. Knight, *Conspiracy Culture: From the Kennedy Assassination to “The X-Files”*, London, Routledge, 2000, p. 77.

<sup>138</sup> R.K. Rasmussen, *Impigliato negli indizi. Thomas Pynchon e il caso del detective paranoico. Critica, puritanesimo e la paura della grande cospirazione*, in S. Micali (a cura di), *Cospirazioni, trame*, Firenze, Le Monnier, 2003, p. 20.

E non solo, perché poi è ancora più esplicito, sostenendo come, secondo lui, *The Crying of Lot 49* non fosse altro che l'interpretazione e il commento dell'autore alla cultura americana posteriore al 22 novembre 1963. Dato che il romanzo non si presta a nessuna lettura univoca, il "commento" di Pynchon non può che risultare vago e poco chiaro. Riferimenti espliciti a Kennedy si troveranno solo nel successivo *Gravity's Rainbow*. In quest'ultimo, Kennedy appare in una fantasticheria di Slothrop, che lo immagina in un incontro con Malcom X alla Roseland Ballroom di Boston. Le morti di entrambi, Kennedy e Malcom X, vengono attribuite a «They», Loro, la figura allo stesso tempo sempre e mai presente all'interno del testo, il vero emblema del pensiero cospiratorio e del pericolo nascosto. Dunque, Pierce lascia alle sue spalle un'eredità che è «sia la possibile reinterpretazione e definizione del progetto americano, sia un serio caso di paranoia»<sup>139</sup>. Ed è un'eredità che condivide con Kennedy. Questa analisi spingerebbe a leggere *The Crying of Lot 49* come un documento culturale, più che un romanzo, e in quanto tale, diverrebbe:

un'interpretazione dell'America post Kennedy dove fiorisce il pensiero paranoico e dove il campo delle possibili interpretazioni e significazioni dell'America è ancora relativamente aperto. Una domanda che Oedipa si pone: «What was left to inherit?»<sup>140</sup>

Nonostante sia chiaro che il clima culturale paranoico dell'America degli anni '60 non sia un'invenzione di Pynchon e del suo romanzo, è altrettanto innegabile che l'abbia accentuato, e l'abbia reso un dispositivo narrativo, una possibilità di una "contro-narrazione":

Dopo tutto, la teoria cospiratoria è un modo di creare una narrazione che si contrappone al discorso ufficiale. I differenti gruppi sociali e politici che Oedipa incontra nel corso della sua ricerca fanno tutti ugualmente uso del modo di pensare

---

<sup>139</sup> R.K. Rasmussen, *Impigliato negli indizi. Thomas Pynchon e il caso del detective paranoico. Critica, puritanesimo e la paura della grande cospirazione*, in S. Micali (a cura di), *Cospirazioni, trame*, Firenze, Le Monnier, 2003, p. 322.

<sup>140</sup> *Ivi*, p. 322.

paranoico e cercano di definire la propria America – culturalmente, psicologicamente, comunicativamente, musicalmente e persino sessualmente.

### Una *detective story* postmoderna

*The Crying of Lot 49* può essere considerato a tutti gli effetti una *detective story*: una morte che perturba un equilibrio prima intatto, l'investigazione intorno alla quale costituisce l'unica trama (sebbene labirintica), con un solo protagonista, con un solo mistero (sebbene pagina dopo pagina sempre più vasto). Ovviamente, il primo riferimento non può che essere l'*Edipo re*, con Oedipa<sup>141</sup> che si ritrova intrappolata in un mistero criminoso esattamente come Edipo, in una California contemporanea che sembra il corrispettivo di Tebe. La storia di Edipo rappresenta un modello perfetto non solo in quanto prototipo di *detective story* – costruita cioè attorno all'interpretazione di un enigma e a un omicidio -, ma anche come narrazione cospiratoria. Infatti, se il livello superficiale riguarda la morte di re Laio, il livello strutturale, più profondo, riguarda il mistero della riproduzione. Dunque, si può affermare che «investigare la morte significa anche determinare il significato della vita»<sup>142</sup>. Questo sembra riassumere il pensiero di Michael Holquist, che nel 1971, in un numero speciale di *New Literary History*, coniava il concetto di *detective story* metafisica, prendendo come esempio le opere di Borges e Robbe-Grillet: «se, in una *detective story*, bisogna far luce su una morte, nella nuova

