



Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari  
Corso di Laurea Magistrale in Filologia moderna

Tesi di Laurea

**La ricerca del reale nella realtà mediata. Uno spiraglio nella narrativa breve  
di David Foster Wallace e Roberto Bolaño.**

Relatore  
Professor Metlica Alessandro

Laureando  
Gabriele Ferrais  
n° matr. 2139158

Anno accademico 2025/2026



## INDICE

### *Introduzione*

#### *Visual culture: nascita e sviluppi*

1. Uno sguardo storico: cultural studies x visual culture
2. Il Laocoon Group e gli studi di W. T. J. Mitchell
3. Il *pictorial turn* e i quattro fondamenti della *visual culture*

### Capitolo primo

#### *Il visuale in David Foster Wallace*

1. La vista da casa della sig.ra Thompson: l'11 settembre contemplato dal televisore di una signora di mezza età
  - 1.1 *Prima sezione*: la sineddoche in rapporto al trauma
  - 1.2 *Seconda sezione*: la vita dell'immagine
    - 1.2.1 La bandiera come totem
  - 1.3 *Terza sezione*: l'assimilazione dell'Orrore attraverso i media
    - 1.3.1 Il nesso fra fotografia e violenza
    - 1.3.2 La fotografia come arma nello scandalo di Abu Ghraib
    - 1.3.3 Clément Chéroux: la forma-nuvola come impedimento all'integrazione del trauma
  - 1.4 *Quarta sezione*: l'ipocrisia del media televisivo
    - 1.4.1 Il rapporto tra cinema e realtà nella percezione della tragedia
  
2. *Piccoli animali inespressivi*: l'impossibilità di una comunicazione efficace nel mondo post-moderno
  - 2.1 *Prima sezione*: la debole resistenza dei personaggi alla dittatura della "throwaway society"
  - 2.2 *Seconda sezione*: cornici e muri di vetro: il confine tra realtà e schermo televisivo

- 2.3 *Terza sezione: le sovrapposizioni tra il volto umano ed animale: l'espressività come vita e possibilità di amare.*
  - 2.3.1. Lo sguardo dell'altro, tra indifferenza e violenza.
  - 2.3.2 L'instaurazione di un rapporto veritiero di fronte ad una videocamera

## Capitolo secondo

### *La ricerca del reale in Wallace e Bolaño*

- 1. Bolaño e Wallace: una mappa delle somiglianze e delle contrapposizioni
- 2. La fuga nel sogno come ricerca del reale
  - 2.1 *Prima sezione: Il Terzo Reich: il sogno, l'incubo e uno sguardo molteplice*
  - 2.2 *Seconda sezione: il gioco come sintesi incompleta del reale*
- 3. *2666: un'opera cardine nello scavo del conoscibile*
  - 3.1 *Prima sezione: Amalfitano e Fate: un paradigma del personaggio in fuga*
  - 3.2 *Seconda sezione: La parte dei delitti: una passeggiata in bilico tra noia e inferno*
    - 3.2.1 *L'elenco come strumento di visibilità*
    - 3.2.2 *Il conteggio come testimonianza*
    - 3.2.3 *Florita Almada: uno squarcio nelle profondità del reale*

## Conclusione

## Bibliografia

### *Ringraziamenti*

Desidero esprimere la mia profonda gratitudine al Prof. Alessandro Metlica per la guida autorevole e la tempestività nel fornire correzioni e suggerimenti puntuali. Un ringraziamento sincero va anche al Prof. Francesco Fasano per il supporto e la disponibilità dimostrata durante lo sviluppo della tesi.



## *Introduzione*

Il progetto di tesi di seguito proposto si pone l'obiettivo di mettere in relazione, tramite gli strumenti della *visual culture*, le esperienze letterarie di due degli autori che, maggiormente, hanno segnato la letteratura americana di fine Novecento: David Foster Wallace e Roberto Bolaño.

L'analisi prende avvio partendo dai *cultural studies*, fornendo poi delle coordinate iniziali sulla «turbolenza interdisciplinare»<sup>1</sup> della *visual culture*, sulla nascita della disciplina da un punto di vista storico e sulla relazione che intesse con il panorama critico, per concludere con la svolta portata da W. J. Thomas Mitchell. L'apparato critico derivato dalle ricerche dello studioso americano costituirà il fondamento metodologico per affrontare i contesti di ibridazione tra testo e immagine, in cui la fusione tra i linguaggi dà vita a nuovi orizzonti di significato. Si approfondisce in particolare il concetto di “regime scopico” e la natura dell'immagine come “entità vivente”. Un punto cardine è la critica al concetto di immagine come segno univoco: le immagini «vogliono essere considerate come individualità complesse che occupano molteplici posizioni e identità».<sup>2</sup> L'epoca a cui appartengono i due autori si caratterizza per una saturazione iconica senza precedenti. Mitchell teorizza che sia segnata da un *pictorial turn*, ossia uno spostamento del paradigma conoscitivo che si muove dal linguaggio al visuale. L'immagine non è più una rappresentazione passiva della realtà ma un apparato attivo che modella la percezione ed il desiderio. «L'idea di [...] una cultura totalmente dominata dalle immagini è diventata adesso una possibilità tecnica reale su scala globale. Il *villaggio globale* di Marshall McLuahn è oggi una realtà, e una realtà non particolarmente confortante».<sup>3</sup>

L'idea di questa tesi nasce da due principali interrogativi: quale spazio resta per il “reale” quando ogni esperienza è mediata da uno schermo? In che modo Wallace e Bolaño affrontano la questione nei loro testi? Il compito prefissato si mostra in tutta la sua difficoltà innanzitutto per la vastità dell'opera di entrambi gli autori che, nonostante la condivisione di una morte prematura, manifestano una scrittura

---

<sup>1</sup> Mitchell, W. J. Thomas. *Pictorial Turn*. A cura di M. Cometa e V. Cammarata. Raffaello Cortina Editore. 2017. p. 41.

<sup>2</sup> *Ivi.* p. 124.

<sup>3</sup> *Ivi.* pp. 83-83.

torrenziale e incessante che si traduce in un corpus di opere ampio e stratificato. È stata quindi necessaria una scelta preventiva che circoscrivesse in qualche modo la produzione di entrambi. Per quanto concerne Wallace, la cesura ha riguardato innanzitutto i grandi romanzi, massimamente analizzati dalla critica, troppo vasti per l'idea di analisi che ci si vuole proporre. Di conseguenza, salvo qualche breve accenno, il ragionamento esclude le grandi opere: *Infinite Jest*, *La scopa del sistema*, *Il Re Pallido*; soffermandosi invece sulla letteratura breve, di grande interesse ma coperta scarsamente dalla critica. Per sopperire a questa mancanza sono stati utilizzati – in parte – altri saggi di Wallace come contributo all'analisi: si veda per esempio *E Unibus Pluram* e *Una cosa divertente che non farò mai più*, testi in cui l'autore prende parola in prima persona per approfondire il suo pensiero, soprattutto attraverso l'apparato di note, che costituisce una vera e propria autoesegesi ipertrofica. Per quanto riguarda Bolaño invece, gran parte dell'analisi si è concentrata sul quarto libro del romanzo-mondo *2666*, intitolato: *La parte dei delitti*, e sul romanzo breve *Il Terzo Reich*.

Metodologicamente la scelta è stata di approfondire primariamente – sempre tramite il fondamentale ausilio delle premesse introduttive sulla *visual culture* – i due testi di Wallace e, solo nel *secondo capitolo*, dedicato allo scrittore cileno, mettere in relazione i testi di interesse.

Nelle pagine che seguono viene delineata l'architettura della ricerca, al fine di illustrare lo sviluppo logico della riflessione condotta sulla tensione tra realtà mediata e ricerca del reale. In prima istanza, l'indagine si focalizza su uno dei contributi più significativi e incisivi nel panorama critico del XXI secolo dedicato allo studio dei mass media: *La vista da casa della sig.ra Thompson*. Il racconto-saggio, contenuto nella raccolta *Considera l'aragosta*, tratta il trauma – ma soprattutto la sua successiva elaborazione – vissuti dall'autore durante gli attentati dell'11 settembre 2001. Il testo trasporta il lettore entro il punto di vista di Wallace, che vive gli attentati seguendoli dallo schermo del televisore di una signora di mezza età e di altri ospiti. Il saggio si divide in quattro sezioni, non organizzate cronologicamente, che trattano diversi aspetti degli attentati. Il centro del discorso inizialmente riguarda la vocalizzazione di Wallace riguardo il trauma personale che ha vissuto, in relazione al trauma globale mediato. Successivamente lo sguardo dell'autore si posa sulla proliferazione di bandiere nei giardini statunitensi il mercoledì 12 e nell'incessante attività ermeneutica

di dare un senso a quello che vede. Dopodiché il focus si sposta sui vari modi in cui le riviste ed i giornali mediano l'orrore dei fatti avvenuti, aprendo un discorso importante sulla dinamica del depotenziamento e della dissimulazione che questi producono nella popolazione. Si entra poi nell'ultima sezione, la più ampia e più significativa, in cui Wallace ripercorre analiticamente la sua effettiva ricezione degli attentati, vissuta per l'appunto nel salotto Thompson. La narrazione assume un carattere più disteso per poi convergere, nelle pagine finali, sui punti cardine relativi alla stretta relazione che la finzione televisiva cuce con la realtà distribuita dai media. Il lavoro prosegue mettendo in relazione il racconto-saggio con l'analisi del nesso tra fotografia e violenza, attraverso il richiamo ai drammatici eventi occorsi nella prigione di Abu Ghraib e alle teorie di Clément Chéroux sulla “forma-nuvola” che si interpone tra l'osservatore e le torri. Wallace denuncia l'ipocrisia del medium televisivo, che trasforma l'orrore in intrattenimento, creando un muro di vetro tra lo spettatore e la sofferenza altrui.

Si entra poi nel dominio di *Piccoli animali inespressivi*, nel quale racconto Wallace elegge il game show a laboratorio clinico per mettere a nudo la difficoltà di costruire dei rapporti umani veritieri in un mondo iper-mediato. La vicenda di Julie Smith, campionessa del quiz *Jeopardy!*, non è soltanto una parabola sull'intelligenza o sulla fama, ma una disamina spietata su come l'industria televisiva tenti di fagocitare l'identità individuale per trasformarla in una storiella «ottima per la pubblicità».<sup>4</sup>

Wallace descrive l'ecosistema televisivo come un apparato volto alla mercificazione dell'individuo: i massimi esponenti della *Merv Griffin Enterprises* orchestrano un circuito di sfruttamento dell'immagine che riduce i partecipanti a prodotti “usa e getta”, destinati all'espulsione immediata non appena il loro valore d'uso – corrispettivo della percentuale di ascolti che riescono a produrre – viene meno. Un altro punto fondante del racconto è l'inespressività di Julie, che si relaziona al complesso discorso sull'intersezione tra il volto umano ed animale e sulla “plasticità affettiva” teorizzata da Catherine Malabou. In questo racconto, Wallace inizia a delineare la sua “New Sincerity”: la ricerca del reale passa attraverso il riconoscimento della nostra prigionia dentro il dispositivo mediale. Cercare la sincerità significa, per Wallace, avere il coraggio di essere “sentimentali” o “banali” in un'epoca dominata dall'ironia cinica.

---

<sup>4</sup> Wallace, Foster David. *Piccoli animali inespressivi*, In *La ragazza dai capelli strani*. Trad. di Martina Testa. Minimum fax. 2017. p. 42.

La tragedia finale del racconto suggerisce che lo spiraglio è stretto e doloroso: la sincerità, in un mondo di finzioni programmate, appare spesso come una forma di follia o di mutismo, l'unica – debole – risposta possibile alla realtà fittizia prodotta della televisione.

L'indagine prosegue con l'esame dell'opera di Roberto Bolaño, muovendo dalla dissezione del romanzo *Il Terzo Reich*. Attraverso una struttura diaristica, l'autore delinea la vacanza in Spagna del protagonista, Udo Berger, il quale annota meticolosamente una progressiva deriva esistenziale in cui i confini tra la percezione oggettiva e la dimensione onirica si fanno progressivamente labili. In questo scenario, la realtà si presenta degradata e filtrata da una serie di superfici diafane – vetrate e porte a vetri – che rendono opaca ogni interazione umana, fatta eccezione per il legame autentico instaurato con l'enigmatica Frau Else (la gestrice dell'Hotel Del Mar). Il cuore simbolico della narrazione risiede tuttavia nel wargame che dà il titolo all'opera: una simulazione bellica in cui Udo, campione della disciplina, sfida il Bruciato, un personaggio perturbante e dai contorni identitari incerti. L'analisi qui proposta interpreta il gioco come una parodia dell'ambizione postmoderna di mappare e dominare integralmente il reale, riducendo la tragicità storica della Seconda guerra mondiale a un mero dispositivo di intrattenimento.

Il percorso analitico giunge a confrontarsi con il capolavoro postumo di Bolaño, *2666*, muovendo dalla disamina di personaggi – in particolare due critici letterari, Amalfitano e Fate – che sembrano abitare la pagina come proiezioni bidimensionali e separate dal mondo. La loro alienazione è costantemente mediata da barriere e vetrate che ne sottolineano l'isolamento rispetto alla realtà fenomenica. In secondo luogo, si entra nel pieno del quarto libro, *La parte dei delitti*, che rappresenta il fulcro dell'opera, e consiste nell'elenco cronachistico e sistematica dei numerosi femminicidi avvenuti a Santa Teresa. Il conteggio ossessivo e la descrizione reiterata dei cadaveri non sono per Bolaño meri espedienti narrativi, ma una risposta politica all'indifferenza del sistema nei confronti del male. L'elenco necroscopico di Bolaño diviene strumento di visibilità per quella “violenza minore” che, proprio perché quotidiana e strutturale, rimane oscurata e nascosta. In ultima analisi, la ricerca si focalizza sulla figura della veggente Florita Almada, la quale, durante una trasmissione televisiva diviene protagonista di un'epifania dirompente: in uno stato di trance profetica denuncia

pubblicamente l'orrore dei femminicidi di Santa Teresa e la corruzione sistemica che ne garantisce l'impunità. In questo frangente, Bolaño opera un ribaltamento paradossale rispetto alla prospettiva wallaciana: il medium televisivo, invece di essere fonte di offuscamento o anestesia, si trasforma temporaneamente in un vettore di denuncia sociale. Poco dopo, sempre attraverso la voce di Florita, l'autore introduce un significativo rimando intertestuale al *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* di Giacomo Leopardi; tale citazione ha la funzione di ribadire il ruolo della letteratura – e del suo linguaggio poetico – quale unico strumento realmente capace di attingere alle verità universali squarciando il velo della realtà.



## *Visual culture: nascita e sviluppi*

La *visual culture* è la disciplina che studia di fatto la *cultura visuale* di una determinata epoca, nazione, cultura. Questi studi sono la conseguenza di una serie di innovazioni nelle tecnologie di registrazione ottica come la fotografia, la TV e il cinema e vanno concepiti all'interno del *cultural turn* avvenuto negli studi umanistici e della centralità che la rappresentazione visuale occupa all'interno della società contemporanea. È fondamentale saper distinguere il visivo, ossia ciò che l'occhio umano come organo di senso è capace di riportare al nostro cervello, dal visuale, ciò che riusciamo a vedere nell'immagine prodotta da occhi e cervello.<sup>5</sup> Questa dicotomia ribadisce l'idea di visualità come un «agglomerato di meccanismi sociali e tecnologici tramite cui si costituiscono i *regimi scopici* di una certa epoca».<sup>6</sup> La nozione di *regime scopico*, accolta dagli studi sul cinema di Christian Metz e poi rielaborata da Martin Jay, intende designare «quell'articolato intreccio (interplay) fra le tre componenti fondamentali dell'esperienza visiva, ossia le immagini, i dispositivi dello sguardo che rendono possibile la visione (dai dispositivi ottici tradizionali fino ai recenti media visuali) e gli sguardi che si stendono sulle immagini».<sup>7</sup> L'antropologia visiva e gli studi di cultura di massa influenzano notevolmente l'ambito della cultura visuale, così come una varietà di movimenti artistici che hanno messo in discussione la centralità della pittura e della scultura nel canone della storia dell'arte. Le incursioni artistiche nella cultura popolare, le installazioni e le Environmental Art, l'arte concettuale e i nuovi media, hanno facilitato un'estensione della storia dell'arte che al contempo richiama e va oltre le ambizioni originarie delle scuole di Warburg e di Vienna. Sotto la spinta della cultura visuale, la storia dell'arte ha ora campi di ricerca molto vasti, che spaziano dalla pulsione scopica di Lacan, al potere dello sguardo fino alla dialettica dello spettacolo e della sorveglianza di Guy Debord e Michel Foucault. Gli studi di cultura visuale arrivano a toccare le frontiere della visualità in relazione alle arti visive,

---

<sup>5</sup> Sassatelli, Roberta. *Cultura visiva, Studi visuali*, Il Mulino- Rivisteweb. (doi: 10.1405/35365) Studi culturali (ISSN 1824-369X). Fascicolo 2, agosto 2011. p. 148.

<sup>6</sup> Foster, Hal. *Vision and visuality*. Printed by Walsworth Publishing Company, Marceline, Missouri. Library of Congress Cataloging-in-Publication Data (Revised for vol. 2). 1988. T.d.A.

<sup>7</sup> Albanese, Angela. "Michele Cometa, *Archeologie del dispositivo. Regimi scopici della letteratura*", *Maschere del tragico*, Eds. C. Cao, A. Cinquegrani, E. Sbrojavacca, V. Tabaglio, <http://www.betweenjournal.it>

i suoi nessi e le sue sovrapposizioni con il linguaggio, con gli altri sensi e con i limiti, fino alle negazioni della visualità stessa in casi come la cecità e l'invisibilità.

Essa aspira a spiegare non semplicemente “la costruzione sociale della sfera del visibile”, ma la costruzione visuale della sfera sociale, a illustrare come le modalità dello spettacolo e della sorveglianza, combinate con i mass media ed i social media, costituiscano il nostro Nuovo Mondo fatto di droni, di *data mining* in stile National Security Agency e di *hacktivism*.<sup>8</sup>

L'*estetica dei media* nasce con gli scritti di McLuhan, che per primo supera i confini della rappresentazione per includere l'intera gamma delle “estensioni dell'uomo” di natura tecnica. Una vastità di elementi, dalla pelle al vestiario fino al sistema ferroviario, costituiscono il campo della comunicazione e dell'espressione, che va a formare una “seconda natura” intorno agli individui e alle società. Al centro degli studi di McLuhan si trova l'invenzione moderna dei *mass media*, quelli radiotelevisivi in particolare; tuttavia, si interessa ugualmente a quelli che noi chiamiamo *social media*: il telegrafo, il telefono, il sistema postale e Internet. McLuhan considera l'arte come il luogo in cui esplorare l'effetto del media sul sensorio e sulle formazioni sociali. Tutto ciò che riguarda i concetti di specificità mediale, *mixed media*, intermedialità e quella che Rosalind Krauss ha chiamato la “condizione postmediale” confluisce oggi nel campo dell'estetica dei media e delle sue ricerche.

### 1. *Uno sguardo storico: cultural studies x visual culture*

Lo sviluppo della visual culture si intreccia storicamente con la nascita dei *cultural studies* in Gran Bretagna. Un passo centrale in questo senso è stata la fondazione del *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS) a Birmingham nel 1964. Grazie al lavoro di Richard Hoggart, Raymond Williams e Stuart Hall viene abbandonata l'idea della cultura come patrocinio dell'élite e la cultura popolare, come i prodotti della

---

<sup>8</sup> Mitchell, W. J. Thomas. *Scienza delle immagini*. Trad. It. di F. Cavaletti. Editore Johan & Levi. 2018. p. 23.

comunicazione di massa – dalla letteratura d'intrattenimento alla musica pop, dal cinema allo sport –, entrano a far parte di questi ambiti di studio, e vengono quindi indagati come spazi complessi di conflitto, resistenza e produzione simbolica.

É difficile definire, in ambito statunitense, il momento preciso della nascita di questo movimento. Un ruolo decisivo fu giocato dall'emigrazione degli intellettuali tedeschi durante gli anni della guerra, poiché fu soprattutto la teoria critica post-marxista della scuola di Francoforte, tra i cui massimi esponenti spiccano Max Horkheimer, Walter Benjamin, Theodor W. Adorno ed Herbert Marcuse, ad esercitare un influsso pregnante sul dibattito culturale americano. La Scuola di Francoforte, focalizzata nella capacità di controllo e manipolazione dei mass media, sviluppò una critica radicale della cultura di massa, imputata come strumento di manipolazione della classe operaia da parte di quella dominante. Questa focalizzazione, estesa a tutte le forme e pratiche della cultura popolare, condusse ad una demonizzazione dei prodotti culturali, ridotti a meri oggetti di mercato e privati in principio di qualsiasi possibilità di consumo al di fuori di questa sfera.

L'influenza degli epigoni europei va letta in relazione al dibattito statunitense sulla cultura di massa sviluppatosi negli anni Cinquanta. É in questo contesto che la "lettura" dei mass media trova un punto di svolta nella proposta teorica di Stuart Hall degli anni Settanta. Il suo modello fondato sul binarismo fra il modo in cui i media producono significati (*encoding*) e su come gli individui li interpretino (*decoding*) rende la letteratura d'intrattenimento, il cinema, la televisione, la musica pop, lo sport e la pubblicità dei campi d'indagine privilegiati.