---

<sup>141</sup> Le svariate speculazioni sul senso del nome della protagonista richiedono un breve *excursus* sul valore dell'onomastica nella narrativa pynchoniana, per stendere il quale sarà utilizzato come fonte l'articolo di C. Avolio, «*Shall I project a world?*». *Thomas Pynchon e la poetica della paranoia*, Bologna, Rivista Estetica, Il Mulino, 2011. Moddelmog sostiene che i nomi che Pynchon attribuisce ai suoi personaggi esauriscano i loro significanti mettendo semplicemente a nudo la volontà dei lettori di assegnare a essi un senso diverso dal semplice nome proprio. Dello stesso parere è Tanner. Una funzione che è stata riconosciuta ai nomi dei personaggi pynchoniani è quella straniante: ricorderebbero continuamente al lettore, secondo Mac Adam, la natura puramente finzionale di quello che sta leggendo. Per quanto riguarda Oedipa, i rimandi all'Edipo sofocleo e a quello freudiano sono evidenti. Secondo B. Duyffhuizen, non è altro che una parodia dell'Edipo più famoso, così come il cognome, Maas, sarebbe un riferimento a “*mass*”, e quindi, di conseguenza, alle reti di comunicazione di massa dell'era contemporanea.

<sup>142</sup> R.K. Rasmussen, *Impigliato negli indizi. Thomas Pynchon e il caso del detective paranoico. Critica, puritanesimo e la paura della grande cospirazione*, in S. Micali (a cura di), *Cospirazioni, trame*, Firenze, Le Monnier, 2003, p. 322.

*detective story* metafisica è sulla vita che bisogna far luce»<sup>143</sup>. È esattamente quello che accade ad Oedipa: investigando la morte di Pierce, indaga la vita nell’America contemporanea. La sua indagine è in primo luogo letteraria<sup>144</sup>, se non addirittura filologica, essendo incentrata sulla ricerca delle fonti originali di *The Courier’s Tragedy* (tragedia di vendetta giacobita), e del suo rapporto con Tristero. Ma, secondo Rasmussen:

la vera analogia con la *detective story* sta propriamente nello stile epistemologico, nella preoccupazione per la lettura e la decodificazione dei segni. Il che significa che il *detective* è un semiotico e, per certi versi, che il critico può essere considerato come un *detective*.<sup>145</sup>

E Oedipa è costantemente alla ricerca di aggirare lo stallo ermeneutico in cui da sempre ristagna la sua vita, di rivelare il vero significato al di là dei segni:

Though she knew even less about radios than about Southern Californians, there were to both outward patterns a hieroglyphic sense of concealed meaning, of an intent to communicate.<sup>146</sup>

Si può sostenere, dunque, che *The Crying of Lot 49* operi all’interno della semiosi della *detective story*, ricreando il suo *modus operandi*. La trama del romanzo ha la stessa spinta narrativa del mistero e del suo moto verso la rivelazione di quel “senso geroglifico”, di quell’“intento comunicativo”. Questo porta, secondo Rasmussen, ad una coincidenza ermeneutica tra i due significati di *plot* (trama narrativa e trama

---

<sup>143</sup> M. Holquist, *Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post- War Fiction*, in “New Literary History” 3, 1971, pp. 135-56.

<sup>144</sup> Rasmussen, riguardo a ciò, fa riferimento alla feconda produzione letteraria che gioca molto su questo ibrido tra *detective* e critico/autore, prendendo come esempio *City of Glass* (1986) di Paul Auster e *Possession* (1992) di Antonia S. Byatt.

<sup>145</sup> R.K. Rasmussen, *Impigliato negli indizi. Thomas Pynchon e il caso del detective paranoico. Critica, puritanesimo e la paura della grande cospirazione*, in S. Micali (a cura di), *Cospirazioni, trame*, Firenze, Le Monnier, 2003, p. 322.

<sup>146</sup> T. Pynchon, *The Crying of Lot 49*, Philadelphia, Lippincott, 1963, p. 5.

cospirazionista): «trovare la trama, il *plot*, in *Lot 49*, è essenzialmente lo stesso compito di trovare il *complot* – la cospirazione».