I *cultural studies* ridefinirono la cultura popolare come "cultura non elitaria", producendo studi che si sono poi focalizzati sull'analisi delle trasformazioni storiche della cultura popolare, con particolare interessamento ai cambiamenti intercorsi nella prima metà del XX secolo. Entro quest'ambito, a partire dagli anni Ottanta e Novanta, si è progressivamente sviluppato il campo della *visual culture*, che sposta l'attenzione dal rapporto tra cultura, potere ed identità a quello che intercorre fra le immagini e la produzione sociale dei significati. I media della modernità vengono quindi indagati come dispositivi di costruzione ideologica, di produzione del desiderio e di articolazione delle identità. Gli studi di cultura visuale sono anche debitori dei gender

studies e dei postcolonial studies, che per primi hanno portato l'attenzione sull'impossibilità di uno sguardo del tutto neutrale.

## 2. *Il Laocoon Group e gli studi di W. T. J. Mitchell*

Per avere un quadro storico più definito sulla nascita della *visual culture* risulterà necessario addentrarsi brevemente entro la disposizione cronologica dei fatti avvenuti tra Europa e America attorno agli anni Ottanta. In questo segmento temporale, studiosi come Norman Bryson in Inghilterra, Mieke Bal nei Paesi Bassi e Gottfried Boehm in Svizzera, oltre ad una lunga serie di semiologi, strutturalisti e decostruzionisti, iniziano ad addentrarsi entro il dominio delle arti visive e le affrontano tramite nuovi metodi e metalinguaggi. Allo stesso tempo, storici dell'arte come Michael Baxandall, Svetlana Alpers, Hans Belting e David Freedberg stanno lavorando per allargare i confini tradizionali della disciplina, aprendola alla retorica, alle tecnologie ottiche e alle immagini popolari e non artistiche.

Contemporaneamente, nella University of Chicago, si forma un gruppo di lavoro noto come Laocoon Group, formato dalla medievista Linda Seidel, dal bizantinista Robert Nelson, dal fotografo e filosofo Joel Snyder, dalle storiche dell'arte moderna Becky Chandler, Martha Ward e Margaret Olin, dal medievista Michael Camille e dalla storica dell'arte Elizabeth Helsinger e, infine, dal comparatista William John Thomas Mitchell. Questo gruppo si dedica allo studio delle intersezioni fra arti visive, filosofia e letteratura, incentrandosi sulla centralità del tema "parola e immagine". L'insistenza di M. Camille nel voler superare i limiti dell'ortodossia medievale apre la pista a Mitchell riguardo la libertà di valicare quelli della storia dell'arte tradizionale. In *Image on the edge*, Camille dà modo a Mitchell di pensare alla storia dell'arte come a una "disciplina di confine",<sup>9</sup> che può oscillare fra ostilità e ospitalità nei confronti degli sconfinamenti da ambiti adiacenti come la letteratura, il cinema e i *cultural studies*.

---

<sup>9</sup> Camille, Michael. *Image on the edge: the margins of medieval art*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. 1992.

La figura di Mitchell risulterà centrale per gli studi visuali a venire, innanzitutto con *Iconology*, poi con *Picture Theory* e successivamente con *What do pictures Want?* Lo studioso sconvolge e rivoluziona gli studi nell'ambito del visuale, considerando nei suoi studi la storia dell'arte come il punto di convergenza di tre ambiti di studio distinti che si trovano ai suoi confini. Questi provocano, stimolano e talvolta minacciano la sua identità di “storia delle opere d'arte”: l'iconologia, che studia le immagini attraverso i diversi media, e in particolare il legame tra linguaggio e rappresentazione visiva; gli studi di cultura visuale, che indagano la percezione e la rappresentazione visiva; e, infine, i *media studies* e precisamente il campo emergente della cosiddetta “estetica dei media”, che mira a collegare fra loro aspetti tecnici, sociali e artistici dei media. Tutti questi ambiti costituiscono l'orizzonte o la frontiera della storia dell'arte e al contempo forniscono un'integrazione necessaria al suo lavoro.

L'iconologia apre i confini all'immagine, alla fondamentale unità di affetto e significato propria della storia dell'arte. La cultura visuale apre allo specifico canale sensoriale tramite cui le “arti visive” necessariamente operano. L'estetica dei media apre al rapporto dell'arte con i mass media, dell'avanguardia con il kitsch, dell'arte alta con quella bassa e dell'arte in generale con il quotidiano.<sup>10</sup>

Questi ambiti di studio si alimentano l'uno con l'altro: la cultura visuale fornisce uno dei canali principali per la circolazione delle immagini, studiando il modo in cui le immagini compaiono e scompaiono; l'estetica dei media offre un quadro concettuale adeguato all'analisi dell'ambito più esteso del “rapporto tra i sensi” o quella che Jacques Rancière definisce la “partizione del sensibile”, approfondendo la relazione fra i vari sensi e i temi dell'innovazione tecnica. L'iconologia è molto antica, risale almeno al Rinascimento – si pensi all'*Iconologia* di Cesare Ripa alle *Imagines* di Filostrato – e con Mitchell arriva ad includere l'intera gamma delle immagini non artistiche, comprese quelle scientifiche. Questo ambito di studi ripercorre la migrazione delle immagini attraverso i confini tra letteratura, musica e arti visive, arrivando a riconoscere l'esistenza di immagini verbali e acustiche. Per Erwin Panofsky, che limita però i suoi studi alla sfera delle immagini visive, l'iconologia

---

<sup>10</sup> Mitchell. *Scienza delle immagini*. p. 31.

comprende lo studio dell'iconografia, l'analisi storica dei significati di determinate immagini, estendendosi fino a esplorare l'ontologia delle immagini in quanto tali, e le condizioni che consentono loro di acquisire una valenza storica.

### 3. *Il pictorial turn e i quattro fondamenti della visual culture*

La cultura visuale ha necessitato di grandi sforzi per emanciparsi, in primo luogo, dallo sperimentalismo della prima fase e, in secondo luogo, dalla difficoltà di creare uno spazio disciplinare in un ambito in cui esistevano gli imprescindibili punti fermi della storia dell'arte e dell'estetica, oltre che la *Kunstwissenschaft* di matrice europea. Grazie al fecondo dialogo tra W. T. J. Mitchell e Gottfried Boehm si è prodotto nel tempo un avvicinamento tra la *visual culture* americana e la *Bildwissenschaft* tedesca. Questa accettazione reciproca si è sviluppata non senza ansie disciplinari e altri tipi di coercizione, producendosi di fatto all'interno del rapporto di complementarità e collaborazione tra estetica e storia dell'arte. Mentre l'estetica si occupa del ramo teorico, ossia della natura dell'arte, il suo valore artistico e la percezione artistica nell'ambito generale dell'esperienza percettiva, la storia dell'arte concerne lo studio storico di artisti, pratiche artistiche, stili, movimenti e istituzioni. Le due materie, insieme, costituiscono quindi una sorta di sfera chiusa, in un certo senso minacciata dai *visual studies*, che aggiungono un insieme vario di questioni coperte in modo appropriato da una struttura di conoscenza accademica già consolidata. Si trova qui un classico esempio di ciò che Jacques Derrida chiamava "supplemento pericoloso",<sup>11</sup> ossia la funzione di completamento che i *visual studies* svolgono all'interno di queste discipline, ponendosi come una sotto-disciplina che si focalizza sulla visualità in quanto tale. La funzione complementare degli studi visuali rischia però di divenire anche supplementare, rivelando un'incompletezza nella coerenza interna di questi ambiti di studio e aprendo a questioni esterne i loro confini. Sostanzialmente i *visual studies* minacciano di rendere la storia dell'arte e l'estetica due sotto-discipline all'interno di un qualche ambito esteso di ricerca, i cui confini non sono affatto chiari.

---

<sup>11</sup> Derrida, Jacques. *Della grammatologia*. Trad. It. R. Balzarotti, F. Bonicalzi, G. Contri, G. Dalmasso, A.C Loaldi. Jaca Book. Milano. 1998.

In effetti, entro il dominio dei *visual studies* non rientrano unicamente questi due campi ma anche:

la creazione di immagini scientifiche e tecnologiche, i film, la televisione e i media digitali, così come le indagini filosofiche sull'epistemologia della visione, gli studi semiotici dell'immagine e dei segni visivi, l'indagine psicoanalitica delle pulsioni scopiche, gli studi fenomenologici, fisiologici e cognitivi del processo visivo, gli studi sociologici sulla spettatorialità e l'esibizione, l'antropologia visuale, l'ottica fisica e la visione animale, e così via.<sup>12</sup>

Risulta quindi impossibile delimitare in modo sistematico i confini di questa materia. Esiste, tuttavia, un momento decisivo nel concetto di cultura visuale, ossia il momento in cui l'antico concetto di costruzione sociale diviene centrale per quest'ambito. La visione e le immagini visive si trasformano in costruzioni simboliche, un sistema di codici che frappone un velo ideologico tra l'uomo e il mondo ideale. Un concetto dialettico di cultura visuale non può però accontentarsi di una definizione del proprio oggetto in quanto costruzione sociale del campo visivo, ma deve insistere sull'esplorazione dell'inverso chiasmico di questa asserzione, la costruzione visiva del campo sociale:

non si tratta semplicemente del fatto che noi vediamo nel modo in cui vediamo perché siamo animali sociali, ma anche che le nostre azioni sociali assumono le forme che assumono perché siamo animali che vedono.<sup>13</sup>

In *Picture Theory* si trova la definizione di cultura visuale più chiara e teoreticamente plausibile:

qualunque cosa sia il pictorial turn, dunque, dovrebbe essere chiaro che esso non è un ritorno alle teorie ingenuie della rappresentazione basata sulla mimesi, sulla copia o sulla corrispondenza, o una rinnovata metafisica della presenza

---

<sup>12</sup> Mitchell, W. J. Thomas. *Pictorial Turn*. A cura di M. Cometa e V. Cammarata. Raffaello Cortina Editore. 2017. p. 45.

<sup>13</sup> Mitchell. *Pictorial Turn*. p. 51.

dell'immagine pittorica: esso è piuttosto una riscoperta postlinguistica e postsemiotica dell'immagine come interazione complessa tra visualità, apparato, istituzioni, discorso, corpi e figuratività. E', insomma, la consapevolezza del fatto che l'essere spettatore (il guardare, lo sguardo, il colpo d'occhio, le pratiche di osservazione, la sorveglianza e il piacere visivo) può essere una questione altrettanto profonda delle altre forme di lettura (decifrazione, decodificazione, interpretazione ecc.) e che l'esperienza visiva, o l'alfabetizzazione visuale, potrebbe non essere completamente interpretabile sul modello della testualità.<sup>14</sup>

A Mitchell interessa l'immagine in quanto prodotto culturale reale che ha una vita, una consistenza mediale e una circolazione. Mitchell identifica lo statuto filosofico del *pictorial turn* con il pensiero di Ludwig Wittgenstein, e in modo particolare con l'apparente paradosso di un pensiero filosofico che inizia con una teoria dell'immagine e termina con la comparsa di una sorta di iconoclastia, una critica del fare-immagine che lo portò a rinunciare al suo precedente pittorialismo e ad affermare che «un'immagine ci teneva prigionieri, e non potevamo venirne fuori, perché giaceva nel nostro linguaggio, e questo sembrava ripeterla inesorabilmente».<sup>15</sup> Mitchell sostiene che la visione sia una costruzione culturale, che non sia data semplicemente per natura; che perciò essa possa avere una storia connessa alla storia delle arti, delle tecnologie, dei media e delle pratiche sociali del mostrare e della spettatorialità; che sia profondamente coinvolta nelle società umane, nell'etica e nella politica, nell'estetica e nell'epistemologia del vedere e dell'essere visti.

La cultura visuale si costruisce attorno a quattro concetti fondamentali, primo fra tutti il *pictorial turn*, già citato in precedenza e posto in relazione all'*iconic turn* di Boehm. Entrambi gli autori concordano sulla natura processuale della svolta verso l'immagine, nonostante ciò, l'idea del *pictorial turn* è stata spesso considerata una semplice etichetta per indicare la diffusione dei cosiddetti media visivi come la televisione, il video e il cinema. Tuttavia, è stato dimostrato che la nozione di medium puramente visivo è radicalmente incoerente, in quanto ogni media è intrinsecamente

---

<sup>14</sup> Mitchell, W. J. Thomas. *Wittgenstein's imagery and what it tells us*. In *New Literary History*, 19.2, 1998, pp. 361-370.

<sup>15</sup> Wittgenstein, Ludwig. *Ricerche filosofiche*. Trad. It. R. Piovesan e M. Trinchero, Einaudi. Torino. 1983. p. 67.

misto, implicando sempre la presenza di altri sensi. McLuhan propone a riguardo un'idea secondo la quale media differenti presentano rapporti sensoriali differenti: la televisione, considerata in genere il media visivo per eccellenza, sarebbe invece un *medium tattile*. Non manca però di precisare come la specificità dei media sia una questione troppo complessa per essere ridotta ad un'etichetta unicamente sensoriale. I media, quindi, divengono non solo estensioni dei “sensi teorici” di Hegel – vista, udito e tatto – ma anche operatori simbolici o semiotici. Entrando nell'ambito della teoria dei segni, ci si relaziona alla triade di Peirce – icona, indice, simbolo –, e si arriva alla conclusione che nemmeno i segni possano esistere in uno stato puro, poiché esiste una commistione fra iconico e simbolico. Il cinema, per esempio, non è esclusivamente la somma di vista e suono, ma si interseca con il rapporto fra immagini e parole e con le variabili di discorso, musica e rumore. Una serie di studi scientifici del periodo, confermati poi nel contemporaneo, hanno dimostrato che «la stessa visione naturale è un intreccio e un annidamento di ottico e tattile».<sup>16</sup> Jacques Lacan arriva perfino ad affermare che «Il pittore dà qualcosa [...] che non è più l'oggetto del desiderio, ma l'oggetto che gli dà da succhiare all'occhio»;<sup>17</sup> «se la funzione della macchia è per me la fame del mio sguardo, essa è al di là di ciò che vedo. Non voglio semplicemente vedere l'immagine, voglio che il mio sguardo sia assorbito da essa»<sup>18</sup>. In conclusione, la definizione “media visivi” è estremamente inadatta poiché innanzitutto non esiste nemmeno una percezione che sia puramente visiva. In secondo luogo, l'idea di *pictorial turn* non si limita alla modernità, si tratta invece di:

un *tropo* o figura del pensiero che ri-appare varie volte nella storia della cultura, di solito nel momento in cui compaiono sulla scena nuove tecnologie della riproduzione, o una serie di immagini connesse ai nuovi movimenti sociali, politici o estetici. [...] Sono spesso connessi all'ansia di un nuovo predominio dell'immagine, in quanto minaccia rivolta contro qualsiasi cosa, dalla parola di Dio all'alfabetizzazione verbale.<sup>19</sup>

---

<sup>16</sup> Mitchell. *Pictorial Turn*. p. 135.

<sup>17</sup> Lacan, Jacques. *Il Seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi Capitolo 7, La linea e la luce*. Tr. It. A. Di Ciaccia. Einaudi. Torino 1979.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> Mitchell. *Pictorial Turn*. p. 69.

Sarà importante evidenziare come, generalmente, i *pictorial turn* si riferiscano a una qualche versione della distinzione tra parole e immagini, laddove la parola è associata alla legge, all'alfabetizzazione e alla regola delle élite, mentre l'immagine è associata alla superstizione popolare, all'analfabetismo e alla licenziosità. Pertanto, questo cambio di paradigma, avviene di solito dalle parole alle immagini, e non è una caratteristica esclusiva della nostra epoca. Esiste un'accezione di *pictorial turn* che è vincolata al nostro tempo ed è erede di ciò che Richard Rorty chiamava *linguistic turn*. Il filosofo sosteneva che la filosofia occidentale si fosse evoluta spostando il suo interesse dagli oggetti alle idee e, infine, nel ventesimo secolo, al linguaggio. L'immagine è emersa come tematica di particolare urgenza nel nostro tempo, non solo negli ambiti della politica e della cultura di massa ma anche nel contesto della psicologia umana, così come nelle strutture che organizzano la conoscenza stessa. Mitchell teorizza che il passaggio descritto da Fredric Jameson dalla "filosofia" a qualcosa che viene definito "teoria" nelle scienze umane si basa sull'accettazione che la filosofia non è costituita esclusivamente dal linguaggio ma dall'intero spettro delle pratiche rappresentazionali, compresa quella delle immagini. Nasce quindi un'inedita «metafisica dell'immagine».<sup>20</sup>

Il secondo pilastro concerne la relazione *image / picture* ed implica un ritorno all'oggettività. La distinzione tra queste due categorie si fonda sull'opposizione tra la materialità della *picture*, ossia di un'immagine che appare su un supporto materiale o un luogo specifico, e l'*image*, altamente astratta, che non appare mai se non in un certo medium, ma è anche ciò che trascende i media e può essere trasferito da un medium all'altro. Tale può essere pensata come entità immateriale, un'apparenza spettrale e fantasmatica che viene alla luce o nasce su un supporto materiale. È dunque la percezione di una relazione di somiglianza o analogia, ciò che Charles Sanders Peirce ha definito *segno iconico*,<sup>21</sup> un segno le cui intrinseche qualità sensoriali ci ricordano altri oggetti.

Altro tassello necessario a questa introduzione è la *metapicture*, una picture in cui appare la image di un'altra picture, una sorta di annidamento di un'immagine dentro

---

<sup>20</sup> Mitchell. *Scienza delle immagini*. p. 27.

<sup>21</sup> Peirce, Charles Sanders. *Grammatica speculativa*, in *Semiotica*. Testi scelti e introdotti da M.A. Bonfantini, L. Grassi, R. Grazia. Einaudi. Torino. 1980. pp. 119 sgg.

l'altra. Per concludere, in tempi recenti ha avuto luogo un nuovo tipo di *pictorial turn* che trova nel processo biologico della clonazione il suo esempio più coerente. La clonazione diventa una metafora potente ma anche una realtà biologica che ha profonde implicazioni etiche e politiche. Questo processo ha risvegliato molti dei tradizionali tabù sulla forma più potente e inquietante di creazione delle immagini: la creazione della vita artificiale.



## Capitolo primo

### *Il visuale in David Foster Wallace*

1. *La vista da casa della sig.ra Thompson*: l'11 settembre contemplato dal televisore di una signora di mezza età

All'interno di questo paragrafo verrà analizzato il racconto-saggio *La vista da casa della sig.ra Thompson*, dello scrittore e saggista americano David Foster Wallace,<sup>1</sup> tramite le lenti interpretative della cultura visuale. In particolare, si approfondirà la forte relazione che si tesse nel racconto fra la realtà esperita dal cittadino e il modo in cui questa viene filtrata – e deformata – dai vari media presenti nel testo, più precisamente nelle dinamiche che gravitano attorno gli attentati alle Torri Gemelle. Un altro motivo molto rilevante sarà l'intenso contrasto che si alimenta, in una climax ascendente, fra l'individualità del protagonista, che in questo caso specifico coincide quasi interamente con l'autore stesso, e l'agglomerato dei cittadini americani. L'opposizione fra singolarità e comunità svolge un ruolo importante, poiché esemplifica la frattura che si crea fra l'autore, dotato di strumenti critici analitici che gli consentono di leggere i fatti avvenuti con una certa coscienza e consapevolezza, e l'innocenza mista ad incredulità delle signore che assistono agli attentati alle torri assieme al protagonista.

*La vista da casa della sig.ra Thompson* compare all'interno della raccolta *Considera l'aragosta* del 2005, in un primo momento era stato pubblicato con il titolo *As Seen from the Midwest* sul giornale *Rolling Stone*, per il quale lo scrittore curò anche il saggio *Forza, Simba*,<sup>2</sup> presente nella suddetta raccolta. Sia il titolo definitivo che quello scartato trasferiscono il lettore fin da subito entro la sfera del visivo, ammiccando alla cultura televisiva di massa: "The View" è un programma di approfondimento che prende le prime mosse nel 1997, mentre la formula "As Seen on TV" è tipica dei prodotti pubblicizzati in réclame televisiva. Un leitmotiv pervasivo

---

<sup>1</sup> Per una visione generale sulla biografia d'autore si consiglia la lettura di: Lipsky, David. *Come diventare sé stessi. David Foster Wallace si racconta*. Minimum Fax. 2010.

<sup>2</sup> Wallace, Foster David. *Forza, Simba – Sette giorni in cammino con un anticandidato*, In *Considera l'aragosta, e altri saggi*. Trad. It. di A. Cioni e M. Colombo. Torino. Einaudi. 2006.

nella scrittura di Wallace riguarda l'inserimento nel corpo del testo di una quantità smisurata di riferimenti al mondo della televisione. In un certo senso l'autore ne è ossessionato: lo racconterà in una serie di interviste uscite nel periodo adiacente il grande successo di *Infinite Jest*, la sua opera magna.

*La vista da casa della sig.ra Thompson* si colloca fra il «reportage oggettivo e la trasfigurazione immaginifica»,<sup>3</sup> e mette assieme una serie di avvenimenti, visioni e riflessioni riguardo i fatti avvenuti l'11 settembre 2001. Si ramifica in quattro sezioni che focalizzano una serie di tematiche distinte e seguono un andamento cronologicamente inverso, partendo dai giorni successivi l'attentato e concludendo nella mattina dell'11 settembre. Le prime tre parti che lo compongono assumono una forma quasi esclusivamente saggistica e descrittiva, fornendo gli strumenti critici che serviranno al lettore per affrontare la lettura della sezione conclusiva. Questo procedimento risulta interessante poiché si oppone drasticamente al procedimento con il quale la vicenda è invece mediata dalla televisione e dagli altri media presi in esame nel testo. L'ultima parte è la più corposa e si alterna fra le vicende del narratore autodiegetico, che assiste allo spettacolo dell'11 settembre tramite la TV del salotto Thompson, in compagnia di una folla di anziane signore, e le descrizioni traumatizzanti degli attentati nel suo compiersi.