Della *detective story*, *The Crying of Lot 49* condivide anche lo spazio fisico che ne costituisce lo sfondo tipico: la città. Lo spazio urbano assume connotati sempre più labirintici, ingannevoli, diventando a sua volta un mistero. Ma cosa c'è di postmoderno nella città, sfondo del romanzo pynchoniano, e del suo rapporto con l'individuo, Oedipa? La città, in *Lot 49*, è un esempio perfetto di quello che Edward Soja definisce «thirdspace». Con ciò intendendo una nuova concezione di metropoli, che costituisca una sorta di contaminazione tra spazio reale e spazio immaginato. Anzi, il “thirdspace” si configura proprio come si posiziona proprio a metà, costituendo una terza via appunto, tra l'accezione primaria di spazio, quella materiale, fisica, e la sua seconda accezione, quella che è costituita da rappresentazioni immaginarie. Il “thirdspace” è lo spazio postmoderno, e adottarne la prospettiva è l'unico mezzo che il personaggio postmoderno ha a disposizione per cercare di coglierne i significati costantemente cangianti. Questa ricerca si dimostrerà molto spesso fallimentare:

Il senso di straniamento provato dall'individuo che non riesce a localizzare se stesso nello spazio urbano si ripercuote nell'impossibilità di descrivere tale spazio, di interpretarlo e tradurlo attraverso suoni o parole. La moderna dialettica di ordine e caso si trasforma nel paradosso postmoderno dell'accettazione, spesso problematica, della contemporanea presenza di significato e assenza di significato, senso e non senso, linguaggio e rumore.<sup>147</sup>

Lo spazio metropolitano diventa quindi un vero e proprio cosmo, che racchiude nella sua materialità e nella sua immaginazione qualsiasi possibile significato, qualsiasi possibile interpretazione univoca, che impedisce anche il più elementare orientamento.<sup>148</sup> L'individuo – e il personaggio – postmoderno, di fronte a questa babele di informazioni, *input*, suoni, immagini, superfici, che attraversano la città, approda ad

---

<sup>147</sup> P. Simonetti, *Paranoia blues, trame del postmodern americano*, Roma, Aracne, 2009.

<sup>148</sup> Si parla dunque di *cosmopoli*. Il termine è entrato solo di recente nella terminologia urbanistica, ma era già diffuso nell'antica Grecia, laddove veniva usata in riferimento a una condizione ideale, legata all'idea di una cittadinanza individuale estesa globalmente.



uno stato di paranoia interpretativa.<sup>149</sup> La costruzione di una nuova “cartografia cognitiva” (secondo Jameson l’unico modo che permetta all’individuo di ridefinire la propria frammentarietà nel nuovo spazio multidimensionale), non è, infatti, attuabile da tutti i soggetti. Allora, non rimane che la paranoia, l’ultima risorsa per chi si trova ai margini. Il senso di paranoia che aleggia perennemente nella cultura postmoderna è infatti descritta da Fredric Jameson come «the poor’s person’s cognitive mapping in the postmodern age (...), a degraded figure of the total logic of late capitalism, a desperate attempt to represent the latter’s system»<sup>150</sup>.

Thomas Pynchon dimostra di essere fin dall’inizio della sua carriera piuttosto attento alle problematiche che si legano alla rappresentazione dello spazio urbano, ambientando *The Crying of Lot 49* in quello spazio tra Los Angeles e San Francisco, alla periferia della cosmopoli. L’immaginario metropolitano nella letteratura di Pynchon, e in particolare in questo romanzo, è esemplificativo dell’intera letteratura postmodernista, in cui la città è sempre collegata ad una nuova forma di linguaggio. San Narciso, la finzionale cittadina di provincia che rappresenta lo sfondo dell’inizio della ricerca di Oedipa, non fa eccezione; anzi, la protagonista, osservando l’agglomerato urbano dall’alto di una collina, cercherà in esso un’epifania, una rivelazione, un significato:

She looked down a slope, needing to squint for the sunlight, on to a vast sprawl of houses which had grown up all together, like a well-tended crop, from the dull brown earth; and she thought of the time she’d opened a transistor radio to replace a battery and seen her first printed circuit. The ordered swirl of houses and streets, from his high angle, sprang at her now with the same unexpected, astonishing clarity as the circuit card had. (...) There were to both outward patterns a hieroglyphic sense of concealed meaning, of an intent to communicate. There’d seemed no limit to what the printed circuit would have told her (if she had tried to

---

<sup>149</sup> Cfr. D. Daniele, *Città senza mappa. Paesaggi urbani e racconto postmoderno in America*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 1994, p. 5.

<sup>150</sup> F. Jameson, *Cognitive Mapping*, in C. Nelson e L. Grossberg, *Marxism and the Interpretation of Culture*, Basington, Macmillan, 1988, p. 355.

find out); so in her first minute on San Narciso, a revelation also trembled just past the threshold of her understanding.<sup>151</sup>

La città diventa, fin da una prima generale occhiata, un tentativo di comunicazione. San Narciso, «less an identifiable city than a group of concepts», è un concetto mentale, è un geroglifico da tradurre in un linguaggio diverso. La traduzione e il disvelamento sono allo stesso tempo immediati e irraggiungibili, aleggiano appena al di là della soglia della sua intelligenza. Allo stesso modo, man mano che l'indagine avanza, si disvela un altro linguaggio, sotterraneo e soffocato, che sembra promettere continue rivelazioni e allo stesso tempo mettendo in crisi i significati appena "tradotti". Questo linguaggio è quello cospiratorio, tramite il quale gli edifici, le labirintiche strade, le persone (in quanto individui e in quanto realtà sociali), comunicano fra di loro.