### *1.1 La sineddoche in rapporto al trauma*

Nella sezione liminare, *Sineddoche*, piuttosto circoscritta, si introduce il soggetto del ragionamento di Wallace, ossia "l'Orrore". L'autore, nonché protagonista in prima persona del racconto-saggio, si riferirà ai fatti di quel giorno utilizzando sempre questo appellativo. "Sineddoche" è una figura retorica che implica una sostituzione fra due realtà distinte prima associate, ed è particolarmente cara all'autore, in quanto viene utilizzata in molti altri luoghi saggistici, tra cui il saggio *E Unibus Pluram*,<sup>4</sup> che

---

<sup>3</sup> Bugliani, Paolo. *'Traumatic Screens': l'11 settembre visto dal televisore della Thompson, Schermi. Rappresentazioni, immagini, transmedialità*. Eds. F. Agamennoni. M. Rima, S. Tani, *Between*. VIII.16 (2018), <http://www.betweenjournal.it/> p. 9.

<sup>4</sup> Wallace. *E Unibus Pluram: Television and U. S. Fiction.* " *The Review of Contemporary Fiction*, vol. 13, no. 2. 1993.

risulterà fondamentale per discernere alcuni concetti espressi nel testo. Paolo Bugliani<sup>5</sup> evidenzia come lo scambio esemplificato dalla figura retorica in questione avvenga tra la corallità della nazione americana ferita e l'individualistica vocalizzazione dell'autore in prima persona. Il gruppetto condensato in casa Thompson, che tenta invano di trovare un senso alle immagini, diviene per Wallace «una sorta di cavia per esemplificare la difficoltà della decodificazione di un messaggio che le contingenze della tecnologia moderna vogliono mediato da uno schermo».<sup>6</sup>

La lunga descrizione bucolica della cittadina di Bloomington, collocata nel centro focale del testo, a prima vista può sembrare una parentesi suppletiva e non giustificata da alcuna ragione argomentativa. Si inserirà invece velatamente dentro il processo retorico di sostituzione che avviene in termini urbanistici, fra la piccola cittadina felice e soleggiata («ci sono una decina di giorni l'anno in cui a Bloomington è meraviglioso, e l'11 settembre è fra questi. L'aria è tersa e temperata e meravigliosamente asciutta»)<sup>7</sup> e lo scompiglio contemporaneo della città di New York, a cui è impossibile perfino pensare di avvicinarsi telefonicamente («si era stabilito sin dall'inizio che era impossibile chiamare New York: se provavi a digitare il 212 sentivi soltanto uno strano suono assordante»)<sup>8</sup>.

L'unica modalità consentita dalle contingenze di essere partecipi dell'Orrore è quella di esporsi ai media, uno fra tutti la televisione, grande protagonista del racconto. «Il televisore Philips a schermo piatto di quaranta pollici»<sup>9</sup> entra in scena in maniera decisamente evocativa, fin da subito in rapporto ad F-, il figlio della signora Thompson; F- è un veterano della guerra in Vietnam, e si porta nella memoria il vissuto di una guerra di gran lunga antecedente gli attentati del 2001. Ritorna in questo modo il rapporto-sostituzione fra il singolo, in questo caso il soldato, e il plurale, la nazione ferita. Un elemento di particolare interesse è il modo in cui, inizialmente, F- si comporta da scudo umano, limitando il trauma della guerra in Vietnam alla sua persona e ai suoi compagni d'armi; successivamente però, acquistando in prima persona il

---

<sup>5</sup> Ricercatore presso l'università degli studi di Roma con abilitazione alle funzioni di Professore universitario di seconda fascia in Lingue, letterature e culture inglese e angloamericana.

<sup>6</sup> Bugliani. *Traumatic Screens: l'11 settembre visto dal televisore della Thompson*. p. 8.

<sup>7</sup> Wallace, Foster David. *La vista da casa della signora Thompson*, In *Considera l'aragosta, e altri saggi*. Trad. It. di A. Cioni e M. Colombo. Torino. Einaudi. 2006. p. 145.

<sup>8</sup> *Ivi.* p. 149.

<sup>9</sup> *Ivi.* p. 147.

teleschermo che incanala l'Orrore negli occhi delle persone presenti in salotto, funge egli stesso da «facilitatore della trasmissione».<sup>10</sup>

Il paragone fra gli attentati e l'incidente stradale, inserito da Wallace in incipit al testo, e presente in modo simmetrico anche nel saggio *E Unibus Pluram*, in cui è allargato all'esperienza televisiva in generale, è interessante perché si inserisce entro l'idea di abbattimento dello spazio fisico che avviene tramite il canale mediale, riprendendo in maniera abbastanza chiara il concetto di villaggio globale di McLuhan.

Adesso, però, grazie all'Orrore, c'è qualcosa di cui parlare che è più forte di ogni inibizione, come se fossimo tutti lì e avessimo appena visto lo stesso incidente stradale.<sup>11</sup>

Mitchell evidenzia come questo villaggio “iper-collegato”, che al giorno d'oggi è una realtà accertata, non presenti una situazione confortante. La distanza fisica e personale dalla guerra, che un tempo fungeva da paraocchi per il cittadino americano, viene sostituita nel presente dalla trasformazione dei fatti traumatici in «uno spettacolare melodramma televisivo, arricchito da una narrazione elementare che vede il bene trionfare sul male, e da una rapida perdita della memoria pubblica».<sup>12</sup> Ancora più terrificante è l'utilizzo dello “spettacolo” di questa distruzione per cancellare tutte le colpe della guerra antecedente, Mitchell si riferisce in particolare al parallelismo che occorre tra la guerra in Vietnam e la guerra in Iraq. La prima, produttrice della sineddoche tra soldati e popolo americano, rimane oscurata dalla lontananza delle atrocità; la seconda viene inoculata al popolo americano tramite il velo deformante dei media che trasfigurano l'atrocità in show televisivo.

---

<sup>10</sup> Bugliani. *Traumatic Screens: l'11 settembre visto dal televisore della Thompson*. p. 14.

<sup>11</sup> Wallace. *La vista da casa della sig.ra Thompson*. p. 139.

<sup>12</sup> Mitchell. *Pictorial Turn*. p. 84.

## 1.2 La vita dell'immagine

Nella seconda sezione, *Mercoledì*, la tematica principale che viene affrontata concerne la proliferazione di bandiere nazionali nei giardini e nelle case di tutta America che avviene nella notte di martedì:

tutti hanno esposto le bandiere. Le case, i negozi. È strano: non si vede nessuno che mette fuori una bandiera, eppure mercoledì mattina sono tutte là. Bandiere grandi, piccole, bandiere di normali dimensioni da bandiera".<sup>13</sup> [...]

In certi Giardini ce ne sono a decine piantate per terra, come se inspiegabilmente fossero germogliate nel corso della notte.<sup>14</sup>

È molto interessante la scelta specifica del verbo «germogliare», poiché strizza l'occhio in maniera molto vistosa alla metafora di Mitchell fra immagini ed esseri viventi. Mitchell, infatti, propone una finzione costitutiva delle «immagini come esseri animati, quasi-agenti, pseudopersona»,<sup>15</sup> oltre ad una classificazione che vede un'analogia fra images e specie, pictures e organismi nella loro singolarità. Sulla scia di quest'idea analizza come le immagini possano essere classificate in base alla loro vitalità, ossia in maniera teorica sulla base della loro potenza riproduttiva e della loro fertilità. Questa scala di valore si dipana necessariamente all'interno di un contesto sociale: in parole più semplici l'immagine è viva, influenza la percezione umana; in maniera paradigmatica quando si cerca in tutti i modi di distruggerla o ucciderla.

Ma cosa rende l'immagine così paurosa? Le persone che provano sentimenti di timore nei confronti delle immagini non possono trascendere dalla convinzione che tali siano vive, o, per lo meno, dalla convinzione che altre persone lo credano. Martin Jay afferma che:

la storia delle teorie sull'immagine visiva è per la maggior parte una storia di ansie, e la teoria delle immagini si occupa in realtà della paura delle immagini.<sup>16</sup>

---

<sup>13</sup> Wallace. *La vista da casa della signora Thompson*. p. 139.

<sup>14</sup> *Ivi.* p. 140.

<sup>15</sup> Mitchell. *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, University of Chicago Press. 2005. p. 322.

<sup>16</sup> Mitchell. *Pictorial Turn*. p. 163.

### 1.2.1 La bandiera come totem

Mitchell mette in contatto l'influenza che le immagini hanno avuto nella società con le tre forme di sopra- o sottovalutazione che hanno avuto nella storia: idolatria, feticismo e totemismo. Non c'è necessità di approfondire quanto l'immagine della bandiera americana sia stata storicamente vitale; in questo frangente si vuole ipotizzare però una comunanza, un grado di sovrapposizione, fra le bandiere americane che «spuntano», verrebbe da dire «come funghi», e il totem di cui parla Mitchell:

il totem è allora l'immagine ideologica per eccellenza, perché rappresenta lo strumento attraverso cui le culture e le società si naturalizzano. La nazione diventa natia, genetica, genealogica e, naturalmente, razziale. Essa è radicata in un suolo, in una terra, come un'entità vegetativa o un animale sessile.<sup>17</sup>

Si innerva quindi un rapporto fra le bandiere che germogliano e il totem come «un'entità vegetativa». Allo stesso modo le pseudo-interviste di David, volte a scandagliare le motivazioni che stanno alla base dell'esposizione delle bandiere, danno una riprova della forte connotazione genetica, genealogica e razziale della nazione totemizzata. Ciò che ne viene fuori è un'accozzaglia eterogenea di affermazioni che trovano una certa uniformità nel coagulare il paese contro un nemico comune. Si riportano di seguito i due esempi più calzanti: «per dimostrare che siamo americani e non ci pieghiamo davanti a nessuno»,<sup>18</sup> «quello che simboleggiano è l'unità, e che ci siamo tutti noi, insieme, dietro le vittime di questa guerra, e che stavolta hanno scherzato con le persone sbagliate, amico».<sup>19</sup>

Esiste una certa similarità fra la domanda posta da David nelle interviste: «che scopo hanno esattamente tutte queste bandiere?»<sup>20</sup> e la domanda chiave che Mitchell si pone in relazione alle immagini: «che cosa vogliono davvero le immagini?».<sup>21</sup> La prima ipotesi viene suggerita in maniera velata ed ironica tra le varie risposte dei residenti: la bandiera vuole essere un simbolo «teso a prevenire e negare la funzione

---

<sup>17</sup> *Ivi.* p. 169.

<sup>18</sup> Wallace. *La vista da casa della signora Thompson.* p. 141, Nota 1.

<sup>19</sup> *Ibidem.*

<sup>20</sup> *Ivi.* p. 141.

<sup>21</sup> Mitchell. *Pictorial Turn.* p. 107.

critica».<sup>22</sup> Wallace ci suggerisce che il popolo americano abbia trovato nella bandiera l'escamotage per fuggire dal coinvolgimento nei fatti avvenuti. Si può trovare un suggerimento che porta a questa conclusione nelle dimensioni spropositate di alcune bandiere descritte da Wallace:

la gente per bene ha dei veri e propri pali; tiene le bandiere a mezz'asta. Non poche ville dalle parti di Franklin Park o fuori, verso est, hanno persino delle enormi bandiere multipiano che coprono tutta la facciata a mo' di gonfalone;

Il mio vicino [...] ha un'asta portabandiera regolamentare anodizzata fissata in quarantacinque centimetri di cemento rinforzato che nessuno degli altri vicini gradisce troppo perché temono che possa attirare i fulmini.<sup>23</sup>

Queste bandiere enormi vogliono fungere da nascondiglio dietro il quale rifugiarsi per non sentirsi coinvolti, da velo che copre la vista delle atrocità che stanno all'esterno? Guy Debord ipotizza questo fenomeno nella *Società dello spettacolo*:

l'alienazione dello spettatore a beneficio dell'oggetto contemplato si esprime così: più egli contempla, meno vive; più accetta di riconoscersi nelle immagini dominanti del bisogno, meno comprende la propria esistenza e il suo proprio desiderio.<sup>24</sup>

In *Forza, Simba*, torna il leitmotiv delle bandiere giganti. Nel saggio, che inizialmente appare come articolo della rivista *Rolling Stone*, Wallace racconta la sua esperienza di giornalista impegnato a seguire la campagna elettorale e la vita quotidiana di John McCain, nel corso delle campagne elettorali presidenziali nell'anno 1999. Il passaggio più rilevante si colloca nel centro focale della campagna, quando McCain si reca alla South Carolina Criminal Justice Academy di Columbia, e rilascia un'importante dichiarazione programmatica su crimine e giustizia. Wallace ci tiene ad evidenziare che il vero pubblico di questo «cosiddetto Major Policy Address, ovvero una conferenza pubblica su questioni chiave del programma, [...] originata dalle

---

<sup>22</sup> Wallace. *La vista da casa della signora Thompson*. p. 141, Nota 1.

<sup>23</sup> *Ivi.* p. 140.

<sup>24</sup> Debord, Guy. *La società dello spettacolo*. Trad. It. di P. Salvadori. Dalai Editore. 1997. p. 62.

accuse di Bush secondo cui McCain avrebbe un programma politico vago e sarebbe più immagine che sostanza»,<sup>25</sup> sia quello meno numerose e seduto nelle ultime file, ossia i giornalisti. Il «pubblico putativo [...] era costituito da trecentocinquanta uomini e donne senza collo seduti sull'attenti, [...] più altri duecento membri o giù di lì delle forze dell'ordine»<sup>26</sup>. Questa platea, che non è in verità la destinataria del discorso, possiede però una funzione fondamentale per McCain, ossia quella di divenire immagine televisiva, in un processo inverso alla *bio-picture* (l'immagine che prende vita). Al centro della disquisizione di Wallace ritorna la questione delle bandiere, suggerita dal potere comunicativo e propagandistico che in una campagna elettorale queste riescono a sprigionare. Le bandiere appaiono infatti onnipresenti quando i vari candidati approcciano la comunicazione mediatica, sembrano comparire dal nulla, e Wallace si interroga nuovamente sulla loro provenienza. In un passaggio relativo alla conferenza citata Wallace afferma:

McCain [...] si lancia in quello che sarà di gran lunga il discorso più terrorizzante della settimana, pronunciato sullo sfondo di una bandiera americana 10x15 metri, in modo tale che quando uno vede le macchie di questi eventi in TV ci sono solo McCain e la bandiera, la bandiera e McCain, una combinazione visiva che tutti i candidati farebbero i salti mortali per accaparrarsi.<sup>27</sup>

Questo discorso si offre come ottimo parallelo alla proliferazione nei giardini, poiché contiene anch'esso una forte connotazione politica della bandiera. David, al contrario dei suoi concittadini, privo sia di televisione che di bandiere, ma forte di uno spirito critico affilatissimo, parla apertamente della problematicità con cui vive l'Orrore, in chiusura al testo afferma infatti:

sto cercando, piuttosto, di spiegare come parte dell'orrore dell'Orrore sia stato sapere, nel profondo del mio cuore, che qualsiasi fosse l'America che gli uomini su quegli aerei odiavano tanto, era molto di più la mia America, e quella di F- e quella del pover vecchio detestabile Duane, che non quella di queste signore.<sup>28</sup>

---

<sup>25</sup> Wallace. *Forza, Simba*. p. 189.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> *Ivi*. p. 190.

<sup>28</sup> Wallace. *La vista da casa della sig.ra Thompson*. p. 152.

Il punto cruciale del discorso si muove poi verso la «pressione accretiva»<sup>29</sup> che si accumula nella mattinata del mercoledì nell' esporre una bandiera. Wallace riflette sul messaggio che si vuole mandare tramite la suddetta messa in mostra, arrivando alla conclusione, esperita poi sulla sua pelle, che raggiunta una certa densità di bandiere il messaggio più forte percepito sia quello di non esporla affatto. Segue in maniera narrativa una trafila di eventi che vede il protagonista alla ricerca disperata di una bandiera da collocare nella sua abitazione, fino ad arrivare ad un crollo psicologico e alla soluzione obbligata di crearsi una personale bandiera "handmade" con «cartoncino e pennarelli»<sup>30</sup>. È rilevante notare come l'autore renda esplicito nel testo che la sua bandiera fabbricata a mano non possieda alcun sostrato ideologico a giustificarla ma solamente una disperata necessità di uniformarsi ai suoi concittadini americani:

nessuno passa a piedi o accosta la macchina per chiedermi: "Ehi, come mai casa tua non ha una bandiera?" però diventa sempre più facile immaginare che lo pensino. [...] Tutti quei morti, e io vado in palla per una bandierina di plastica.<sup>31</sup>

### *1.3 L'assimilazione dell'Orrore attraverso i media*

In *Vista aerea & da terra* viene analizzato in primo luogo il *Pantagraph*, «l'organo di informazione locale»,<sup>32</sup> e il modo in cui all'interno di questo giornale vengono mediati i fatti dell'11 settembre. L'autore mette in mostra la problematicità di una retorica vuota che si mescola all'informazione pervenuta ai cittadini. Il procedimento viene protratto in maniera indiretta, elencando i principali "titoloni" del mercoledì, evidentemente abbastanza esemplificativi da non necessitare un approfondimento analitico:

---

<sup>29</sup> *Ivi.* p. 141.

<sup>30</sup> *Ivi.* p. 142.

<sup>31</sup> *Ivi.* pp. 141-142.

<sup>32</sup> *Ibidem.*

I CITTADINI SCONVOLTI PASSANO ATTRAVERSO UNA SERIE DI EMOZIONI; IL CLERO TENDE LE BRACCIA ALLA GENTE PER AIUTARE AD AFFRONTARE LA TRAGEDIA; PROFESSORE DELL'ILLINOIS STATE UNIVERSITY: BLOOMINGTON NON É FRA I BERSAGLI PROBABILI; I PREZZI DELLA BENZINA ALLE STELLE; MUTILATO PRONUNCIA DISCORSO ISPIRATO.<sup>33</sup>

In primo luogo, vale la pena osservare la relazione che si instaura fra il clero e la tragedia. La presenza costante di riferimenti e luoghi religiosi nel testo tenderebbe a passare in secondo piano; tuttavia, questo titolo conferisce una lettura chiara del fenomeno religioso come strumento di supporto al cittadino nei confronti dei fatti accaduti. In un certo modo conferisce senso alla volontà dell'autore di parlare della presenza pervasiva di chiese a Bloomington; è singolare, inoltre, che le chiese vengano indicate come l'unica presenza di vita comunitaria oltre alla televisione, che raccoglie di fronte al suo schermo bambini e famiglie. L'accostamento tra chiesa e TV è significativo perché caratterizza ambedue come canali palliativi che si diramano attorno all'Orrore, ciò che distingue però queste intercessioni è un fattore temporale. Mentre la Chiesa si espone nel tentativo di dare un conforto in un momento successivo i fatti avvenuti, la TV è il messaggero fallace che depotenzia le immagini traumatiche.

Il terzo titolo è invece rilevante poiché, oltre a confermare l'intenzione anestetica dei media nei confronti del popolo, esibisce una dinamica molto frequente entro la sfera mediatica, sopravvissuta anche nel contemporaneo: la presenza di una figura autorevole che agli occhi dello spettatore acquista una parvenza di onniscienza, in forma di aruspice moderno. In questo senso, è molto interessante l'esemplificazione della dinamica del Terrore di cui parla Mitchell, per cui, anche grazie al supporto dei media, il Terrore si autoalimenta nelle fantasie dei cittadini. Non esiste infatti alcuna razionalità nel prendere in considerazione l'idea che Bloomington sia «fra i bersagli probabili» di un ulteriore attacco; questa «ridente cittadina» si trova infatti a più di novecento miglia da New York. Il «titolone» si relaziona quindi alla metafora dell'incidente stradale della prima sezione, evidenziando come, nuovamente, il

---

<sup>33</sup> *Ivi.* p. 143.

*medium* metta in moto nella percezione dello spettatore uno smantellamento del territorio che lo separa dai fatti riprodotti a schermo.

Obiettivo della violenza terrorista è terrorizzare il nemico attraverso uno spettacolo traumatizzante. Terrorismo, dunque, è una guerra di parole e immagini trasmesse dai mass-media, una forma di guerra psicologica il cui scopo è la demoralizzazione del nemico. [...] I terroristi non occupano il territorio, essi deterritorializzano la violenza, dandole la possibilità di colpire ovunque. La casualità e l'imprevedibilità del terrore producono un tipo diverso di campo di battaglia. Il terrore opera sull'immaginazione collettiva per clonare immagini di terrore, molte delle quali furono certamente già anticipate nei film catastrofici hollywoodiani.<sup>34</sup>

Il terrore si fonda primariamente sulla produzione di parole e immagini, le quali assumono un valore simbolico ben più rilevante rispetto alla violenza fisica, che diviene un elemento collaterale ma necessario. Il nucleo essenziale del terrore risiede dunque nello spettacolo della violenza, che trova la propria massima espressione nell'immagine della distruzione. L'attacco alle Torri Gemelle rappresenta un caso emblematico di tale dinamica: condensa, infatti, immagini di distruzione all'idea di terrore come abbattimento di un'icona visiva universalmente riconosciuta. In questo contesto, le vittime umane, sacrificate insieme all'immagine, assumono il ruolo di vittime sacrificali, la cui innocenza diventa elemento costitutivo della loro funzione simbolica. Tale innocenza contribuisce a rafforzare l'efficacia comunicativa dell'atto terroristico, conferendogli una dimensione rituale e mediatica, non a caso è la caratteristica principale che David mette in rilievo nelle signore presenti nel salotto Thompson. Il terrore si alimenta proprio attraverso il tentativo dello Stato di reprimerlo: qualsivoglia tentativo di contenerne la riproduzione termina, paradossalmente, nell'amplificazione della sua portata simbolica e ne consolida la presenza nell'immaginario collettivo. L'immagine traumatica è, di conseguenza, molto resistente da un punto di vista specistico.

---

<sup>34</sup> Mitchell. *Pictorial Turn*. p. 186.

### 1.3.1 Il nesso fra fotografia e violenza

Spicca all'interno del Pantagraph la «foto a mezza pagina di uno studente del liceo cattolico Bloomington Central che recita il rosario in relazione all'Orrore».<sup>35</sup> In prima istanza Wallace denuncia la brutalità dell'operatore del giornale che ha approfittato di un ragazzo traumatizzato per fare share. La macchina fotografica, in questo passaggio, è il mezzo che viene utilizzato per esercitare una violenza nei confronti di un innocente; non è la prima volta che questa associazione viene proposta criticamente, basti pensare al *punctum*<sup>36</sup> di Roland Barthes, che in primo luogo è qualcosa che ferisce. Susan Sontag, d'altro canto, all'interno del saggio: *Sulla fotografia, Realtà e immagine nella nostra società*, afferma:

tuttavia l'atto di fare una fotografia ha qualcosa di predatorio. Fotografare una persona equivale a violarla, vedendola come essa non può mai vedersi, avendone una conoscenza che essa non può mai avere; equivale a trasformarla in oggetto che può essere simbolicamente posseduto. Come la macchina fotografica è una sublimazione della pistola, fotografare qualcuno è un omicidio sublimato, un omicidio in sordina, proprio di un'epoca triste, spaventata.<sup>37</sup>

Ciò che c'è di peggio nel passaggio proposto da Wallace è che l'oggetto della foto, oltre ad essere fotografato contro la sua volontà, è un ragazzo minorenne, e la sua trasformazione non lo renderà un oggetto privato e tascabile ma un manifesto che viaggerà tramite l'etere all'interno di una serie di media pubblici.

La tematica dei media paragonati agli armamenti ritorna di frequente anche in altri testi di Wallace. Compare per esempio in *Forza, Simba*: «guardare i cameramen che

---

<sup>35</sup> Wallace. *La vista da casa della signora Thompson*. p. 143.

<sup>36</sup> Come è noto, Barthes afferma che ciò che costituisce l'interesse della fotografia è ciò che si chiama il *punctum*. Il *punctum* è un dettaglio che “mi punge”, “è un mutamento vivo del mio interesse, una folgorazione”. Qualcosa che provoca in me una vibrazione in questa lettura breve, efficace, concisa. Questo *punctum* è in qualche modo l'incrinatura della fotografia, ciò che fa che essa non sia piana, unita, “unaria” (direbbe Barthes). Opponendo lo *studium* (campo di interesse culturale) al *punctum* Barthes distingue un altro tipo di *punctum* che lo specifica: il Tempo, la Rappresentazione pura dell'”è stato”. La fotografia è una catastrofe che ha già avuto luogo. Che il soggetto sia già morto o no, ogni fotografia è questa catastrofe. Cometa, Michele. Mariscalco, Danilo. *Al di là dei limiti della rappresentazione: letteratura e cultura visuale*. 2014. p. 24.

<sup>37</sup> Sontag, Susan. *Sulla fotografia*. Trad. It. di E. Capriolo. Einaudi. 2004. p. 14.

si caricano in spalla le apparecchiature da \$ 40.000 come lanciarazzi». <sup>38</sup> Se infatti la macchina fotografica di Sontag è paragonata ad una pistola, non ci sorprende che le fotocamere e telecamere di una squadra di giornalisti siano assimilate a delle armi ben più distruttive. Da notare come, anche in questo saggio, sia presente la tematica di una troupe televisiva che invade la vita di un giovane ragazzo per produrre audience.

In questo spazio analitico si vuole problematizzare il leitmotiv della fotografia-arma, che proviene da un gruppo di persone e viene direzionata verso un soggetto indifeso, con la fotocamera utilizzata quale strumento di tortura nella prigione di Abu Ghraib. Le terribili fotografie di Abu Ghraib che germogliano nelle piattaforme online riaprono il tema della vitalità delle immagini. Il governo Bush, infatti, sostiene una serie di politiche di censura e distanziamento atte a limitare la proliferazione di questi documenti. Perfino tramite il controllo statale dei mass media viene attuato un tentativo di bloccare questo turbine di clonazioni incontrollate, tuttavia, le precauzioni si rivelano tremendamente fallimentari.

Sontag analizza come molti aspetti sociali raccontino un'America dove «le pratiche di violenza sono viste come un buon intrattenimento», <sup>39</sup> portando l'esempio di Rush Limbaugh, che definisce le fotografie che immortalano dei soldati americani impilare degli uomini nudi degli scherzi camerateschi. In *Il figlio grosso e rosso*, <sup>40</sup> testo di apertura della raccolta presa qui in analisi, Wallace enuclea una serie di riflessioni in riferimento all'industria del porno. Lavorando sul concetto dell'accettabilità del porno nella cultura moderna, afferma che questo dovrà spingersi oltre confini importanti per mantenere il senso di inaccettabilità che dà vita al suo successo:

come dovrebbe essere ormai evidente, l'industria si è già spinta parecchio in là; e adesso che le scene di abuso sui bambini e stupri di gruppo appena dissimulati si smerciano in fretta, non è difficile prevedere a cosa dovrà arrivare il porno per riuscire a mantenere la sua cattiva reputazione. Che ci si arrivi o no, è evidente che il vero orizzonte del porno negli anni Novanta è lo *Snuff film*, in cui si vedono scene di uccisione dal vero. <sup>41</sup>

---

<sup>38</sup> Wallace. *Forza, Simba*, In *Considera l'aragosta*. p. 232.

<sup>39</sup> Sontag, Susan. *Regarding the torture of others*. New York Times Magazine. 2004. p. 4.

<sup>40</sup> Wallace. *Il figlio rosso e grosso*. In *Considera l'aragosta*.

<sup>41</sup> *Ivi*. p. 30, Nota 23.

Le parole di Sontag confermano i concetti espressi da Wallace, ed allo stesso modo lo fa Mitchell trattando le tematiche dell'impronunciabile e dell'inimmaginabile, quando parla delle «scene oggi familiari di decapitazioni che circolano in televisione e su internet».<sup>42</sup>

### 1.3.2 La fotografia come arma nello scandalo di Abu Ghraib

La vicenda della fotografia dello *Hooded Man*, paradigma dell'orrore di Abu Ghraib, che ritrae un prigioniero posizionato in equilibrio sopra una scatola di razioni militari, con fili elettrici collegati alla testa e ai genitali, diventa «l'icona della guerra americana al terrore».<sup>43</sup> L'ipotesi di Mitchell, che prova a dare una risposta al perché proprio questa *image*, fra tutte le testimonianze di atrocità subite dai prigionieri, arrivi a rivestire questo ruolo, si basa sull'evocazione che questa foto in particolare produce di «un intero repertorio di immagini cristiane dell'Inquisizione e, in modo ancora più potente, di immagini votive della Passione di Cristo».<sup>44</sup> L'omonimo film di Mel Gibson, per esempio, di un realismo spesso crudo e quasi efferata, esibisce in maniera dettagliata le numerose torture afflitte a Gesù prima e durante la sua crocifissione, e gode di un successo smisurato in America proprio nel periodo in cui le testimonianze mediali di Abu Ghraib cominciano a diventare di dominio pubblico. La guerra santa americana contro i terroristi arabi si compie attraverso la rappresentazione di un uomo arabo come vittima sacrificale: lo *Hooded Man* arriva a concentrare in sé tutta una serie di «scenari indicibili in una forma eloquente, la cui semplicità e immediatezza la rendono ideale per la duplicazione e la ripetizione».<sup>45</sup> Lo stesso fenomeno avviene da sempre nell'iconografia cristiana, in cui l'immagine devozionale attira a sé la contemplazione dei fedeli, fino ad arrivare all'immedesimazione con la stessa; si delinea quindi un rapporto stretto fra l'iconografia cristiana fossilizzata nelle chiese e la fotografia-icona che circola in internet.

---

<sup>42</sup> Michell. *Pictorial Turn*. p. 183.

<sup>43</sup> *Ivi*. p. 194.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> *Ivi*. p. 195.

I fatti di Abu Ghraib sono paradigmatici anche nel produrre l'idea di una fotografia come media della verità: le varie istantanee delle torture rendono reali i fatti avvenuti, consegnandoli senza filtri al mondo intero; in questo si oppongono diametralmente ai flash dei giornalisti in Wallace, dove lo scopo è dichiaratamente propagandistico e sensazionalistico. Susan Sontag e un'altra lunga schiera di teorici e studiosi analizzano la fotografia come media della verità:<sup>46</sup> «una fotografia sembra avere con la realtà visibile un rapporto più puro, e quindi più preciso, di altri oggetti mimetici».<sup>47</sup> In *Realismo e immagine digitale*,<sup>48</sup> Mitchell analizza invece come la fotografia, sia nella sua forma basata su processi chimici che su quella digitale, sia soggetta ad una serie di fenomeni che la escludono da un regime di verità inoppugnabile. La distinzione tra immagine autentica e manipolata è epistemologicamente fallace,

dato che ogni fotografia realizzata in modo tradizionale era anch'essa un prodotto di manipolazione nel senso della tecnica, degli standard materiali e delle decisioni riguardanti cosa fotografare, in quali scenari, come sviluppare e come stampare. Il concetto di immagine *autentica* è un fantasma ideologico.<sup>49</sup>

La macchina fotografica, così come qualsiasi altro media, può essere utilizzata per distorcere la realtà, producendo inganni e menzogne.

### *1.3.3 Clément Chéroux: la forma-nuvola come impedimento all'integrazione del trauma*

Come già evidenziato in precedenza, le istanze mediali che circondano i fatti avvenuti l'11 settembre 2001 non hanno la pretesa di manifestare verità. Clément Chéroux<sup>50</sup> osserva una trasfigurazione del reale nel passaggio tra i fatti realmente

---

<sup>46</sup> Benjamin, Walter. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. A cura di F. Valagussa. Trad. It. di E. Filippini. Einaudi. 2014;

Barthes, Roland. *La camera chiara*. Trad. It. di R. Guidieri. Einaudi. 2003.

<sup>47</sup> Sontag. *Sulla fotografia*. p. 6.

<sup>48</sup> Michell. *Pictorial Turn*, p. 200.

<sup>49</sup> *Ivi*. p. 202.

<sup>50</sup> Chéroux, Clément. *Diplopia, L'immagine fotografica nell'era dei media globalizzati: saggio sull'11 settembre 2001*. Piccola Biblioteca Einaudi Ns. novembre 2010.

accaduti a Ground Zero e i loro reportage fotografici. Si tratterebbe di una traslazione dal piano documentario, che consentirebbe un resoconto oggettivo dell'accaduto, a uno spazio relegato al simbolico. Paradigma di questo slittamento per Chéroux è la formanuvola, onnipresente nella maggior parte dei giornali statunitensi e mondiali.

La nuvola, che in tutte le prime pagine dei giornali si interpone fra l'osservatore e il disastro, certamente non rispetta gli imperativi di chiarezza che ci si aspetta dalla fotografia documentaria. Questa diviene un ostacolo che si interpone alla carneficina e dissimula le conseguenze immediate dell'atto terroristico, proprio come avviene tramite lo schermo televisivo. Si compie così un passaggio fondamentale che vede il *medium* fotografico, apparentemente certificatore per eccellenza di verità documentaria, scivolare nel regime dell'indefinito, entro il quale la televisione fa da padrona. La TV, grande mediatrice dei fatti dell'11 settembre, a cui sono incollati gli abitanti di Bloomington, così come tutto il mondo occidentale, impone un allontanamento dal contesto fattuale, «privilegiando invece, nella medesima maniera delle immagini di cui parla Chéroux, una dimensione simbolica artisticamente (pre)ordinata».<sup>51</sup>

In una delle più vivide descrizioni dell'Orrore Wallace esalta la bellezza dei fatti accaduti: «poi di nuovo l'abominevole bellezza del filmato del secondo aereo che colpiva la torre, con l'azzurro e l'argento e il nero e l'arancione spettacolare».<sup>52</sup> Non è certamente la prima volta che il concetto di meraviglioso viene accostato ad una catastrofe; ciò che è inedito in Wallace è piuttosto la relazione fra l'accumulazione dei vari colori sprigionati dall'impatto e la dimensione individuale dell'autore che, sotto gli effetti del Benadryl, si trova già in itinere in uno stato semi-incoscienze di sonnolenta confusione. Si può rilevare come tale anestesia farmacologica sia assimilata nel testo ai numerosi espedienti televisivi e giornalistici che rendono i fatti opachi, inconsistenti. L'emarginazione che il Benadryl, la distanza geografica e i media producono in David è un'ulteriore sineddoche della vera questione che fa sentire l'autore emarginato, ossia «quell'idea di America che esprime sé stessa con bandierine, aquile e baseball».<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> Bugliani. *Traumatic Screens: l'11 settembre visto dal televisore della Thompson*. p. 8.

<sup>52</sup> Wallace. *La vista da casa della signora Thompson*. p. 148.

<sup>53</sup> Bugliani. *Traumatic Screens: l'11 settembre visto dal televisore della Thompson*. p. 17.

#### 1.4 L'ipocrisia del media televisivo

La parte centrale, più corposa, nonché conclusiva del testo, si colloca nella sezione *Martedì*. Wallace racconta in prima persona il trauma vissuto contemplando l'Orrore dal televisore della sig.ra Thompson. David illustra come sia stato costretto a trasferirsi a casa della signora perché per sua scelta a casa non possiede una TV. In un'intervista molto nota lo scrittore spiega i motivi che stanno alla base di questa scelta, afferma che se ce la possedesse la guarderebbe tutto il tempo, oltre alla problematica che nasce dall'invenzione del telecomando: ogni volta che la accende si illude infatti che ci sia sempre qualcosa di meglio da guardare in un altro canale e di non poterne fruire, cadendo in una spirale di zapping infinito.<sup>54</sup> Arriva a paragonarla ad «un caminetto sempre acceso, una fonte di calore e luce da cui ogni tanto, verrebbe risucchiato».<sup>55</sup>

L'Orrore descritto da Wallace si compone di una serie di momenti identificati a spezzoni nel testo. Il fulcro di questo vero e proprio buco nero, da cui il narratore viene risucchiato, risiede in una descrizione vivida e cruda che circoscrive il trauma personale:

quando sono entrato tutti stavano fissando paralizzati uno dei pochissimi spezzoni che la Cbs non ha più mostrato, cioè un campo lungo da lontano della torre nord e del traliccio in acciaio dei piani superiori in fiamme, con dei puntini che si staccavano dall'edificio e scendevano attraverso il fumo verso il fondo dello schermo, puntini che poi con l'improvviso restringersi dell'inquadratura si sono rivelati persone in giacca e cravatta e gonna, con le scarpe che cadevano mentre cadevano, alcuni si appendevano a davanzali e travi poi mollavano la presa, erano a testa in giù o si dibattevano e una coppia sembrava quasi (non è verificabile) stretta in un abbraccio mentre precipitava per tutti quei piani, e si sono rimpiccioliti di nuovo in un puntino quando la telecamera tutto a un tratto è tornata al campo lungo.<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup> Manufacturing Intellect. *David Foster Wallace unedited Interview*. Piattaforma Youtube. 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=iGLzWdT7vGc>. This is the full unedited interview David Foster Wallace gave to the German television station, ZDF, in 2003. [min. 13:40].

<sup>55</sup> *The End of the Tour - Un viaggio con David Foster Wallace*. Regia di James Ponsoldt. Produttori James Dahl, Matt DeRoss, David Kanter, Mark C. Manuel, Ted O'Neal. 2015. Basato sul libro del giornalista e scrittore David Lipsky: *Come diventare se stessi*. [min. 41:20].

<sup>56</sup> Wallace. *La vista da casa della signora Thompson*. p. 147.

Ciò che produce il trauma più profondo nel protagonista sono i puntini che divengono persone tramite uno zoom; ad un'attenta analisi, questo è il procedimento inverso a quello di cui Sontag parla in *Regarding the torture of others*, in cui il nemico viene de-umanizzato per giustificare il dolore a cui viene sottoposto. Nel caso di questa inquadratura, che, ironicamente, non verrà più trasmessa, si passa dalla geometria astratta, il punto, ad un ingrandimento che definisce il sofferente come vero e proprio essere umano.

#### 1.4.1 Il rapporto tra cinema e realtà nella percezione della tragedia

Altro stratagemma televisivo, di cui Wallace parla a lungo nell'ultima sezione, è la generazione sullo schermo di una realtà che presenta una serie di affinità con i film d'azione. Il leitmotiv del miscelamento tra realtà e cinema torna più volte all'interno del testo: fin dal primo capitolo i film d'azione si mischiano all'accaduto: « – Coi miei ragazzi pensavamo che era un film tipo quello là, *Independence Day*, poi ci siamo accorti che era lo stesso film su tutti i canali –». <sup>57</sup> Nella seconda sezione si colloca il titolo di prima pagina dell'editoriale del 12 settembre: «la carneficina che abbiamo visto attraverso gli occhi delle telecamere a New York e Washington sembra ancora un film di Hollywood vietato ai minori». <sup>58</sup> Nell'ultima sezione questo miscelarsi fra film e realtà raggiunge il picco massimo:

Nella stanza c'è quello che colpirebbe molti americani come un'assenza di cinismo. A nessuno per esempio viene in mente di commentare che è forse un po' strano che *tutti e tre* i conduttori televisivi sono in maniche di camicia, né di considerare la possibilità che forse non è un caso se i capelli di Dan Rather sono scompigliati, né che se continuano a ritrasmettere orribili filmati forse non è solo per quegli spettatori che si sono appena collegati e non li hanno ancora visti. Nessuna delle signore sembra notare che gli strani occhietti spenti del presidente sembrano diventare sempre più vicini fra loro durante il suo discorso registrato, né

---

<sup>57</sup> *Ivi.* p. 139.

<sup>58</sup> *Ivi.* p. 143.

che alcune frasi che pronuncia sono di una somiglianza quasi plagiaria a quelle pronunciate da Bruce Willis in *Attacco al Potere* un paio di anni fa. [...] Nessuna è abbastanza scafata da avanzare la scontata e perversa lagnanza postmoderna: Già Visto.<sup>59</sup>

L'apice si raggiunge quando una serie di associazioni figurali che trascendono la sfera cinematografica vengono accostate ai filmati in diretta. Il figlio di una signora presente nel salotto identifica il collasso della torre sud ad «un filmato di un lancio spaziale della Nasa che scorre al contrario»,<sup>60</sup> mentre lo stesso David afferma di aver pensato crollasse «come sviene una signora elegante».<sup>61</sup>

Se la presenza di associazioni figurali elementari che si intersecano a immagini catastrofiche può sembrare paradossale, Bugliani ne dà invece un'interpretazione molto convincente: la trasmissione televisiva, tramite la riproduzione di filmati non aderenti ad un contesto informativo, spinge lo spettatore verso la trasfigurazione simbolica degli eventi. La riflessione di Fausto Colombo si muove in una direzione analoga, rilevando che «è dall'alta definizione della pellicola cinematografica che la verticalità della torre ha impresso le sue immagini più spettacolari».<sup>62</sup> Esiste pertanto una forte analogia che si è venuta a costituire nel tempo fra il grattacielo e il cinema hollywoodiano. Le relazioni inconscie che si formano nella mente dello spettatore fra il disastro reale ed il cinema d'azione depotenziano la carica traumatica degli attentati. La TV accentua i già evidenti punti di intersezione degli attentati con la finzione cinematografica per esaltarne la spettacolarità e deviare dalle vere implicazioni dell'accaduto.

Risulta assai significativo come l'autore trasli l'attenzione del lettore, già nelle sezioni precedenti, sulle abitudini degli abitanti di Bloomington che, a detta dell'autore, consumano una «quantità smodata di TV»,<sup>63</sup> tanto da arrivare ad affermare che «la realtà è principalmente televisiva»<sup>64</sup> e che lo skyline di New York è

---

<sup>59</sup> *Ivi*, p. 151.

<sup>60</sup> *Ivi*, p. 148.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> Colombo, Fausto. *Tracce, Atlante warburghiano della televisione, Capitolo: La torre*. Di Alberto Abruzzese e Luca Massidda. Editore Link. 2010. p. 146.

<sup>63</sup> Wallace. *La vista da casa della signora Thompson*. p. 145.

<sup>64</sup> *Ibidem*.

riconoscibile solo attraverso la lente della TV. In chiusura al racconto David rivela che il principio di alienazione personale nei confronti delle signore prenda luogo proprio dalla lezioncina di geografia che si trova costretto a tenere, dal momento che nessuna delle persone presenti nel salotto ha coscienza della disposizione urbanistica della città di New York. Deve illustrarla «indicando il mare sullo sfondo dello skyline che conoscono così bene (dalla TV)». <sup>65</sup> La distorsione della realtà attuata dal media televisivo viene colta solo da chi ha gli strumenti per poterla estrapolare, mentre le signore di fronte al televisore non li possiedono e vengono quindi soggiogate da ciò che vedono.

Nell'epilogo Wallace tira le fila del discorso, recuperando alcuni punti cruciali trattati nei paragrafi precedenti. Le signore, innocenti ed ignare di ciò che sta accadendo, pregano, riconsolidando l'idea di una religiosità come appiglio a cui aggrapparsi per non essere travolte dall'Orrore. Pregano e guardano in silenzio il discorso del presidente, un'orazione che ironicamente sembra sincera e commossa, quando in realtà l'autore in precedenza aveva messo in luce la costruzione puntuale di tutto ciò che viene mandato in onda in TV.