Ancor più di San Narciso, la città che è a tutti gli effetti la cosmopoli postmoderna è San Francisco. San Francisco costituirà il teatro del parossismo paranoide di Oedipa, che, vagando tra le strade, entrando in contatto con i gruppi sociali più disparati, fino a sfociare nel grottesco, vedrà da ogni parte il simbolo del misterioso Tristero, il corno da postiglione con sordina.<sup>152</sup> Che Oedipa li veda, effettivamente, o siano frutto della sua immaginazione e della paranoia, è un dubbio che Pynchon non scioglie, ma, anzi, alimenta: «She grew so to expect it that perhaps she did not see it quite as often as she later was to remember seeing it. A couple-three times would really have been enough. Or too much»<sup>153</sup>. La paranoia interpretativa che attanaglia Oedipa la conduce davanti al tipico bivio pynchoniano: credere ai segnali, e quindi alla cospirazione, oppure credere di essere pazzi o paranoici, all'interno di una città che fornisce indizi prima su una, poi sull'altra ipotesi<sup>154</sup>. L'alternativa rimarrà duplice fino alla fine, in quanto Oedipa, nonostante nel corso dell'indagine si trasformi rispettivamente in una «cryptologist,

---

<sup>151</sup> T. Pynchon, *The Crying of Lot 49*, cit., pp. 14-15.

<sup>152</sup> Nella notte di isterico vagabondaggio, il simbolo di Tristero comparirà (nella realtà, o nella immaginazione di Oedipa), ovunque: cucito sulle giacche di alcuni teppisti di strada, su una lavanderia a gettone, sul sedile di un autobus, sui vetri appannati.

<sup>153</sup> T. Pynchon, *The Crying of Lot 49*, cit., p. 85.

<sup>154</sup> Alessandra Calanchi parla di una «topografia urbana [che] diventa il segno di una cospirazione (...). San Francisco non ha inizio né fine: tutto sembra sottolineare la circolarità del tempo e l'immobilità dello spazio», A. Calanchi, *The Cry that Might Abolish the Night. The Crying of lot 49 e il viaggio di Oedipa nella città-sfinge*, in *The City as Text*, Atti del X Convegno biennale A.I.S.N.A., n. 8, 1990, p. 409.

code-breaker, literary critic, archaeologist, author»<sup>155</sup>, non sarà in grado (e con lei il lettore) di riconoscere finalmente se sia immaginazione o realtà, non sarà in grado di scegliere tra cosa si nasconde dietro quel geroglifico senso, se «a transcendent meaning, or only the earth»<sup>156</sup>.

## Il complottismo come dispositivo narrativo

La genesi della visione paranoica illumina e chiarifica ciò che nei romanzi successivi di Pynchon si stabilizza come dispositivo sia narrativo che teorico: è in questo senso che va pensata l'opposizione narrativa tra Loro (gli eletti) e Noi (i preteriti) presente nel suo romanzo di maggior successo critico, *L'arcobaleno della gravità*.<sup>157</sup>

Questa contrapposizione, sempre secondo Avolio, apre alla narrazione un'altra possibile strada, che vada oltre alla dimensione privata della paranoia (quella descritta nell'*Incanto*), e che si identifichi invece in una paranoia collettiva, o creativa. Secondo categorie non-paranoiche, l'iperconnettività tipica del paradigma paranoico risulta essere una scoperta epifanica, un'illuminazione che dimostra che "tutto è connesso". Questa visione ha una duplice conseguenza: la prima, che il dualismo Noi/Loro, nel romanzo, trova il suo spazio e la sua interpretazione solo all'interno del paradigma paranoico stesso, in quanto questo «abbozzo di una visione del mondo specifica» si contrappone all'inizio di innumerevoli altre «narrazioni che tentino invano di mostrare la connessione del tutto»<sup>158</sup>. Ancora più interessante è l'analisi di come questo si ripercuota nella struttura narrativa stessa:

---

<sup>155</sup> B. Jarvis, *Postmodern Cartographies*, London, Palgrave Macmillan, 1998, p. 60

<sup>156</sup> T. Pynchon, *The Crying of Lot 49*, cit., p. 125.