Wallace parla esplicitamente della falsità intrinseca del media televisivo in varie circostanze, partendo dall'assunto che, nonostante sia luogo comune credere che guardare la televisione sia analogo alla pratica del voyeurismo, in realtà si tratti di una grande illusione. In primo luogo, le persone che vengono spiate attraverso lo schermo non sono affatto inconsapevoli di essere guardate, anzi, sanno per certo che è in virtù della folla che li osserva che loro si trovano all'interno dello schermo. La televisione si oppone al voyeurismo perché è ontologicamente «esibizione, spettacolo, il che per definizione richiede un pubblico»; <sup>66</sup> l'osservatore trasmuta quindi in spettatore, decidendo di ignorare consapevolmente tutti i fattori che allontanano la sua esperienza da quella del voyeur.

## 2. *Piccoli animali inespressivi: i protagonisti di Wallace in relazione al mondo post-moderno*

---

<sup>65</sup> *Ivi.* p. 151.

<sup>66</sup> Wallace. *E Unibus Pluram: Television and U. S. Fiction.* p. 32.

La relazione tra spettatore e voyeur si complica notevolmente in un cospicuo numero di testi di Wallace, in particolare in *Piccoli animali inespressivi*, che verrà qui di seguito preso in analisi. In uno spezzone del testo la telecamera «indugia [...] quasi con fare da voyeur»<sup>67</sup> sulla protagonista. Viene quindi ribadito da Wallace come non esista mai un rapporto univoco tra osservatore e osservato, si ha a che fare invece con intersezioni complesse tra regimi che presentano sia opposizioni che intersezioni.

«According to Wallace, TV's 'real' agenda is to be 'liked', because if you like what you're seeing, you'll stay tuned».<sup>68</sup> Questo “scopo” verrà reso evidente nel testo, in modo particolarmente esplicito attraverso la personificazione della televisione, che prende parola in prima persona ed esclama: «Restate dove siete, non andate via».<sup>69</sup> La richiesta della televisione al telespettatore viene inoltre umanizzata, inserendosi consapevolmente all'interno di un discorso dialogico e in un contesto di solitudine dell'osservatore. In secondo luogo, questa dinamica si esprimerà quando i dirigenti televisivi di *Jeopardy!* si sforzeranno di presentare una versione di Julie che possa essere attrattiva in ambito televisivo. Questa versione della protagonista è una chiara distorsione di chi è realmente: mentre la telecamera la inquadra e le luci artificiali si accendono, Julie diventa un'inversione di sé stessa, «è un mistero»<sup>70</sup> per i dirigenti dello studio, che la vedono solo attraverso la distorsione convessa della telecamera. Usando il linguaggio specifico della televisione, il personaggio di Merv Griffin la descrive come «una qualche lente, un filtro per quella grande forza non organizzata che alcuni nell'industria hanno passato la vita intera a cercare di localizzare e mettere a fuoco».<sup>71</sup>

*Piccoli animali inespressivi* appare per la prima volta sulla *Paris Review*<sup>72</sup> e, solo successivamente, come storia liminare nella collezione di Wallace del 1989, *La ragazza dai capelli strani*. Si tratta di un testo estremamente pregno di tematiche care

---

<sup>67</sup> Wallace. *Piccoli animali inespressivi*, In *La ragazza dai capelli strani*. Trad. di Martina Testa. Minimum fax. 2017. p. 27.

<sup>68</sup> McCaffery, Larry. *An Interview with David Foster Wallace*. Review of Contemporary Fiction. vol. 13, no. 2, Summer 93. p. 130.

<sup>69</sup> Wallace. *Piccoli animali inespressivi*. p. 47.

<sup>70</sup> *Ivi*. p. 38.

<sup>71</sup> *Ivi*. p. 37.

<sup>72</sup> The Paris Review è una rivista letteraria statunitense con sede a New York. Fondata nel 1953 a Parigi, pubblica poesie e racconti di autori famosi e di esordienti.

a Wallace e rilevanti nell'ambito visuale. In primo luogo, si discuterà della precaria situazione dell'umano imprigionato dentro – e fuori – lo schermo televisivo, in una distopica “throwaway society” del critico Andrew H. Banecker. In secondo luogo, si tratterà il leitmotiv che combina la reclusione dei personaggi all'interno di una sproporzionata quantità di cornici, muri di vetro e finestre, accostandolo alla voracità dello schermo televisivo. Nel racconto, infatti, i numerosi personaggi sono continuamente inghiottiti e rigurgitati dalla televisione, definendo una nuova situazione di precarietà che si ritrova nella difficoltà di costruire una comunicazione veritiera. In conclusione, si metteranno in evidenza le connessioni che nel testo deflagrano il volto umano ed il volto animale. L'espressività dei volti verrà poi relazionata al poemetto di John Ashbery *Self-Portrait in a Convex Mirror*,<sup>73</sup> la cui relazione con il testo preso in analisi è stata per la prima volta messa in evidenza da uno dei critici cardine per affrontare l'autore, Marshall Boswell.<sup>74</sup>

*Piccoli animali inespressivi*, come testo di apertura della raccolta, presenta un'idea programmatica, il racconto condensa infatti le tematiche fondanti della ricerca di Wallace, mettendo in rilievo l'influenza della televisione nell'ambito delle relazioni interpersonali. Il critico Adam Kelly afferma:

from *Infinite Jest* on, Wallace's artistic project became primarily about returning to literary narrative a concern with sincerity not seen since modernism shifted the ground so fundamentally almost a century before. Wallace believed that a return to sincerity in literature would require a study into postmodern fiction, in order to properly take into account the effects wrought by contemporary media, particularly TV and advertising.<sup>75</sup>

Il testo ruota attorno alla preoccupazione della TV per la sincerità, e Schaefer Heike, nel saggio in cui accosta la scrittura di Robert Coover e quella di Wallace afferma che: «*Little Expressionless Animals* [...] examines the pressure that

---

<sup>73</sup> Ashbery, John. *Self-Portrait in a Convex Mirror*. Viking Press. 1975.

<sup>74</sup> Boswell, Marshall. *Understanding David Foster Wallace*. University of South Carolina Press. 2020.

<sup>75</sup> Kelly, Adam. *David Foster Wallace and the New Sincerity in American Fiction. Consider David Foster Wallace: Critical Essays*. 1st ed. Sideshow Media Group. 2010. pp. 133-134.

commercial TV culture puts on such qualities as intimacy and integrity».<sup>76</sup> La trama racconta di un'eccentrica giovane donna, Julie Smith, che, grazie alla sua vittoria e alla successiva legittimazione come campionessa del format televisivo *Jeopardy!*, raggiunge la fama nazionale. Nel corso della narrazione si dipana un intreccio articolato fra le vicende interne il programma e il rapporto sentimentale con la figlia del produttore dello show, Faye Goddard. I dialoghi emotivamente carichi tra le due donne rivelano come i traumatici trascorsi familiari abbiano portato Julie a sviluppare le eccezionali capacità mnemoniche che hanno agito da catalizzatore per renderla una personalità televisiva: dopo essere stata abbandonata dalla madre in tenera età assieme al fratello, la protagonista trascorse giornate intere a memorizzare le enciclopedie *La Place Date Guides*. Queste giornate di solitudine vengono verbalizzate da Julie in maniera piuttosto ambigua: la ragazza afferma infatti che questi tomi fungessero da amici con cui trascorreva volentieri il tempo.

L'intera raccolta si distingue per un'innovazione formale e una sperimentazione radicate in un contesto temporale e spaziale nitidamente televisivo, post-fordista e post-modernista. In questo ed altri racconti della raccolta, tra i quali spicca *My appearance*, l'autore accosta personaggi di finzione e icone di show televisivi come David Letterman e gli host di *Wheel of Fortune*, Alex Trebek e Pat Sajak. Banecker sostiene che: «the specific impetus behind the collection was to examine the effects of the postmodern condition on characters situated within such an untenable, diaphanous, and angst-riddled situation».<sup>77</sup> Uno fra tutti il protagonista del racconto che dà il titolo alla raccolta *La ragazza dai capelli strani*, un ricco repubblicano afflitto da un forte vuoto morale ed affettivo, che viene accolto da un gruppo di ragazzi punk e ribattezzato «Cucciolo Rabbioso». Il ragazzo cerca invano di colmare la sua sofferenza interiore attraverso il sadismo ed il controllo: «su una piazzola di sosta Gin Fizz mi ha permesso di bruciare uno dei capezzoli di Big con il mio accendino d'oro, e così sono ridiventato felice».<sup>78</sup> Il mondo in cui sono immersi i personaggi si può definire limpidamente e

---

<sup>76</sup> Schaefer, Heike. *American Literature and Immediacy. For real? The Critique of TV Culture in the short Fiction of Robert Coover and David Foster Wallace*. Cambridge University. 2020. p. 201.

<sup>77</sup> Banecker, Andrew H. *Time-Space Compression and the Role of Television in DeLillo's White Noise and Wallace's "Little Expressionless Animals"*. *Fast Capitalism*. Volume 9, Issue 1. 2012. ISSN 1930-014X. doi:10.32855/fcapital.201201.017. p. 157.

<sup>78</sup> Wallace. *La ragazza dai capelli strani*, In *La ragazza dai capelli strani*. p. 79.

integralmente post-moderno. Le affermazioni del protagonista di questo racconto ne danno una visione piuttosto esplicitiva:

la English Leather è quell'acqua di colonia per uomo con la réclame televisiva in cui una ragazza molto bella e sexy che sa giocare a biliardo meglio di un professionista fa l'affermazione che tutti i suoi uomini portano English Leather oppure niente. Io trovo questa ragazza molto seducente e sessualmente eccitante. Ho la réclame dell'acqua di colonia English Leather registrata sul mio nuovo registratore Toshiba e mi piace mettermi in posizione reclinata sulla mia poltrona di crine con lo schienale reclinabile e masturbarmi mentre la réclame gira a ripetizione nel videoregistratore.<sup>79</sup>

Non verrà approfondita in questa sede la serie di implicazioni che questo passaggio produce nella connessione fra pubblicità ed erotismo. L'analisi si concentrerà piuttosto sull'assuefazione prodotta da media come la televisione ed il videoregistratore. In chiusura di testo un trip allucinatorio del protagonista viene paragonato ad un replay del campionato di football, scandagliando i confini fra l'illusione provocata dal media televisivo e la realtà deformata prodotta dall'uso di droghe.

### *2.1 La debole resistenza dei personaggi alla dittatura della "throwaway society"*

Tornando a *Piccoli animali inespressivi*, anche Julie rientra a pieno titolo fra i personaggi della raccolta che pongono di fronte a sé una moltitudine di scudi volti a proteggerla dal mondo esterno, primo fra tutti il suo volto senza espressione. Julie è descritta dal conduttore dello show, Alex Trebek, come una «giovane donna incredibilmente attraente»<sup>80</sup> che «a volte sembra una vampira».<sup>81</sup> La sua trasfigurazione in creatura fantastica sembra giocare un ruolo nella quantità di pubblico che riesce a tenere incollato allo schermo e nel suo completo atto di dominazione nei confronti degli altri concorrenti:

---

<sup>79</sup> *Ivi.* p. 75.

<sup>80</sup> *Ivi.* p. 16.

<sup>81</sup> *Ivi.* p. 21.

Julie mantiene il possesso del tabellone per tutti e due i turni. Nessuna domanda esclusa. Mai successo prima, neanche nell'era Fleming. Gli altri due concorrenti, grigi e flosci, hanno bisogno di aiuto per uscire dallo studio.<sup>82</sup> [...]

Il Rischio Finale vede Julie completare il totale annichilimento del postino, il quale nutre la convinzione che la più antica letteratura indiana sia stata scritta da Kipling. La puntata fa registrare uno share del sessantacinque per cento.<sup>83</sup>

Secondo Banecker, la relazione che si instaura fra la sottomissione che Julie attua nei confronti degli sfidanti e il suo canalizzare in maniera così intensa le attenzioni del pubblico si connette all'amore del popolo americano nei confronti dei massacri,<sup>84</sup> si noti nei passaggi riportati qui sopra l'evidente vicinanza frasale tra "l'annichilimento" e "lo share". Questa vicinanza si ritrova poco più avanti nella discussione ai vertici della MGE per l'asservimento delle regole del programma alla dominanza di Julie. Lo share che la donna riesce a concentrare «è un bel cinquanta per cento: al pari del Super Bowl e degli attentati eccellenti».<sup>85</sup> In maniera indiretta, come si è già visto in *La vista da casa della sig.ra Thompson*, l'autore fa riecheggiare il parallelismo tra la spettacolarità del disastro e dell'evento televisivo – in questo caso sportivo – per eccellenza, entro la logica dell'attrattività nei confronti dello sguardo della massa di spettatori.

In un gioco a premi che prende luogo più volte a settimana, strettamente vincolato agli indici di ascolto, agli sponsor e agli altri retaggi dell'intrattenimento capitalistico contemporaneo, il ricambio di concorrenti è di fatto l'asse portante del programma. Affinché il game show abbia successo, nella teoria, i concorrenti devono cambiare ogni giorno, o per lo meno ogni settimana, in modo che il senso di novità non si esaurisca nel pubblico televisivo. Banecker teorizza che i vari concorrenti del gioco incarnino la metafora di una "throwaway society":

---

<sup>82</sup> Wallace. *Piccoli animali inespressivi*. pp. 25-26.

<sup>83</sup> *Ivi*. p. 36.

<sup>84</sup> Banecker. *Time-Space Compression and the Role of Television in DeLillo's White Noise and Wallace's "Little Expressionless Animals"*. p. 164.

<sup>85</sup> Wallace. *Piccoli animali inespressivi*. p. 29.

in the realm of commodity production, the primary effect has been to emphasize the values and virtues of instantaneity [...] and of disposability [...] The dynamics of a ‘throwaway’ society [...] meant more than just throwing away produced goods (creating a monumental waste disposal problem), but also being able to throw away values, life-styles, stable relationships, and attachments to things, buildings, places, people, and received ways of doing and being.<sup>86</sup>

Tale paradigma si manifesta con la sostituzione arbitraria dei partecipanti una volta che il loro valore in termini di visibilità si esaurisce. Un aspetto che merita una particolare attenzione critica è la resistenza che la protagonista esercita in opposizione a questa dinamica. Tutto nel programma è intriso dalla logica del consumo e dell’“usa e getta”: le storie di vita di ogni concorrente consegnate “in pillole” e le domande dello show, che sono estremamente triviali, in quanto frammenti di conoscenza irrilevanti nella sostanza.

Television programs need to win the moment-by-moment approval of their large, popular audiences, to evoke a set of rapid and predictable emotional responses: television must produce immediacy as authentic emotion.<sup>87</sup>

Julie viene percepita dal pubblico come una dea di *Jeopardy!*, tanto che i produttori dello show la considerano «l’incarnazione del gioco»;<sup>88</sup> la donna arriva a dominare il programma per quattro anni interi prima di essere scalzata, attraverso un geniale colpo di scena costruito “ad hoc”, dal fratello autistico. Il momento dell’eliminazione di Julie è strettamente correlato all’incipit del racconto in cui i due fratelli sono abbandonati dalla madre sul bordo della strada, e il tutto viene disposto tramite brevi frames di immagini che lampeggiano su uno schermo, in una sorta di paratattica inevitabilità televisiva:

---

<sup>86</sup> Harvey, David. *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Basil Blackwell Ltd. 1989. p. 286.

<sup>87</sup> Bolter, Jay David and Richard Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press. 1999. p. 187.

<sup>88</sup> Wallace. *Piccoli animali inespessivi*. p. 25.

è il 1976. Il cielo è basso e pieno di nubi. Le nubi grigie sono bitorzolute, increspate e lucenti. Il cielo ha un aspetto cerebrale. Sotto il cielo c'è un campo, nel vento. A lato del campo corre un'autostrada pallida. Passano un sacco di macchine. Una delle macchine si ferma sul bordo dell'autostrada. Una giovane donna con il viso floscio fa scendere dalla macchina due bambini. [...] Porta il sacchetto e i bambini bianchi fino al palo di un recinto, al bordo del campo, al bordo dell'autostrada. Le mani dei bambini, che sono piccole, vengono piazzate sul palo. La donna dice ai bambini di continuare a toccare il palo fino a che la macchina non torna. Entra in macchina e la macchina parte.<sup>89</sup>

Ci sono diverse riflessioni che si possono avanzare in merito a questo passaggio, una fra tutte la reiterazione dell'idea di "bordo", che richiama sia un confinamento spaziale delle immagini entro lo schermo televisivo, sia un'idea di luogo periferico adibito all'abbandono di ciò che risulta futile, esaurito. In secondo luogo, la dinamica dell'"usa e getta" viene evocata dall'abbinamento del sacchetto e dei bambini, e al volto "floscio" della madre. Julie Smith, fin da bambina abbandonata come un rifiuto, cerca in ogni modo di opporsi alla mercificazione televisiva: «by not offering any of herself up to the world, Julie Smith resists such digestion».<sup>90</sup> Tuttavia, la sua situazione all'interno di *Jeopardy!* rimane inequivocabilmente volatile. Ciò che annulla la sua tenace resistenza, esercitata tramite l'alienazione dalle pillole di vita di Alex Trebek è il fatto che Julie sopravvive al suo "smaltimento" solo in funzione dello share televisivo che riesce a produrre.

Non possiamo mandarla via. È troppo brava. Va troppo forte. È diventata la trasmissione stessa. Guardate queste cifre." Brandisce delle cifre.<sup>91</sup>

E nuovamente:

---

<sup>89</sup> *Ivi.* p. 7.

<sup>90</sup> Banecker. *Time-Space Compression and the Role of Television in DeLillo's White Noise and Wallace's "Little Expressionless Animals"*. p. 164.

<sup>91</sup> Wallace. *Piccoli animali inespressivi*. p. 36.

le cifre non mentono. Quelli della Triscuit ci hanno offerto di raddoppiare il prezzo degli spot da trenta secondi, purché la ragazza resti.<sup>92</sup>

All'interno della narrazione lo share televisivo e la dimensione economica che ne consegue assumono indiscutibilmente una preminenza su qualsiasi altro fattore. Julie è strettamente assoggettata ai numeri: quando gli ascolti iniziano a diminuire la *Merv Griffin Enterprises* tenta di sbarazzarsi di lei in una dinamica di espulsione che non può non richiamare quella attuata dalla madre. Non a caso i due abbandoni sono molto ravvicinati nel corpo del testo, nonostante questi avvengano uno a distanza di anni dall'altro. Oltre a ciò, è fondamentale evidenziare che il prescelto sostituto di Julie sarà suo fratello autistico, Lunt. La faccia terribile e geniale della produzione di Wallace sta nella sottile connessione tra il finanziamento delle cure del fratello da parte di Julie, con i soldi accumulati grazie al programma televisivo, e il meccanismo del sistema che la rimpiazza con il prodotto che essa stessa ha "fabbricato". Tutto ciò con l'aggravante che la malattia del ragazzo venga percepita dal produttore come una particolarità che potrebbe consentire a Lunt di «fare con i dati ciò che lei può fare con i dati».<sup>93</sup> La malattia diventa quindi spettacolo: «Il fatto che abbia difficoltà a stare al mondo si somma allo status di mistero? Incarnazione da game show?»,<sup>94</sup> nelle discussioni ai piani alti della MGE atti a scalzare Julie «il costoso ricovero del fratello a spese della sorella altruista» diviene una favoletta «ottima per la pubblicità».<sup>95</sup>

Nel passaggio in cui si discute dell'eliminazione orchestrata di Julie la «pioggia che batte sul tetto di alluminio della Merv Griffin Enterprises fa un rumore come di carne che frigge in lontananza».<sup>96</sup> L'utilizzo della similitudine paragona la pioggia ad un significante degradato alla sfera della promozione pubblicitaria; al contempo, il buio intimo che in vari luoghi del testo funge da rifugio per le due amanti «scende piano piano intorno a loro e le avvolge come un guanto da giardinaggio».<sup>97</sup> Nel dialogo conclusivo, in cui le donne analizzano le ragioni del loro lesbismo, «il cielo è limpido e si estende in lungo e in largo. Brilla di un sole tutto suo, lucido come una passata di

---

<sup>92</sup> *Ibidem.*

<sup>93</sup> *Ivi.* p. 41.

<sup>94</sup> *Ibidem.*

<sup>95</sup> *Ivi.* p. 42.

<sup>96</sup> *Ivi.* p. 10.

<sup>97</sup> *Ivi.* p. 9.

dopobarba».<sup>98</sup> La pioggia, il buio, il cielo, sono degradati ad oggetti pubblicizzati su schermo, così come la compressione spazio-temporale di accelerazione e ricambio esemplifica la società dell'usa e getta.