<sup>157</sup> C. Avolio, «*Shall I project a world?*». *Thomas Pynchon e la poetica della paranoia*, Bologna, Rivista Estetica, Il Mulino, 2011, p. 172.

<sup>158</sup> *Ivi*, p. 173.

Dal punto di vista poetico, lungi dall'esaurirsi nel gioco autoreferenziale del rapporto tra lo scrittore, il narratore, l'atto della scrittura e il racconto stesso come suo prodotto (a esclusione del giovane Stencil, è infatti assente dall'universo narrativo pynchoniano la figura dello scrittore), le valutazioni sulla riscrittura paranoica sono canalizzate dalla dicotomia tra la storia intesa come *history* e quella intesa come *plot* (rivelando, tra l'altro, interessanti implicazioni di genere politico).<sup>159</sup>

Tra coscienza storica e letteratura nasce quindi una frattura, riflessa nell'opposizione tra la storia in quanto omologata e ufficiale (seppur falsificabile) e le storie finzionali, riformulate e inverificabili. È giusto sottolineare, inoltre, come la specificità della pretesa conoscitiva della letteratura non abbia a che fare con una volontà di spiegazione della realtà vissuta (il caso, almeno nella superficie, eccezionale è indubbiamente quello del realismo, in quanto «propone un parallelismo tra le regole costitutive della *fiction* e quelle descrittive del reale vivo»<sup>160</sup>). Cosa si intende, dunque, con narrazione paranoica? La categoria della paranoia è storicizzata più o meno rigidamente nel suo senso otto-novecentesco<sup>161</sup>, ma nonostante questo si può tentare una definizione generale:

si può definire paranoica qualsiasi narrazione la cui regola genetica e la cui logica interna non risponda a un uso culturalmente condiviso; dato che il meccanismo di costruzione paranoica, inoltre, investe sia la pratica della scrittura autoriale, sia le dinamiche *interne* al *plot*, essa si rivela come la categoria – non solo patologica – per cui si nomina la possibilità, narrativa prima e reale poi, di un discorso (storico, etico, politico) differente rispetto a quello ufficiale – spesso semplificato e strumentale.<sup>162</sup>

---

<sup>159</sup> *Ivi*, p. 174.

<sup>160</sup> C. Avolio, «*Shall I project a world?*». *Thomas Pynchon e la poetica della paranoia*, in “Estetica. Studi e ricerche”, Il Mulino, 2011, p. 175.

<sup>161</sup> L'esempio perfetto è *Mason & Dixon*. Ambientato alla fine del Settecento, il termine “paranoia” non compare, a dimostrazione di un uso consapevole di Pynchon.

<sup>162</sup> C. Avolio, «*Shall I project a world?*». *Thomas Pynchon e la poetica della paranoia*, in “Estetica. Studi e ricerche”, Il Mulino, 2011, p. 175.

L'universo narrativo pynchoniano, infatti, mette sempre in atto quel dualismo tra dimensione paranoica e strutture di potere, la prima fronte di negazione delle seconde. La compulsione paranoica si manifesta nella sua narrativa in una tessitura infinita di trame (intese sia come produzioni di originali e diverse descrizioni del reale, sia produzione di storie finzionali). In questo modo, Pynchon sembra schierarsi contro qualsiasi tipo di conoscenza che si erge come esclusiva e veritiera, spesso conseguenza di una rigidità ideologica. La "compulsione paranoica" dei personaggi di Pynchon, e della struttura narrativa stessa, che diventa proiezione di essa (e a cui partecipa il lettore), ha la funzione di proporre infatti un nuovo ordine di senso, che costituisca una alternativa, una pura opposizione alla versione dei fatti ufficiale.