## 2.2 Cornici e muri di vetro: il confine tra realtà e schermo televisivo

David Foster Wallace inserisce i suoi personaggi in un labirinto di media – la televisione, il cinema, le finestre, gli specchi, gli schermi, le cornici, i muri di vetro – per esemplificare come questi influiscano sull'individuo e sulla sua connessione con gli altri. Nei suoi testi vengono portati in primo piano gli aspetti dimensionali e ambientali del guardare, per dimostrare come questi fattori risultino fatali nel processo che intrappola lo spettatore all'interno della TV. In un suo saggio, Jordan Benedict,<sup>99</sup> approfondisce i vari contesti strutturali che corrispondono alla visione televisiva e di intrattenimento. In primo luogo, prende in analisi l'oscurità, necessaria sia ad una visione ottimale che alla creazione della "situazione cinematografica" proposta da Barthes nel saggio *En sortant du cinéma*.<sup>100</sup> In *Piccoli animali inespressivi* la narrazione si apre con Faye bambina accompagnata dalla madre al cinema nella visione di *Son of Flubber*.<sup>101</sup> Il momento di serenità familiare si infrange subito in un evento perturbante, perché il nucleo della scena riguarda infatti l'aggressione sessuale da parte di un uomo seduto nella fila dietro la madre. Nel passaggio in esame Wallace inserisce la parola "buio" due volte in rapida successione, tanto che la sintassi sembra costruita e ridondante:

gli occhi della bambina penetrano nel cartone animato. Dietro la donna è buio. Dietro la donna sta seduto un uomo. Si china in avanti. Le sue mani penetrano nei capelli della donna. Gioca coi capelli della donna, nel buio.<sup>102</sup>

---

<sup>98</sup> *Ivi.* p. 49.

<sup>99</sup> Benedict, Jordan. "A Pulse in the Neon": *Televisual Assimilation in the Works of David Foster Wallace*. 2023. Master's thesis. Harvard University Division of Continuing Education.

<sup>100</sup> Barthes, Roland. *En sortant du cinéma*. Hermann. 2018.

<sup>101</sup> *Son of Flubber*. Directed by Robert Stevenson. (United States: Walt Disney, 1963).

<sup>102</sup> Wallace. *Piccoli animali inespressivi*. p. 8.

Il teatro ed il cinema collocano lo spettatore in un «cubo fioco, anonimo, indifferente»<sup>103</sup> che provoca un rilassamento della postura, ponendolo nella «classica condizione dell'ipnosi».<sup>104</sup> L'oscurità, quindi, non è solo un motivo ma una componente strutturale dell'assimilazione che lo schermo luminoso produce su chi lo guarda, l'ambiente della visione televisiva fa scivolare lo spettatore da uno stato vigile ad uno onirico. Il binomio immobilità / sonno è per Wallace strettamente connesso alla spettatorialità: l'autore ritiene che i media "visivi" siano il veicolo principale di pubblicità e intrattenimento, e l'assopimento, assieme al confort, i principali meccanismi disabilitanti attraverso i quali la televisione rende vulnerabili e influenzabili gli spettatori.

Darkness (paired with the limits of a confined space) is preeminent then in entertainment's sense of appropriation and control and it is what facilitates television's subsequent, colonizing characteristics, namely stasis, artificial light and proximity.<sup>105</sup>

Jerry Mander analizza questa tematica, affermando che, quando si guarda la televisione in stanze buie, «attenuare il proprio corpo fa parte del processo»,<sup>106</sup> dato che le persone si dispongono in posizioni che consentano «massimo comfort e minimo movimento».<sup>107</sup> In diversi momenti Wallace enfatizza l'opposizione tra televisione ed arte, accusando la prima di indurre ad una sorta di anestesia corporea, ed elogiando, nella seconda, la fatica mentale necessaria alla sua comprensione.

Entertainment's chief job is to make you so riveted by it that you can't tear your eyes away, so the advertisers can advertise [...]. It gives you a certain kind of pleasure that I would argue is fairly passive.<sup>108</sup>

---

<sup>103</sup> Barthes, Roland. *Il brusio della lingua*. Einaudi. 1988. p. 345.

<sup>104</sup> *Ivi.* p. 346.

<sup>105</sup> Mander, Jerry. *Four Arguments for the Elimination of Television*. Harper Collins, 2013. p. 9.

<sup>106</sup> *Ivi.* p. 165. T.d.A.

<sup>107</sup> *Ibidem.* T.d.A.

<sup>108</sup> *Ivi.* pp. 79-80.

In *Una cosa divertente che non farò mai più* Wallace ricalca le parole di Barthes sostenendo che «svegliarsi»<sup>109</sup> equivale a sostituire la distanza predefinita dallo schermo, che Barthes definisce «amorosa»,<sup>110</sup> con una distanza critica; giocando sul doppio significato di “distanza”, in senso figurale ed intellettuale. Come vedremo, Wallace sembra emulare molti dei punti di Barthes sull'ambiente televisivo, tanto che il parallelo ci fa chiedere se Wallace abbia usato Barthes come fonte creativa. Se lo ha fatto, non possiamo saperlo con certezza in quale misura, ma al di fuori del generale coinvolgimento di Wallace con la teoria letteraria, dove ha indubbiamente incontrato Barthes, c'è l'ovvia influenza di Barthes sulla novella di Wallace, *Verso occidente l'impero dirige il suo corso*.

Nel saggio *E Unibus Pluram* disegna inoltre delle linee chiare sulla contraddizione vissuta dallo spettatore solitario, confinato entro le mura di casa e, contemporaneamente, inglobato entro la massa del pubblico televisivo mondiale. Lo spettatore è, inizialmente, inserito in un gruppo e isolato, o «avvolto in sé stesso»,<sup>111</sup> nel suo rassicurante «bozzolo»<sup>112</sup> personale. A causa di questo isolamento il singolo viene «risucchiato»<sup>113</sup> «dentro i confini della televisione»;<sup>114</sup> di conseguenza la sua vulnerabilità lo rende un prodotto facile da essere inghiottito e rigurgitato dal sistema, proprio come accade in termini metaforici a David all'interno della crociera nell'opera di cui sopra. Se ne ritrova un esempio paradigmatico nello scorcio di Dee e della sua solitudine, descritta tramite un dialogo con il televisore. Wallace inquadra la televisione mentre cerca di far sentire le persone che sono sole, dopo tutto, non così sole. Come evidenziato in *E Unibus Pluram*, la TV deve far sentire i suoi spettatori indipendenti, ma non soli, motivo per cui la pubblicità elogia e disprezza «la grande mandria».<sup>115</sup> Possiamo vederlo quando la televisione cerca di includere Dee nel «Pubblico»<sup>116</sup> dicendo: «Restate con noi»<sup>117</sup> e «Diamo vita a cose meravigliose»,<sup>118</sup>

---

<sup>109</sup> *Ivi.* p. 170. T.d.A.

<sup>110</sup> Barthes. *Leaving the Movie Theatre.* p. 349. T.d.A.

<sup>111</sup> *Ivi.* p. 345. T.d.A.

<sup>112</sup> *Ivi.* p. 346. T.d.A.

<sup>113</sup> Wallace. *The Pale King.* Back Bay, 2012. p. 224.

<sup>114</sup> Wallace. *Una cosa divertente che non farò mai più.* Minimum Fax. 2017. p. 32.

<sup>115</sup> *Ivi.* p. 56.

<sup>116</sup> *Ivi.* p. 23.

<sup>117</sup> Wallace. *Piccoli animali inespressivi.* p. 14.

<sup>118</sup> *Ibidem*

prima di passare alle sue tecniche più mirate individualmente: «Ti meriti una pausa»<sup>119</sup> e «Non hai voglia di un bel Whopper alla griglia?».<sup>120</sup> La TV deve aiutare Dee a conciliare il fatto che è da sola a guardare la televisione con il suo desiderio di non essere sola, ma ha anche la sua agenda e deve conferirle un'identità distinta ma impressionabile. La solitudine di Dee viene resa consapevolmente evidente attraverso il suo dialogo con la TV. La velatura sardonica che plasma la forma retorica e sarcastica della sua risposta, «E dove vuoi che vada?»<sup>121</sup> suggerisce non solo una situazione di vita problematica, ma più nello specifico mette in evidenza la solitudine che la attanaglia «alla Merv Griffin Enterprises ogni sera della settimana»;<sup>122</sup> specialmente da quando ricorda l'assenza di sua figlia: «Anche io l'ho fatto. Una volta sola»<sup>123</sup> e del suo ex marito: «Direi proprio di no».<sup>124</sup> La manipolazione televisiva crea nello spettatore un falso senso di sicurezza, che rende il soggetto vulnerabile ed il «condizionamento [della televisione] così sottile».<sup>125</sup> Si rivela sempre più difficile stabilire il punto esatto in cui lo spettatore perde «residenza all'interno dell'aura [della TV]».<sup>126</sup>

Allo stesso modo, il campo visivo di Dee e Faye all'interno cinema si restringe a tal punto che si perdono di vista l'un l'altra quanto più vengono risucchiate dallo schermo di fronte a loro. Nel già citato passaggio in cui si descrive la molestia della madre di Faye è da evidenziare l'utilizzo del verbo “penetrare”, che compare in rapida successione, inizialmente per descrivere il coinvolgimento della bambina all'interno del cartone animato, e successivamente, per identificare l'atto violento. Il sintagma “penetrare” è interessante perché descrive un'intersezione fisica tra due soggetti, creando immediatamente nel lettore l'idea di un assorbimento totale dello sguardo all'interno dello schermo. Le due donne siedono insieme nella sala cinematografica e, nonostante lo spazio personale di Dee sia violato dall'uomo dietro di lei, questa «siede assolutamente immobile»<sup>127</sup> mentre Faye è assorbita interamente da ciò che Barthes

---

<sup>119</sup> *Ivi.* p. 15

<sup>120</sup> *Ibidem.*

<sup>121</sup> *Ivi.* p. 14.

<sup>122</sup> *Ibidem.*

<sup>123</sup> *Ibidem.*

<sup>124</sup> *Ivi.* p. 15.

<sup>125</sup> Wallace. *Una cosa divertente che non farò mai più.* p. 52.

<sup>126</sup> *Ivi.* p. 81.

<sup>127</sup> Wallace. *Piccoli animali inespressivi.* p. 8.

ha definito «l'esca perfetta».<sup>128</sup> È «incollata alla rappresentazione»<sup>129</sup> tanto che, nonostante la prossimità dell'abuso, la bambina non si rende conto di ciò che sta avvenendo in sua prossimità.

Il senso di visione ristretta di Dee e Faye ricorda l'abbandono di Julie da parte del patrigno e della madre. Mentre l'uomo dispone i suoi figliastri sul ciglio della strada, infatti, «guarda fisso davanti a sé».<sup>130</sup> Così come Faye non guarda Dee, il padre di Julie non guarda oltre i suoi figli mentre stanno accanto alla recinzione adiacente. Wallace propone con questa corrispondenza un'altra intersezione, cioè quella tra la visione ristretta, unidirezionale, e la negligenza di un genitore che abbandona un figlio. È infatti significativo che, in più luoghi del testo, Dee sia esibita nell'assuefazione completa rispetto al televisore, confezionando il paradigma di un individuo che non riesce ad opporsi tramite strumenti critici adeguati allo smantellamento applicato indistintamente dalla TV. «"Restate con noi", dice la televisione. "E dove vuoi che vada?", chiede Dee Gottard, sulla sua poltroncina, nel suo ufficio, di notte, nel 1987».<sup>131</sup> La – già citata – prima interazione di questo tipo si apre con la personificazione del televisore, che diventerà poi una costante nel testo, e al dialogo con la donna, ripresa sistematicamente in una situazione di confort e solitudine notturna, elementi puntuali nell'analisi di Benedict.

“Tuo marito ti guarda ancora come ti guardava una volta?”, chiede la televisione.

“Direi proprio di no”, dice Dee secca, bevendo.

“Tua madre beve troppo”, dice Julie Smith a Faye.

“Lo fa per il dolore”, dice Faye, osservando lo schermo. [...]

Julie scuote la testa. “Non è bello spiarla in questo modo”.<sup>132</sup>

Mentre Dee siede sconsolata davanti alla televisione la notte in cui è presumibilmente sola alla MGE, sta sia guardando che venendo guardata. Wallace è attento a enfatizzare lo schermo del visore, chi c'è dentro e le qualità voyeuristiche di coloro che guardano ciò che è inquadrato. Come tale, Dee è, come è stato argomentato,

---

<sup>128</sup> Barthes. *Leaving the Movie Theatre*. p. 348.

<sup>129</sup> *Ibidem*.

<sup>130</sup> Wallace. *Piccoli animali inespressivi*. p. 7.

<sup>131</sup> *Ivi*. p. 14.

<sup>132</sup> *Ivi*. p. 15.

non solo assorbita, e incorniciata dallo schermo TV, ma diventa, a causa dello sguardo spettatoriale di Faye, una versione bidimensionale e successiva del cartone animato che Faye guardava da bambina. Dee diventa un'impressione, una caricatura. Non è più vista come una persona viva, ma è invece, qualcosa di vuoto e compresso. Come sostiene Adam Miller, il suo «corpo si riduce gradualmente a una testa e la testa si riduce gradualmente a un paio di occhi»<sup>133</sup> finché non rimane essenzialmente nulla, e come commenta Aytemis Depci, nella misura in cui «le immagini visive [sono] trattate come esseri umani reali»,<sup>134</sup> gli esseri umani reali vengono quindi «visti come oggetti visivi [e] Dee stessa diventa un oggetto visivo [...] mentre Julie e Faye la guardano attraverso il visore remoto».<sup>135</sup> C'è, in altre parole, una correlazione inversa tra i personaggi di Wallace che personificano la TV e la loro stessa trasformazione in un'impressione simile alla TV.

Nella ben nota parentesi saggistica di *E Unibus Pluram* l'autore approfondisce varie tematiche riguardanti l'influenza dello spettacolo televisivo nella società e, nello specifico, analizza gli spot televisivi che giocano sulla vulnerabilità del singolo, facendo appello all'individuo emarginato dal gruppo. La TV enfatizza questo tipo artificiale di solitudine sfruttando il desiderio dell'uomo di appartenere ad una comunità, ma lo fa espressamente e dichiaratamente a fini economici. Karl Kroeber<sup>136</sup> paragona l'isolamento di ogni singolo spettatore cinematografico alla “comunione immaginativa” che si crea fra i lettori di un romanzo:

each of us [...] sees himself or herself; visual perception is private. Language, which enters into our minds through auditory systems of perception, is interpersonal, facilitating communication with others [...] So, paradoxically, the privately created novel offers imaginative communion to a lonely reader, whereas a collaboratively constructed movie, even in an uncomfortably crowded theatre, isolates each spectator.<sup>137</sup>

---

<sup>133</sup> Miller, Adam S. *The Gospel According to David Foster Wallace: Boredom and Addiction in an Age of Distraction*. Bloomsbury, 2016. p. 31. T.d.A.

<sup>134</sup> Depci, Aytemis. *Self-Reflection in Convex Lens in "Little Expressionless Animals" by David Foster Wallace*. Journal of History School, vol. 6, no. 16. 2013. p. 329. T.d.A.

<sup>135</sup> *Ibidem*.

<sup>136</sup> Karl Kroeber. *Make Believe in Film and Fiction: Visual vs. Verbal Storytelling*. Palgrave Macmillan. 2006.

<sup>137</sup> *Ivi*. p. 57.

Wallace stesso propone un'altra diagnosi relativa all'accostamento di lettura e visione:

watching TV produces much more loneliness than reading a book. Watching someone on a flat screen doing fun things is very different from getting inside someone's skin and mind through a book. Literature has something magical about it, TV does not. Any form of art offers us an escape from ourselves and our lives, other forms offer us a confrontation with the life we are living, and these are more difficult to appreciate.<sup>138</sup>

La TV è inoltre complice, in *Piccoli animali inespressivi*, dello sfaldamento progressivo di varie interazioni umane. Ai personaggi non viene data la possibilità di relazionarsi in modo diretto, perché il dialogo risulta sempre filtrato o mediato, similmente a ciò che avviene nella frenesia televisiva. Nel testo si riscontra una reiterazione costante di vocaboli che richiamano l'idea di una barriera fisica che si interpone fra i personaggi.

La casa di Julie è, iperbolicamente, «tutto vetro»,<sup>139</sup> e diviene una chiara metafora di un «set di uno show televisivo high-tech»,<sup>140</sup> in cui le due donne sono essenzialmente imprigionate. Nel passaggio in cui l'appartamento viene descritto minuziosamente la scena è incorniciata come uno show televisivo a episodi, il lettore si trasforma nuovamente in spettatore, a cui viene fornita una precisa cornice temporale, non lontana da una didascalia sullo schermo: «È il 1986».<sup>141</sup> Subito dopo si trova un'inquadratura d'ambiente: «Il cielo notturno della California è illuminato e silenzioso come un palazzo nobiliare deserto»<sup>142</sup> per situare la scena nello spazio. La cornice, infine, “stringe” lo zoom sui dettagli: «Piccole paillettes bianche disegnano

---

<sup>138</sup> Manufacturing Intellect. *David Foster Wallace unedited Interview*. Piattaforma Youtube. 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=iGLzWdT7vGc>. This is the full unedited interview David Foster Wallace gave to the German television station, ZDF, in 2003. [min. 46:00]

<sup>139</sup> Wallace. *Piccoli animali inespressivi*. p. 43.

<sup>140</sup> Smith, Carlton and Deborah Paes De Barros. *Singing in the (Post-Apocalyptic) Rain: Some High/Low Notes on Post/Postmodernism and Contemporary American Fiction*. American Studies International, vol. 33, no. 1. 1995. p. 6. T.d.A.

<sup>141</sup> Wallace. *Piccoli animali inespressivi*. p. 8.

<sup>142</sup> *Ibidem*.

lente linee sulle strade in lontananza sotto l'appartamento caldo di Faye»,<sup>143</sup> per poi “staccare” su un'immagine in cui le donne vivono un momento di contatto in intimità: «Nude, si mettono in piedi davanti a una parete di vetro e guardano Los Angeles. Piccoli pezzi di Los Angeles si accendono e si spengono per un istante, ogni volta che una luce ostacola un'altra luce»<sup>144</sup>. Come implicherebbe la cornice in stile televisivo, il momento è descritto come «incredibilmente romantico»,<sup>145</sup> si avverte quindi una chiara trasposizione che vede le protagoniste dentro il televisore osservare il mondo trasfigurato in pubblico. I confini della casa-televisione sono accentuati nel testo, fino a far apparire l'abitazione come un quadrato trasparente che intensifica la presenza dell'oscurità, restituendo un senso claustrofobico di confinamento e richiamando nuovamente la presenza sotterranea di Barthes con l'evocazione del suo “cubo fioco”:

the image of these naked bodies viewed through the “glass wall” evokes the voyeuristic quality of television while providing a visual representation of vulnerability<sup>146</sup>.

Altra immagine che ricorre più volte nel testo è la “finestra” che divide lo studio televisivo MGE e «invoca, sia visivamente che concettualmente, lo schermo televisivo: fuori dalla finestra c'è il reale, mentre dentro la finestra c'è “il gioco”». <sup>147</sup> La finestra diviene quindi sia uno schermo dove i personaggi interagiscono con le proprie «immagini 2D»<sup>148</sup> ma anche e soprattutto uno spiraglio da cui spiare il mondo esterno. Per esempio, nella scena che precede l'espulsione di Julie dal programma, in cui il dialogo tra i personaggi domina il testo, l'intera stanza «si riflette sulla finestra scura»<sup>149</sup> e, poco dopo, Faye «vede l'immagine luminosa e indistinta della madre sul vetro della finestra». <sup>150</sup> Questi portali che si moltiplicano all'interno dello studio

---

<sup>143</sup> *Ibidem*.

<sup>144</sup> *Ivi*. pp. 8-9.

<sup>145</sup> *Ivi*. p. 9.

<sup>146</sup> Cowden, Christopher. *Depth of Frame: “Capture” in the Works of David Foster Wallace*. Master's thesis, 2020. Harvard Extension School. p. 8.

<sup>147</sup> Boswell. *Understanding David Foster Wallace*. p. 72. T.d.A.

<sup>148</sup> Wallace. *Una cosa divertente che non farò mai più*. p. 38.

<sup>149</sup> Wallace. *Piccoli animali inespressivi*. p. 9.

<sup>150</sup> *Ivi*. p. 12.

«contribuiscono all'assimilazione dei personaggi all'interno della TV»<sup>151</sup> e alla loro metamorfosi in personaggi bidimensionali, che il lettore può guardare come «il Pubblico»<sup>152</sup> dall'esterno. Le barriere non sono però assemblate in vetro infrangibile, anzi, appaiono più volte fluide, attraversabili. Spesso, infatti, i confini fra esterno e interno non sono limpidissimi: il mondo reale diviene, come il set televisivo, una versione artificiale creata dallo sguardo di chi lo guarda dall'interno delle pareti. Quando verso la fine del racconto Julie e Faye passeggiano sotto un «cielo [...] lucido come una passata di dopobarba»<sup>153</sup> e più tardi, Faye nota un «impasto grigio di nuvole che torna a coprire il sole»<sup>154</sup> diventa eclatante che il mondo esterno allo studio è divenuto esso stesso un altro "set". Non si può fare a meno di pensare a Truman, nel film cult *The Truman Show*<sup>155</sup> che sbircia una luce di scena cadere a terra fuori dal suo cortile o a quando urta con la barca l'orizzonte artificiale della cupola di Hollywood.

The television then, because it is double-sided assimilates both interior and exterior spheres. Both the audience and characters, on either side of the frame, see something that is televisual.<sup>156</sup>

Una volta assorbiti dallo schermo televisivo i personaggi di Wallace vengono quindi progressivamente ridotti ad astrazioni, a cartonati bidimensionali che cercano di connettersi fra loro, con scarso successo. Lo scrittore non si abbandona però all'analisi statica di queta dinamica, cerca invece di trovare una risposta nella "poetica della sincerità"; in questo racconto difatti emergono momenti di espressione efficace che si contrappongono alla falsità del dialogo televisivo. Spesso nel testo Julie e Faye evitano di guardarsi, producendo un dialogo nei fatti indiretto; devono quindi provare a ritagliarsi degli spazi per esprimere, al di fuori del dominio della TV e in piccoli, finiti momenti, amore l'una per l'altra. L'unica, lucida ammissione verbale d'amore

---

<sup>151</sup> Burn, Stephen. *David Foster Wallace's Infinite Jest: A Reader's Guide*. Seconda edizione. Continuum. 2012. p. 39. T.d.A.