L'indagine di Oedipa ne è un chiaro esempio. Dopo aver trovato una lapide commemorativa riguardante una sparatoria avvenuta nella prima metà dell'Ottocento, che vedeva coinvolta "una banda misteriosa di scherani mascherati e in uniformi nere", Oedipa si reca in un vicino ospizio, nella speranza di incontrare qualcuno di abbastanza anziano da ricordare qualcosa, o aver sentito parlare, riguardo a questo evento. Questa figura si rivela essere Thoth, un nome che è «carico di connotazioni che rimandano alla cospirazione e alla interpretazione»<sup>163</sup>. Thoth, infatti, nella mitologia egizia è il dio, tra le altre cose, della cospirazione e dell'interpretazione. Il suo equivalente nella tradizione greca è Hermes, dio del commercio e delle lettere, nonché dei ladri. Hermes è evidentemente, sia per nome sia per funzione, collegato con l'ermeneutica. E secondo Rasmussen, la ricerca di Oedipa costituisce un solido collegamento tra quest'ultima e la paranoia (in particolare, una versione "puritana" di essa). Lo fa soprattutto in un passaggio, il dialogo con il regista d'avanguardia Randolph Driblette, che a una domanda riguardante i vari errori filologici in un certo brano, risponde: «You guys, you're like Puritans are about the Bible. So hung up with words, words»<sup>164</sup>. Il passo può essere letto come un attacco all'ermeneutica di per sé, a una certa critica letteraria e, infine, al puritanesimo. È vero che i puritani fossero così "attaccati alle parole", ma il loro interesse era volto più alla decodificazione di tutti i tipi di segni, una vera e propria

---

<sup>163</sup> R.K. Rasmussen, *Impigliato negli indizi. Thomas Pynchon e il caso del detective paranoico. Critica, puritanesimo e la paura della grande cospirazione*, in S. Micali (a cura di), *Cospirazioni, trame*, Firenze, Le Monnier, 2003, p. 329.

<sup>164</sup> T. Pynchon, *The Crying of Lot 49*, cit., p. 53.

«ipersensibilità semiotica»<sup>165</sup>, che si ripercuote poi nel concetto di predestinazione. La cosmologia puritana è costantemente alla ricerca di un principio strutturante che compensi i vuoti metafisici non colmati già da Dio. Uno di questi principi è proprio il complottismo paranoico. Un'idea fondativa sia della cosmologia puritana, che del pensiero cospiratorio contemporaneo, è l'idea che qualsiasi cosa possa essere vista come espressione o contenuto di un'altra. Anzi, secondo Paul Ricoeur<sup>166</sup>, alcune delle tendenze paranoiche rintracciate nella metafisica puritana si riscontrano anche nell'ermeneutica moderna<sup>167</sup>. Il che sembra condurre ad un cortocircuito interpretativo, dove tentativo ermeneutico e impresa paranoica coincidono. Il problema principale, e conclusivo, diventa allora questo:

che tutte le imprese interpretative presuppongono una qualche specie di significato al di là della semantica del testo inteso come ragione del sospetto. In altre parole, la domanda è: in quale grado questo sospetto sia presente. Una linea sottile separa il vedere il *plot* di un testo dal vedere complotti ovunque.<sup>168</sup>

---

<sup>165</sup> R.K. Rasmussen, *Impigliato negli indizi. Thomas Pynchon e il caso del detective paranoico. Critica, puritanesimo e la paura della grande cospirazione*, in S. Micali (a cura di), *Cospirazioni, trame*, Firenze, Le Monnier, 2003, p. 329.

<sup>166</sup> P. Ricoeur, *De l'interprétation. Essai sur Sigmund Freud*, Parigi, Le Seuil, 1965.

<sup>167</sup> Questo tema è preso in esame in maniera approfondita anche da Susan Sontag, in *Against Interpretation*, New York City, Farrar, Straus and Giroux, 1966. In particolare, l'autrice statunitense collega interpretazione letteralista e filisteismo.

<sup>168</sup> R.K. Rasmussen, *Impigliato negli indizi. Thomas Pynchon e il caso del detective paranoico. Critica, puritanesimo e la paura della grande cospirazione*, in S. Micali (a cura di), *Cospirazioni, trame*, Firenze, Le Monnier, 2003, p. 330.



## Bibliografia

- Alfonzetti, Beatrice. 2003. *La drammaturgia della congiura nel Settecento (modelli tipologici e schemi interpretativi)* in S. Micali (a cura di), *Cospirazioni, trame*, Firenze, Le Monnier, pp. 187-202.
- Avolio, Carlo. 2011. «*Shall I project a world?*». *Thomas Pynchon e la poetica della paranoia*, Bologna, Rivista Estetica, Il Mulino, pp. 155-176.
- Barthes, Roland. 1967. *The Death of the Author*, in “Aspen magazine” n. 5-6. Trad. It. *La morte dell'autore*, in Id., *Il brusio della lingua*, Saggi critici IV, Torino, Einaudi, 1988.
- Benedetti, Carla. 1999. *L'ombra lunga dell'autore. Indagini su una figura cancellata*, Milano, Feltrinelli.
- Bersani, Leo. 1989. *Pynchon, Paranoia and Literature*, in “Representations”, Berkeley, University of California Press, pp. 99-118.
- Bloom, Harold. 2003. *Thomas Pynchon*, in “Modern Critical Views”, New York, Chelsea.
- Borges, Jorge Luis. 1944. *Ficciones*, Buenos Aires, SUR. Trad. it. *Finzioni*, Torino, Einaudi, 1955.
- Brooks, Peter. 1984. *Reading for the plot*, Cambridge, Harvard University Press. Trad. it. *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 1995.
- Brotherton, Robert. 2015. *Intention Seekers: Conspiracist Ideation and Biased Attributions of Intentionality*, Wien, Pietschnig.
- Burroughs, William. 1959. *Naked Lunch*, Paris, Olympia Press. Trad. it. *Il pasto nudo*, Milano, Sugar, 1964.
- Calanchi, Alessandra. 1990. *The Cry that Might Abolish the Night. The Crying of Lot 49 e il viaggio di Oedipa nella città-sfinge*, in “The City as Text”, Atti del X Convegno biennale A.I.S.N.A., n. 8.



- Ceserani, Remo. 2003. *L'immaginazione cospiratoria*, in S. Micali (a cura di), *Cospirazioni, trame*, Firenze, Le Monnier, pp. 7-20.
- Cowart, David. 2013. *Thomas Pynchon and the Dark Passages of History*, in "Studies in the Novel", vol. 45, No. 4, pp. 709-711.
- Dalsgaard, Inger. 2002. *Blissful Bewilderment: Studies in the Fiction of Thomas Pynchon*, Oslo, Novus.
- Dalsgaard, Inger. 2012. *The Cambridge Companion to Thomas Pynchon*, Cambridge, Cambridge University Press.
- D'Amico, Maria Vittoria. 1992. *Le matrici dell'apprendista – I racconti di Thomas Pynchon*, Bari, Adriatica editrice.
- Daniele, Daniela. 1994. *Città senza mappa. Paesaggi urbani e racconto postmoderno in America*, Alessandria, Ed. Dell'Orso.
- DeCurtis, Anthony. 1991. "An Outsider in This Society": An Interview with Don DeLillo, in F. Lentricchia (ed.), *Introducing Don DeLillo*, Durham, Duke University Press.
- DeLillo, Don. 1978. *Running dog*, London, Picador. Trad. It. *Cane che corre*, Napoli, Tullio Pironti, 1999.
- DeLillo, Don. 1983. *American Blood: A Journey through the Labyrinth of Dallas and JFK*, New York, Rolling Stone.
- DeLillo, Don. 1988. *Libra*, London, Penguin. Trad. It. *Libra*, Torino, Einaudi, 2000.
- Derrida, Jacques. 1987. *De l'esprit. Heidegger et la question*, Paris, Editions Galilée. Trad. it. *Dello spirito. Heidegger e la questione*, Milano, Feltrinelli, 1989.
- De Vigny, Alfred. 1826. *Cinq Mars*, Paris, Urbain Canel. Trad. it. *Il marchese di Cinq-Mars*, Milano, Rizzoli, 1956.
- Di Miceli, Jacopo. 2022. *L'ideologia della paura*, Busto Arsizio, People.
- Dimitrijevic, Emilija. 2003. *La cospirazione del libro: Tlön, Uqbar, Orbis Tertius di Jorge Luis Borges e Il libro dei re e degli scemi di Danilo Kiš*, in S. Micali (a cura di), *Cospirazioni, trame*, Firenze, Le Monnier, pp. 287-293.
- Donnarumma, Raffaele. 2014. *Ipermodernità, dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino.