<sup>152</sup> Wallace. *Una cosa divertente che non farò mai più*. p. 26.

<sup>153</sup> Wallace. *Piccoli animali inespressivi*. p. 49.

<sup>154</sup> *Ivi*. p. 58.

<sup>155</sup> *The Truman Show*. Directed by Peter Weir. (United States: Paramount Pictures, Scott Rudin Productions, 1998).

<sup>156</sup> Benedict. "A Pulse in the Neon": *Televisual Assimilation in the Works of David Foster Wallace*. p. 40.

nella narrazione è incastonata tra due motivi televisivi. Julie e Faye si trovano in spiaggia a commentare gli insetti e «le antenne [che] continuano comunque a vibrare»<sup>157</sup> – antenne che ricordano particolarmente le vecchie TV analogiche – quando, bruscamente, Faye pronuncia le parole: «Ti amo, Julie»,<sup>158</sup> e Julie replica: «Anch'io ti amo, Faye».<sup>159</sup> Questa espressione non scaturisce in nessun modo dalla discussione precedente delle donne, è invece deliberata, emerge dal “segnale elettrico” dell'immaginario televisivo che la precede, ed è sinceramente ed esplicitamente articolata, prima di essere nuovamente inglobata dalle nozioni televisive dell'«insetto senza antenne»<sup>160</sup> che pattina «sulla superficie vetrosa di una pozza d'acqua sul bagnasciuga».<sup>161</sup> La TV va in cortocircuito per un momento, e l'autore ne approfitta per lanciare un piccolo bagliore di espressione che illumina, anche se solo per poco tempo, questo episodio di connessione genuina.

Secondo Stephen Burn l'ostruzione artificiale costruita da Wallace tra i vari personaggi è, in modi evidenti, parallela tra autore e lettore, o testo e lettore.

Wallace tries in his writing to prohibit [her] from forgetting that she's receiving heavily mediated data. [...]

Wallace's jump cut style, his narrative arrangements, interjecting headlines and other distortions of linearity not only resemble TV's sense of neural bombardment, its own pace and phosphonic flutter.<sup>162</sup>

Il righello di Julie, che la guida fin da piccola nella creazione di «mondi fatti di linee»,<sup>163</sup> sembra colpevole, nell'impaginazione del testo, anche dell'emersione delle linee e degli angoli acuti che precedono le diverse sezioni di *Piccoli animali inespressivi*. Jeffrey Severs afferma che le linee «seguono il metodo matematico della regressione lineare per culminare nel disegno finale, che improvvisamente viola

---

<sup>157</sup> Wallace. *Piccoli animali inespressivi*. p. 19.

<sup>158</sup> *Ibidem*.

<sup>159</sup> *Ibidem*.

<sup>160</sup> *Ibidem*.

<sup>161</sup> *Ibidem*.

<sup>162</sup> Burn. *David Foster Wallace's Infinite Jest: A Reader's Guide*. p. 34.

<sup>163</sup> Wallace. *Piccoli animali inespressivi*. p. 10.

[quelle] regole di linearità per formare un triangolo». <sup>164</sup> Il triangolo è estremamente sottile ma è nelle sue tre linee adiacenti che troviamo un qualche «gesto rappresentativo verso la connessione e persino la tridimensionalità». <sup>165</sup> È la materializzazione sul foglio di carta di una stanza ritagliata dove, come dice John Ashbery, «accade qualcosa di simile al vivere»; <sup>166</sup> proprio in concomitanza dell'apparizione del triangolo, Julie e Faye cercano di spiegare il loro lesbismo e la loro attrazione reciproca. Aytemis Depci afferma che, non solo le due donne fabbricano «scenari impressionanti di eventi traumatici» <sup>167</sup> volti a sbalordire un «pubblico immaginario», <sup>168</sup> ma «imitano anche il modo in cui la TV rappresenta [e sovra-semplifica] realtà complesse». <sup>169</sup> La loro comunicazione diventa però più personale man mano che le storie si accumulano, arrivando a trattare indirettamente i momenti più dolorosi del loro passato. I traumi personali si incarnano a partire da situazioni cinematograficamente spettacolari e rivolte ad un pubblico fittizio, Kasia Boddy la vede come una sorta di reindirizzamento. C'è una traslazione operata da Julie e Faye che passano dal rivolgersi al «pubblico immaginario» di Depci a conversare l'una con l'altra. Boddy dice:

one story prompts another and eventually the tellers become less and less concerned about what to “give” other people and more focused on each other. Their exchange of stories is presented as a form of love-making. <sup>170</sup>

Questo “fare l'amore” è importante perché non è mediato, né è una rappresentazione, è invece un chiaro ritratto di contatto umano reale. La narrazione si apre quindi alla forma più vera e intima di connessione tra due esseri umani, che nella loro dichiarata vulnerabilità creano un canale non ostruito da alcuna barriera. Wallace

---

<sup>164</sup> Severs, Jeffrey. *David Foster Wallace's Balancing Books: Fictions of Value*. Columbia University Press. 2017. p. 158. T.d.A.

<sup>165</sup> *Ibidem*.

<sup>166</sup> Ashbery, John. *Self-Portrait in a Convex Mirror*. Viking Press. 1975.

<sup>167</sup> Depci, Aytemis. *Self-Reflection in Convex Lens in “Little Expressionless Animals” by David Foster Wallace*. *Journal of History School*, vol. 6, no. 16. 2013. p. 332.

<sup>168</sup> *Ibidem*. T.d.A.

<sup>169</sup> *Ibidem*. T.d.A.

<sup>170</sup> Boddy, Kasia. *A Fiction of Response: “Girl with Curious Hair” in Context*. In: Boswell, M., Burn, S.J. (eds) *A Companion to David Foster Wallace Studies*. American Literature Readings in the 21st Century. Palgrave Macmillan. New York. 2013. ([https://doi.org/10.1057/9781137078346\\_2](https://doi.org/10.1057/9781137078346_2)). p. 36.

utilizza altri stratagemmi – simili alle linee che frazionano il testo – per costituire una rappresentazione non lineare, quasi labirintica. L'intento è di rendere lampante l'opposizione dell'opera d'arte letteraria al tropo del cinema che condiziona lo spettatore ad un finale lineare collocato all'interno della cornice. Il lettore è costretto a giocare un ruolo attivo per ricostruire il montaggio di frammenti discontinui e non cronologici che compongono il testo. Questo procedimento non è certamente una novità: basti citare il noto romanzo di John Dos Passos, *Manhattan Transfer*,<sup>171</sup> dove il testo riproduce frammenti fittizi da fonti mediatiche di massa. Lo stesso accade in *Piccoli animali inespressivi*, dove ben quattro volte il testo viene interrotto dal collage di una serie di articoli giornalistici:

*Jeopardy!*: DOPO TRE ANNI

LA REGINA PERDE LO SCETTRO

*titolo su Variety, 13 marzo 1988.*<sup>172</sup> [...]

E ORA CHE FARÀ LA SMITH?

*Titolo su Variety, 14 marzo 1988.*<sup>173</sup>

Tuttavia, i segmenti non si contraddicono tra loro, anzi, tendono a completarsi a vicenda, nel tentativo di rendere il lettore consapevole del suo ruolo nella produzione del significato narrativo, ancora una volta in forte contrasto con il tentativo televisivo di anestetizzare la mente ed il corpo dello spettatore.

### *2.3 Le sovrapposizioni tra il volto umano ed animale: l'espressività come vita e possibilità di amare.*

Nelle pagine conclusive del testo Wallace tira le somme del racconto, approfondendo il *leitmotiv* del volto umano ed animale, che scorre sotterraneo lungo la narrazione per poi sprigionarsi nell'ultimo, pregnante ed ironico dialogo tra Julie e Faye, in cui le due donne scandagliano le ragioni del loro lesbismo. In questo spaccato

---

<sup>171</sup> Dos Passos, John. *Manhattan Transfer*. 1925.

<sup>172</sup> Wallace. *Piccoli animali inespressivi*. p. 14.

<sup>173</sup> *Ivi*. p. 44.

è Faye a prendere la parola, ammiccando con l'anafora del "digli" al terzo silenzioso protagonista del testo: il pubblico di anonimi telespettatori che cercano di inghiottire la Julie mercificata.

“Digli che avevi otto anni. Tuo fratello cinque e non diceva una parola. Digli che tua madre aveva la faccia che le penzolava dalla testa per la stanchezza, che a imbruttirla erano stati prima gli uomini, e poi lei stessa. Che la sua faccia stava lì a penzolare d'amore per un uomo inespressivo e muto che ti ha lasciata a toccare ferro in eterno sul bordo della strada. Digli che tua madre ti ha abbandonata vicino a un campo di erba secca. Digli che il campo e il cielo e l'autostrada avevano il colore della biancheria vecchia. Digli che avete toccato un palo tutto il giorno, la tua mano e la mano bianco-lucente di un bambino guasto, in attesa di qualcosa che era sempre tornato, ogni singola volta, fino ad allora”.<sup>174</sup>

In questo frammento ritorna quasi parola per parola l'apertura del testo, con una fondamentale rivisitazione degli oggetti di scena, logorati uno per volta fino a diventare spazzatura. La faccia della madre «penzola per la stanchezza», il campo, il cielo e l'autostrada hanno «il colore della biancheria vecchia», perfino il paesaggio diviene un oggetto fatiscente; Faye però replica anche:

“digli che c'era una mucca. Era nel campo, vicino a dove tu stavi toccando il recinto. Digli che la mucca è rimasta lì tutto il giorno, a masticare qualcosa che aveva inghiottito molto tempo prima e a guardarvi. Digli che sulla faccia della mucca non c'era nessuna espressione. Che è stata lì tutto il giorno a guardarvi con un faccione inespressivo. Che ti ha quasi fatto venire il bisogno di urlare. [...] Digli che tutt'ora non sopporti gli animali perché le facce degli animali non hanno espressione. Neanche la possibilità di un'espressione. Digli di guardarla, di guardarla veramente, la faccia di un animale, qualche volta. [...] Poi digli di guardare da vicino la faccia degli uomini. Sulla faccia degli uomini non c'è niente. Guarda da vicino. Digli di guardare bene. E non quello che fa la faccia: le facce degli uomini non stanno mai ferme, sono come antenne. Ma l'unica cosa che fanno è spostarsi da una configurazione all'altra di pura inespressività”.<sup>175</sup>

---

<sup>174</sup> Wallace. *Piccoli animali inespressivi*. p. 59.

<sup>175</sup> *Ivi.* pp. 59-60.

Nell'estratto citato confluiscono una serie di temi che si ritrovano nel racconto in maniera spesso disordinata, conferendogli una definitiva disposizione logica e geometrica. Il volto inespressivo dell'uomo adulto viene associato al "faccione" della mucca che fissa la ragazza, e più in generale al volto animale in sé e per sé. In conclusione, avviene un ulteriore passaggio che associa il volto maschile a delle antenne che continuano a vibrare, generando un ulteriore affluente di significato che si ricollega all'odio di Julie per gli insetti dotati di antenne. Tutto questo conferisce rilevanza al fatto che la repulsione della donna proviene direttamente dall'incapacità di queste entità di esprimere emozioni e sentimenti tramite l'espressività facciale. In sostanza l'avversione di Julie maturata dal trauma dell'abbandono si lega indissolubilmente alla mancata capacità di comunicazione, malattia di cui essa stessa soffre nella relazione amorosa con Faye.

Nel tentativo di approfondire questo complesso agglomerato semantico appaiono utili gli strumenti confezionati da Catherine Malabou,<sup>176</sup> che ripropone l'aspra critica alla teoria dell'affetto di Ruth Leys.<sup>177</sup> La ricerca di Malabou sostiene che umani e animali producono comportamenti o display facciali quando è strategicamente vantaggioso per loro farlo e non in altri momenti, poiché i display sono segnali sociali e comunicativi altamente plastici. Ron Judy, partendo a sua volta da questi studi, replica che nel testo wallaciano i volti appaiono sì "plastici" ma non sempre strategici o volti ad un inganno. Ribadisce che la forte avversione di Julie nei confronti di uomini e animali sarebbe dunque una risposta al trauma delle ore vissute con "il manichino di un bambino", ossia suo fratello autistico, e con lo "sguardo senza espressione" della mucca, durante l'abbandono dei genitori. La sua forza caratteriale sta nella capacità di essere influenzata dagli alti e bassi dello show, e di mentire sull'affetto in modi che sono simili a ciò che Malabou chiama "plasticità affettiva", ossia «la relazione che un individuo intrattiene con ciò che, da un lato, lo lega intimamente a sé, alla sua propria forma, e con ciò che, dall'altro, gli permette di lanciarsi nel vuoto dell'identità, di

---

<sup>176</sup> Catherine, Malabou. *What Should We Do With Our Brain*. Trans. Sebastian Rand. Fordham University Press. New York. 2009.

<sup>177</sup> In *The Turn to Affect, Critical Inquiry*. Spring. 2001. pp. 434-471. Ruth Leys afferma che i movimenti facciali non dovrebbero essere visti come espressioni di emozioni interne radicate e discrete che trapelano nel mondo esterno. Invece, i movimenti sono altamente codificati e socialmente determinati, ma pur sempre atti mentali intenzionali.

abbandonare ogni determinazione rigida e fissa.»<sup>178</sup> Questa plasticità è fondamentalmente una relazione contraddittoria con il proprio sé emotivo, che consente la trasformazione e una capacità rinnovata di essere affetti, persino al punto di distruggere, o trascendere, la propria “identità”. Le implicazioni politiche di questa teoria dell'affetto sono significative nel contesto della cultura americana dell'epoca. Malabou sostiene l'importanza di:

visualizzare la possibilità di dire no a una cultura economica, politica e mediatica affliggente, che celebra solo il trionfo della flessibilità, benedicendo individui obbedienti che non hanno altro merito se non quello di saper chinare il capo con un sorriso.<sup>179</sup>

Wallace mette in scena questa tematica in maniera particolarmente esplicita in *Una cosa divertente che non farò mai più*, ribaltando completamente la dinamica con l'esposizione del fenomeno “plastico” per eccellenza nella società capitalistica del suo tempo: il *Sorriso Professionale*, di cui l'autore è – a sua detta – oggetto privilegiato per oltre 1500 volte nel corso della sua permanenza nella nave. All'interno dell'analisi sul «puzzle ipnotico-sensoriale»<sup>180</sup> vissuto all'interno della crociera di lusso, diventa forse il fenomeno dotato di maggiore interesse e contestuale repulsione personale. Il suddetto saggio diviene, specialmente tramite la proliferazione cumulativa di note a piè di pagina, un mezzo perfetto per la disamina di vari elementi fondativi della nuova società mediatica, primo fra tutti la pubblicità, separata perentoriamente dall'arte per il suo scopo di «servire gli interessi economici di chi la finanzia».<sup>181</sup> Di conseguenza, «qualsiasi tentativo una pubblicità compia di interessare o attrarre chi la legge, non è volto, in ultima analisi, al beneficio del lettore».<sup>182</sup> Un annuncio pubblicitario, per quanto possa essere bello ed efficace, non sarà mai davvero arte «perché non ha mai lo statuto di *dono*».<sup>183</sup> Ciò che più allarma l'autore è però la pubblicità ingannevole

---

<sup>178</sup> Catherine, Malabou. *The Ontology of the Accident*. Trans, Carolyn Shread. Polity Press. Cambridge. 2012. p. 80. T.d.A.

<sup>179</sup> Catherine, Malabou. *What Should We Do With Our Brain*. p. 79. T.d.A.

<sup>180</sup> Wallace. *Una cosa divertente che non farò mai più*. p. 5.

<sup>181</sup> *Ivi*. p. 57.

<sup>182</sup> *Ibidem*.

<sup>183</sup> *Ivi*. Nota 38. p. 57.

della compagnia commerciale che lo ospita poiché, in precedenza, questa aveva commissionato un articolo ad un noto scrittore senza poi esplicitare lo statuto pubblicitario del testo. Wallace porta alla luce gli strascichi di questa disonestà, elencando i meccanismi che innescano un processo di messa in discussione in prima istanza della comunicazione mediale in sé e, successivamente della vera arte. Il *Sorriso Professionale*, allo stesso modo, «non è altro che un tentativo calcolato di favorire gli interessi personali di chi sorride facendo finta che gli piaccia colui che riceve il sorriso»,<sup>184</sup> e viene esposto in maniera talmente meccanica che i dipendenti della crociera *Nadir* sono paragonati ad interruttori che si accendono alla vicinanza di un cliente. Ciò che Wallace definisce terribile è che, ad un certo punto, «l'assenza di Sorriso Professionale diviene fonte di disperazione».<sup>185</sup> Si moltiplica pertanto la già complessa interazione tra volti, espressività e interazioni umane, aggiungendo l'ingrediente finale, dichiaratamente vissuto sulla sua stessa pelle, della disperazione a cui induce il mondo che l'autore tenta di dissezionare.

### 2.3.1. Lo sguardo dell'altro, tra indifferenza e violenza.

L'inquietante sguardo dell'altro è grande protagonista dell'opera wallaciana e ritorna in *Piccoli animali inespressivi*, nei due incubi raccontati del presentatore Alex Trebek al suo analista:

faccio un sogno ricorrente in cui sto in piedi fuori dalla vetrata di un ristorante a guardare un cuoco che rivolta pancake su una padella. Solo che poi si capisce che non sono pancake, ma facce. [...]

Faccio un sogno in cui sto in piedi sorridente dietro un leggio su una collinetta in mezzo a un campo. Il campo, che è tutto verdeggianti e pieno di trifogli, è coperto di conigli, che se ne stanno lì e mi guardano. Devono esserci parecchi milioni di conigli, in quel campo. Stanno tutti fermi lì a guardarmi. Qualcuno abbassa la

---

<sup>184</sup> Wallace. *Una cosa divertente che non farò mai più*. Nota 40. p. 58.

<sup>185</sup> *Ivi*. p. 59.

testolina per brucare i trifogli. Ma con gli occhi non mi abbandonano mai. Se ne stanno lì e mi guardano, un milione di conigli, e io guardo loro.<sup>186</sup>

Una dinamica ricorrente emerge limpidamente da questi passaggi: quella del rapporto fra la moltitudine di spettatori che fissano la televisione e la problematicità di chi, dentro lo schermo, li guarda e viene guardato. Lo sguardo di Julie si incrocia con quello del pubblico in diversi luoghi del testo: nel corso della rapida ascesa della protagonista all'interno dello show, ad esempio, «Julie si rifiuta di guardare il pubblico negli occhi»,<sup>187</sup> evidenziando il timore verso lo sguardo di questa moltitudine indefinita. Nel bel mezzo della sua lunga dominazione all'interno del programma, «durante il terzo break pubblicitario [...] Julie guarda verso il pubblico in studio»,<sup>188</sup> che, nel mentre, «fa a gara per attirare la sua attenzione».<sup>189</sup> In questo spazio si riscontra una via di passaggio tra il rifiuto del vedere giudicante e supplicante di attenzione, ed allo stesso tempo un accenno di contatto che avviene però “fuori onda”. Non è infine, certamente un caso, se il racconto si conclude con una frase minima che recita «Julie e il pubblico si guardano».<sup>190</sup> In una sorta di parabola ascendente la protagonista elabora e subisce un processo di mitridazione che le consente di affrontare lo stesso sguardo che traumatizza il conduttore dello show. La visione riemerge chiaramente nel testo come simbolo del trauma tramite il sogno e la paura, esplicitando il fenomeno di schermatura che i vari *medium* attuano per affievolire la forza dirompente dello sguardo.

È fondamentale notare che lo sguardo dell'Altro è anche lo sguardo della telecamera, un altro *leitmotiv* che in Wallace riemerge con frequenza. In *E Unibus Pluram* la telecamera è portatrice del “megasguardo”, lo «sguardo incantato di milioni di persone»,<sup>191</sup> che trasmuta chi riesce a sostenerlo in «un'icona vivente, un qualche tipo di semidio trascendente».<sup>192</sup> I volti senza espressione del mondo meta-finzionale di Wallace richiamano l'attenzione sui modi in cui l'emozione e l'affetto vengono

---

<sup>186</sup> Wallace. *Piccoli animali inespressivi*. p. 29-53.

<sup>187</sup> Wallace. *Piccoli animali inespressivi* p. 24.

<sup>188</sup> *Ivi*. p. 40.

<sup>189</sup> *Ibidem*.

<sup>190</sup> Wallace. *Piccoli animali inespressivi*. p. 62.

<sup>191</sup> Wallace, Foster David. *E Unibus Pluram: Television and U. S. Fiction. The Review of Contemporary Fiction*, vol. 13, no. 2. 1993.

<sup>192</sup> *Ibidem*.

rappresentati, in modo da interrogare la relazione che si instaura fra loro. Julie ed Alex sono “consapevoli” dello sguardo della telecamera e questo li rende capaci di riconoscere come vengono percepiti dallo spettatore ed in generale dallo sguardo altrui; sono quindi, come li definisce Wallace in *E Unibus Pluram*, dei veri e propri semidei.

Nel saggio *Pictorial Turn* Mitchell approfondisce la centralità e la traumaticità dello sguardo nelle dinamiche riguardanti il visuale. All’interno del capitolo: *Che cosa vogliono davvero le immagini?* disquisisce sul foto-collage di Barbara Kruger: *Untitled (Your gaze hits the side of my face)* che si rivolge in modo diretto alla concezione purista – o puritana – del desiderio delle immagini.