- Elias, Amy. 2001. *Sublime Desire. History and Post-1960s Fiction*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- Ercolino, Stefano. 2015. *Il romanzo massimalista*, Milano, Bompiani.
- Fiedler, Leslie. 1972. *Cross the Border – Close the Gap*, New York, Stein & Day Pub.
- Foucault, Michel. 1969. *Qu'est-ce qu'un auteur?*. Trad. It. *Che cos'è un autore*, in Id., *Il brusio della lingua, Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 1971.
- Fusillo, Massimo. 2009. *Estetica della letteratura*, Bologna, Il Mulino.
- Ghielli, Francesco. 2003. *Droga e complotto: uno snodo dell'immaginario contemporaneo*, in S. Micali (a cura di), *Cospirazioni, trame*, Firenze, Felice Le Monnier, pp. 307-318.
- Harris, Charles. 1971. *Death and Absurdity: Thomas Pynchon and the Entropic Vision*, in "Contemporary American Novelists of the Absurd", pp. 76-99.
- Hassan, Ihab. 1984. *La questione del postmoderno*, in *Postmoderno e letteratura. Percorsi e visioni della critica in America*, Milano, Bompiani, 1984.
- Holquist, Michael. 1971. *Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction*, in "New Literary History 3", pp. 135-156.
- Jameson, Fredric. 1987. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press. Trad. it. *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, Milano, Garzanti Libri, 1989.
- Jameson, Fredric. 1988. *Cognitive Mapping*, in "Marxism and the Interpretation of Culture", Basington, Macmillan, pp. 100-119.
- Jarvis, Brian. 2011. *Postmodern Cartographies*, London, Palgrave Macmillan.
- Moretti, Franco. 1994. *Opere mondo*, Torino, Einaudi.
- Popper, Karl. 1945. *The Open Society and Its Enemies*, London, Routledge. Trad. it. *La società aperta e i suoi nemici*, collana *Filosofia e problemi d'oggi*, vol. I, Roma, Armando, 1973.
- Pynchon, Thomas. 1963. *V.*, Philadelphia, Lippincott. Trad. It. *V.*, Torino, Einaudi, 2017.
- Pynchon, Thomas. 1966. *The Crying of Lot 49*, Philadelphia, Lippincott. Trad. It. *L'incanto del Lotto 49*, Torino, Einaudi, 2005.

- Pynchon, Thomas. 1973. *Gravity's Rainbow*, New York, Viking Press. Trad. It. *L'arcobaleno della gravità*, Milano, Rizzoli, 1999.
- Pynchon, Thomas. 1984. *Slow Learner*, Boston, Little, Brown and Company. Trad. It. *Entropia*, Roma, Edizioni e/o, 1988.
- Pynchon, Thomas. 1997. *Mason & Dixon*, New York, Henry Holt, 1997. Trad. It. *Mason & Dixon*, Milano, Rizzoli, 1999.
- Rasmussen, Rasmus. 2003. *Impigliato negli indizi. Thomas Pynchon e il caso del detective paranoico. Critica, puritanesimo e la paura della grande cospirazione* in S. Micali (a cura di), *Cospirazioni, trame*, Firenze, Le Monnier, pp. 319-332.
- Ricoeur, Paul. 1965. *De l'interprétation. Essai sur Sigmund Freud*, Parigi, Le Seuil. Trad. It. *Dell'interpretazione. Saggio su Sigmund Freud*, Milano, Il Saggiatore, 2002.
- Sanders, Scott. 1976. *Pynchon's Paranoid History*, in G. Levine e D. Leverenz, a cura di, "Mindful Pleasures. Essays on Thomas Pynchon", Boston, Little, Brown, and Co., 1976.
- Schott, Holger. 2003. *Conjuration e coniuratio. Testi e congiure nel Julius Caesar di Shakespeare*, in S. Micali (a cura di), *Cospirazioni, trame*, Firenze, Le Monnier, pp. 173-186.
- Shakespeare, William. 1599. *The Tragedy of Julius Caesar*.
- Simonetti, Paolo. 2009. *Paranoia blues, trame del postmoderno americano*, Roma, Aracne editrice.
- Solinas, Giovanni. 2003. *Complotti innocenti: la letteratura di formazione del Novecento*, in S. Micali (a cura di), *Cospirazioni, trame*, Firenze, Le Monnier, pp. 139-149.
- Spiridon, Monica. 2003. *Il gioco della vita e del libro. Cospirazione romanzesca e intreccio, dal Romanticismo al Postmoderno*, in S. Micali (a cura di), *Trame, Cospirazioni*, Firenze, Le Monnier, pp. 67-79.
- Taguieff, Pierre-André. 2021. *Les Théories du complot*, Paris, Humensis. Trad. it. *Complottismo*, Bologna, Il Mulino, 2023.
- Tanner, Tony. 1982. *Thomas Pynchon*, Lonson, Routledge.
- Trainini, Marco. 2020. *Pynchon*, Roma, Castelvecchi.

Vittorini, Fabio. 2015. *Narrativa USA 1984-2014, romanzi, film, graphic novel, serie tv, videogame e altro*, Bologna, Patron.

Wertheimer, Jurgen. 2003. *Complotti, cospirazioni, cospirazioni mondiali* in S. Micali (a cura di), *Cospirazioni, trame*, Firenze, Le Monnier, pp. 80-88.

Westphal, Bertrand. 2003. *Giuda Iscariota fra tradimento, complotto e mito letterario*, in S. Micali (a cura di), *Cospirazioni, trame*, Firenze, Le Monnier, pp. 54-66.