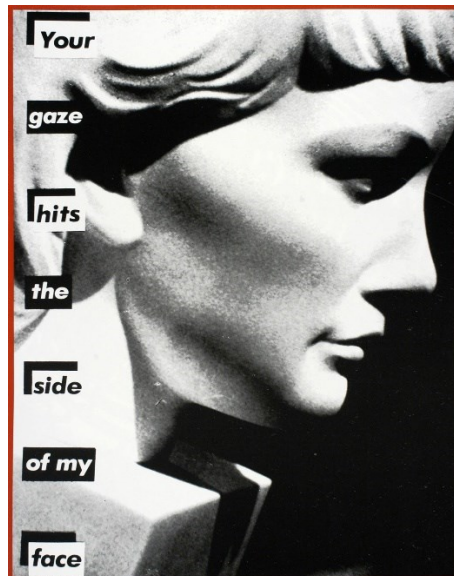


Fig. 1. Barbara Kruger, *Untitled (Your gaze hits the side of my face)*. 1981.

Il viso di marmo ritratto nell’immagine è mostrato di profilo, ignaro dello sguardo dell’osservatore o del raggio di luce che, dall’alto, ne illumina i lineamenti. Si delinea dunque una figura dal carattere assorto, «con gli occhi vuoti e la sua pietrosa assenza di espressione [che] la pongono al di là del desiderio, in quello stato di pure serenità che noi associamo alla bellezza classica».<sup>193</sup> Si noti “l’assenza di espressione” della figura, che in questa descrizione fuori dal tempo assume caratteri di atemporalità, ma

---

<sup>193</sup> Mitchell. *Pictorial Turn*. p. 121.

che racconta pur sempre un discostamento dal mondo presente ed emozionale. L'immagine asettica, tuttavia, viene subito ribaltata dalle etichette verbali incollate alla foto: «Your gaze hits the side of my face». Ad una prima lettura si tenderà ad attribuire le parole alla statua, come se questa fosse poco prima una persona in carne ed ossa tramutata in pietra dallo sguardo di Medusa dello spettatore. Si andrà quindi delineando l'opzione di uno sguardo violento che “colpisce” il soggetto, tanto da trasformarlo in marmo, o in una fotografia. Tale interpretazione si relaziona certamente all'idea barthesiana dello scatto fotografico come proiettile, che uccide e rende immobile nel tempo il soggetto che immortala.

Una seconda chiave di lettura viene però suggerita dalla disposizione e, in particolare, dalla segmentazione dell'iscrizione che fa sembrare le parole prima galleggiare sulla superficie della fotografia e poi ancorarvisi. L'appartenenza di questa affermazione varia dalla statua, alla foto, all'artista, generando una serie di risvolti incompatibili fra loro. Allo stesso tempo il soggetto vuole essere visto, non vuole essere visto, è indifferente al fatto di essere visto. Lo «sfarfallio di letture alternative»<sup>194</sup> colloca l'osservatore in una specie di paralisi, contemporaneamente sorpreso nell'atto voyeuristico di spiare e nell'azione funesta di uccidere – o immortalare – il soggetto.

Allo stesso modo la labirintica collezione di sguardi che attraversano il rapporto tra Julie e Faye produce una catena di significati cangiante e variegata. Le due ragazze parlano ai profili laterali l'una dell'altra come se fossero piatte come il cartone, tramutate in grafiche incise o ritagli di storyboard. Mentre si trovano sdraiate in spiaggia, Faye parla «al lato del viso di Julie»,<sup>195</sup> e quando le due parlano fuori, oltre la casa color Pepto-Bismol, Faye di nuovo «guarda il lato ricurvo del viso di Julie».<sup>196</sup> Se il contatto visivo è un segno d'amore o, cosa più importante, di fiducia, allora il passaggio in questione espone una chiara disconnessione: «Faye cerca gli occhi di Julie nello specchio»<sup>197</sup> ma non riesce a trovarli. Trattando invece l'ambito parallelo del contatto fisico, inteso come uno dei momenti più intimi di connessione umana, è interessante che venga limitato anch'esso da barriere fisiche che ostacolano il contatto

---

<sup>194</sup> *Ivi*, p. 122.

<sup>195</sup> Wallace. *Piccoli animali inespressivi* p. 16.

<sup>196</sup> *Ivi* p. 50.

<sup>197</sup> *Ibidem*.

vero e proprio. Quando Faye «piange, rivolta alla vetrata»,<sup>198</sup> Julie non si protende per posare le mani su di lei, ma «le posa piatte sul vetro pulito». <sup>199</sup> «Il vetro – cioè, la TV – nel suo ruolo più ostruttivo, diventa il destinatario del gesto consolatorio di Julie, sostituisce Faye». <sup>200</sup>

### 2.2.1 *L'instaurazione di un rapporto veritiero di fronte ad una videocamera*

Julie crede che per amare veramente una persona sia necessario poter infilare le dita attraverso i buchi della maschera dell'amante. Questa metafora collega il visivo del “frame” all'istanza percettiva ed espressiva degli occhi e della bocca. Non è un caso se si parla di “maschera” e non di “volto”, in un contesto iper-mediato in cui l'espressività facciale è deformata dalla lente della televisione. “Infilare le dita” presume l'idea di una partecipazione attiva nella comprensione dell'altro, sia questo mediato da uno schermo o meno. In chiusura di testo le due donne stanno conversando sedute in una spiaggia californiana e Julie sussurra:

“i mari sono mari solo quando si muovono, sono le onde a impedire che i mari siano semplicemente delle enormi pozzanghere. I mari sono fatti soltanto dalle loro onde. E ogni onda del mare alla fine è destinata ad incontrare ciò verso cui si muove, e a infrangersi. Tutto quello che avevamo davanti agli occhi, tutte le volte che me lo chiedevi, era ovvio. Era ovvio ed era una poesia, perché eravamo noi. Guarda le cose in questo modo, Faye. La tua faccia che muovendosi assume un'espressione. Un'onda che si infrange su uno scoglio e abbandona la sua forma in un gesto che *esprime* quella forma. Capisci?”<sup>201</sup>

Julie mette nuovamente in evidenza la necessità di essere “plastici”, di essere in grado di avere una vita emotiva mutevole, di creare un divenire tramite la continua mutevolezza dell'espressività, paragonata alle onde del mare, che è qualcosa di ben

---

<sup>198</sup> Ivi p. 57.

<sup>199</sup> Ivi p. 58.

<sup>200</sup> Benedict, Jordan. 2023. “A Pulse in the Neon”: Assimilazione televisiva nelle opere di David Foster Wallace. Tesi di Master, Harvard University Division of Continuing Education

<sup>201</sup> Wallace. *Piccoli animali inespressivi*. p. 61.

diverso da una morta pozzanghera solo in virtù del suo movimento. Si instaura quindi un parallelismo che è anche opposizione fra l'uomo-animale-pozzanghera e la donna-mutevole-mare.

L'avvertimento di Julie a Faye contiene un'allusione ad un poemetto piuttosto conosciuto: *Autoritratto in uno specchio convesso*,<sup>202</sup> di John Ashbery:

The forms retain  
A strong measure of ideal beauty, because  
Fed by our dreams, so inconsequential until one day  
We notice the hole they left. Now their importance  
If not their meaning is plain. They were to nourish  
A dream which includes them all, as they are  
Finally reversed in the accumulating mirror.  
They seemed strange because we couldn't actually see them.  
And we realize this only at a point where they lapse  
Like a wave breaking on a rock, giving up  
Its shape in a gesture which expresses that shape.  
The forms retain a strong measure of ideal beauty  
As they forage in secret on our idea of distortion.  
Why be unhappy with this arrangement, since  
Dreams prolong us as they are absorbed?

In questi versi Ashbery descrive il tentativo dell'artista del XVI secolo Parmigianino di autoritrarsi tramite il riflesso di uno specchio convesso. Il dipinto è un esercizio atto allo scavo interiore tramite l'utilizzo di "frames" e della deformazione, che però risulta in un'impossibilità di completezza, proprio come accade alla relazione mediata di Faye e Julie. Wallace inserisce questa riscrittura in chiusura di racconto per fornire al lettore una chiave di comprensione aggiuntiva, e dà una dimostrazione paradigmatica di "annidamento di *medium*" mitchelliano.

Like the convex reflection in Ashbery's poem, the convex screen of the television and the convex lens of the camera in "Little Expressionless Animals" suppress a

---

<sup>202</sup> Ashbery, John. *Autoritratto in uno specchio convesso*. Bompiani. 2019.

true projection of Julie's self into, what Ashbery terms, "suspension" in which further progress cannot be made.<sup>203</sup>

Il poemetto emerge dal testo moltiplicandone i possibili significati e precisandone altri; offre una riprova fondamentale della teoria dei "mixed media" e di quanto l'interazione tra visuale e testo scritto possa produrre significato. Si instaura quindi nel testo un nesso tra la vita che deve essere plastica e guardata con diffidenza, come attraverso uno specchio convesso, e il modo in cui i nostri "gesti" mettono in atto una bellezza ideale che è distorta. L'identità stessa diviene quindi qualcosa di cangiante, che costantemente viene fatta e disfatta. Così avviene per Julie nel corso del racconto, la sua essenza più volte si "infrange come un'onda", lo si nota dalla serie di espressioni facciali che si alternano durante lo show:

quando le luci rosse si accendono a Julie Smith succede qualcosa. Solo qualcosa. La ragazza che ha ottenuto tre su cinque e tiene lo sguardo fisso in un punto senza espressione scompare. Ogni concavità della sua persona adesso sembra diventata convessa [...] La sua faccia, sullo schermo, emana uno strano sfarfallio guizzante ad altissima frequenza; la sua espressione, chiara e serena, irradia una sorta di comunanza con i dati del tabellone.<sup>204</sup>

E poco dopo:

il pubblico in studio resta pietrificato mentre la faccia di Julie Smith si accartoccia come un fazzoletto di carta in una tasca [...] Il gioco va avanti. Faye osserva una nuova, terza Julie rispondere a una domanda dopo l'altra. Il viso di Julie si asciuga, si indurisce. Sta guardando Trebek con gli occhi ridotti allo spessore di quei taglietti che ci si fa con la carta.<sup>205</sup>

---

<sup>203</sup> Cowden. *Depth of Frame: "Capture" in the Works of David Foster Wallace. Master's thesis.* p. 11.

<sup>204</sup> Wallace. *Piccoli animali inespressivi.* p. 27.

<sup>205</sup> *Ivi.* p. 28.

Il momento in cui queste espressioni divengono un ictus schizofrenico è proprio quello in cui Julie viene posta di fronte ad una telecamera, momento che in *E Unibus Pluram* assume connotazioni terribili:

se hai mai visto l'oggetto di quel terribile sguardo rotondo e vitreo [di una lente della telecamera], sai fin troppo bene quanto ti rende consapevole. Un tizio affannato con cuffie e appunti ti dice di 'agire naturale' mentre la tua faccia inizia a saltare intorno al tuo teschio, lottando per un'espressione apparentemente spontanea espressione non osservata che sembra impossibile.<sup>206</sup>

L'espressione sincera del sé diventa una possibilità remota poiché le nuove strutture linguistiche mercificate non permettono un'esternazione veritiera.

The overwhelming capitalism of the United States has worked its way inexorably into the language of the country, its commerce and its art. As a consequence, language itself is commodified, and within this commodification, the sincere articulation of a life becomes fraught with difficulty. This struggle is persistently embodied in the short fiction of Wallace.<sup>207</sup>

Wallace adopera volontariamente il linguaggio commercializzato degli Stati Uniti per satireggiare aspramente il sistema stesso, tramite un vocabolario problematico, cinico e circoscritto. In tutte le conversazioni che avvengono fra le due amanti è sempre disegnata sottotraccia una sorta di impossibilità di comunicazione completa. Nella prima occasione, in apertura di testo, si trovano a letto e «esaminano e riesaminano [...] le piccole ignoranze che necessariamente, dice Julie, delimitano la strada che porta a un qualunque vero legame fra due persone».<sup>208</sup> A quel punto Faye afferma che «Julie le piaceva già da molto prima che sapesse di piacerle»,<sup>209</sup> per poi consultare *L'Oxford English Dictionary* ed esaminare la voce “like”. Infine, c'è un altro

---

<sup>206</sup> Wallace. *E Unibus Pluram: Television and U. S. Fiction*. p. 30.

<sup>207</sup> Hayes-Brady, Clare. 'E Unibus Pluram': David Foster Wallace and the Voices of a Fragmented Nation. *IJAS Online*, no. 3, 2014, pp. 34–39. *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/26556711>. Accessed 27 Feb. 2026. p. 36.

<sup>208</sup> Wallace. *Piccoli animali inespressivi*. p. 9.

<sup>209</sup> *Ibidem*.

passaggio in cui chiacchierano sulla spiaggia e, come nella scena precedente nell'appartamento di Faye, i personaggi ritornano, ancora una volta, al linguaggio. Dopo venti mesi filati «raccontando aneddoti e gusti personali»,<sup>210</sup> senza riuscire a connettersi pienamente, Julie fornisce una chiave per sé stessa:

spiega a Faye le cose che a lei, Julie, piacciono di più: la poesia contemporanea, le donne scorbuciche, le parole con definizioni univoche, le facce che cambiano espressione ogni secondo, una sconosciutissima enciclopedia canadese in edizione limitata chiamata *La Guida LaPlace a tutte le informazioni del mondo*, l'odore delicato di talco che esce dal portacipria delle signore di una certa età e *l'Oxford English Dictionary*.<sup>211</sup>

La passione di Julie per la poesia, per la totalità della conoscenza enciclopedica e della certezza referenziale, che fornisce la definizione esatta del dizionario, può essere interpretata come un riflesso del suo desiderio di esprimere sé stessa, ed essere compresa pienamente. Il processo di interloquire, riflettere e poi analizzare ciò che può essere dedotto, espresso nel frammento di testo precedente, si può rapportare sia all'osservazione della luce proiettata da un *frame* televisivo, sia alla creazione di un ritratto attraverso uno specchio convesso. Ognuno è, infatti, suscettibile a distorsioni, restrizioni e alla necessità di riesaminare. In queste scene, l'incapacità dei personaggi di connettersi a livello interpersonale si relaziona ai limiti del linguaggio nel fornire oggettivamente profondità, dimostrando ciò che il critico Friedrich Schlegel descrive paradossalmente come «l'impossibilità e la necessità di una comunicazione completa».<sup>212</sup>

Questa ostruzione e conseguente mancanza di connessione è resa in modo trasparente anche tra autore e lettore, o testo e lettore. Tramite la scrittura Wallace tenta «di proibire di dimenticare che [chi legge] sta ricevendo dati pesantemente mediati»<sup>213</sup>. Lo stile ricolmo di salti, le sue disposizioni narrative, i titoli giornalistici

---

<sup>210</sup> *Ivi.* p.16.

<sup>211</sup> *Ivi.* p. 16.

<sup>212</sup> Schlegel, Friedrich. *Lucinde and the Fragments*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1971. p. 16. T.d.A.

<sup>213</sup> Burn, Stephen. *David Foster Wallace's Infinite Jest: A Reader's Guide*. 2nd ed., Continuum, 2012. p. 34.

che si intromettono e le varie «distorsioni della linearità»<sup>214</sup> non solo mimano il senso di bombardamento neurale della TV, e il suo «ritmo e sfarfallio fosfonico»,<sup>215</sup> ma ricalcano l'esperienza dell'era di internet di saltare inavvertitamente da un link all'altro.

---

<sup>214</sup> Burn, Stephen. *David Foster Wallace's Infinite Jest: A Reader's Guide*. p. 34.

<sup>215</sup> *Ibidem*.



## Capitolo secondo

### *La ricerca del reale in Wallace e Bolaño*

#### *1. Bolaño e Wallace: una mappa delle somiglianze e delle contrapposizioni*

A questo punto della ricerca si propone una comparazione fra il tentativo di analisi del reale in David Foster Wallace, di cui si è scritto, e lo stesso meccanismo all'interno di due testi dello scrittore cileno Roberto Bolaño: *2666* ed *Il Terzo Reich*. Si tratta di un'analisi che non ha di certo la pretesa di risultare completa ed esaustiva. In primo luogo a causa dell'impossibilità di affrontare uno studio così ampio all'interno della sconfinata produzione di questi autori e, secondariamente, per la vastità della tematica che ci si propone. In linea generale è già stata in passato affrontata criticamente l'analisi comparatistica fra le due opere cardine di questi autori. Sia *Infinite Jest* che *2666* rientrano ad esempio nella mappatura proposta da Stefano Ercolino entro la categoria di *Romanzo massimalista*. Le dieci istanze che ne costituiscono la tassonomia sono «lunghezza; modo enciclopedico; coralità dissonante; esuberanza diegetica; compiutezza; onniscienza narrativa; immaginazione paranoica; intersemioticità; impegno etico; realismo ibrido».<sup>1</sup> Non tutte le categorie aderiscono perfettamente a Wallace e Bolaño ma evidenziano certamente delle suggestioni di massima.

Entrambi i romanzi abbondano di materiale diegetico, strutturato in parti o filoni essi stessi strutturati in frammenti; entrambi i romanzi costruiscono in maniera incrementale un mondo finzionale polifonico e plurale (per registri e generi) intrinsecamente decentrato, abitato da personaggi segnati dalla sconfitta e da trame che non sciolgono i nodi che hanno creato; entrambi i romanzi non nascondono le loro ambizioni totalizzanti. Potremmo dire che si tratta di romanzi digressivi, governati da forze centrifughe che si moltiplicano con il moltiplicarsi

---

<sup>1</sup> Ercolino, Stefano. *Il romanzo massimalista*. Bompiani. 2015.

dell'avvicinarsi di vari centri narrativi. Entrambi sono romanzi che tendono alla bulimia, con una polifonia caratterizzata da una inclusione di stampo epico.<sup>2</sup>

Inoltre i romanzi, così come la letteratura breve dei due autori, si distinguono per la calcolata complessità e l'alto tasso cognitivo delle trame. In questo senso è sintomatica la citazione di Bolaño che, sostanzialmente, nega l'esistenza ontologica del grande romanzo, affermando che «un romanzo non è mai una sola storia, è un insieme di storie che si intrecciano».<sup>3</sup> In *2666* questo principio appare in tutta la sua limpidezza; basti fare riferimento al quarto libro, *La parte dei delitti*, nella quale, attraverso l'iterazione ossessiva delle sequenze sui delitti, il narratore mette in piedi uno scheletro diegetico in cui «attorno ad un affollato e pulsante mondo di vivi aleggia una sorta di inferno in terra».<sup>4</sup> In modo diverso, ma speculare, il grande romanzo di Wallace, *Infinite Jest*, contiene un affollatissimo catalogo di personaggi che continuano a prendere parola l'uno sopra all'altro, tanto da generare vari flussi di pensiero dalla provenienza incerta.

La narrativa di Bolaño è portatrice della stessa novità della letteratura che ha superato il postmodernismo dagli anni Novanta in poi: piuttosto che un insieme di tecniche narrative, costituisce una «rinnovata dimensione di impegno etico in letteratura»,<sup>5</sup> crede cioè nelle capacità della letteratura di influenzare la realtà che si manifesta in una rivisitazione del realismo. Per questa ragione sono presenti in Bolaño elementi tipici del postmodernismo letterario senza che questi implicino un'attitudine postmoderna verso il reale, che presupporrebbe una maggiore concentrazione sul linguaggio che sulle cose. Wallace affronta anche criticamente questo salto linguistico, approfondendo il ruolo che la letteratura può svolgere nella società dei nuovi mass media. Individua, in particolare in *E Unibus Pluram*, la necessità di una nuova poetica della sincerità, che in un certo senso si avvicina al tentativo di Bolaño, in forte opposizione alla letteratura post-modernista incentrata principalmente sulla forma.

Nicola Lagioia affronta più volte la comparazione tra i due autori, sottolineando vari punti di contatto come di opposizione:

---

<sup>2</sup> Masiero, Pia. Voci, corpi e lettori. *Note per una lettura parallela di 2666 e Infinite Jest*. Università 'Ca' Foscari di Venezia'. p. 114.

<sup>3</sup> Bolaño. *L'ultima conversazione*. Trad. Ilide Carmignani. SUR. 2012. p. 57.

<sup>4</sup> Coiro. *I critici e i chincuales: i personaggi in fuga di 2666*. p. 214.

<sup>5</sup> Donnarumma, Raffaele. *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*. Bologna. Il Mulino. 2014. p. 46.

Roberto Bolaño è morto a Barcellona all'età di cinquant'anni, nel 2003, come si diceva per un male al fegato e per un trapianto che è tardato ad arrivare. David Foster Wallace si è suicidato a Claremont all'età di quarantasei anni, nel 2008. Due morti premature. Eppure una (quella dell'autore di *Infinite Jest*) sembra chiudere un ciclo, mentre l'altra sembra al contrario aprirlo.<sup>6</sup>

Oltre a condividere la triste sorte di una morte precoce, entrambi gli autori hanno prefigurato e anticipato gli eventi mondiali futuri, e vengono quindi definiti autori *del* ventunesimo secolo e *per* il ventunesimo secolo. Per quanto concerne Wallace, basti accennare alle varie descrizioni dell'Intrattenimento in *Infinite Jest* e alle dinamiche di potere esposte in *E Unibus Pluram*. La lucida investigazione dei fenomeni della dipendenza dal cellulare e dello scrolling e l'analisi dei mass media, in particolare la TV e il modo in cui la pubblicità viene veicolata, compaiono in pagine che sembrano scritte nell'ipercontemporaneo piuttosto che nel XX secolo. Anche Bolaño anticipa i tempi aprendo una finestra su un mondo globalizzato, frammentato e perennemente in crisi.

Nonostante le affinità nel tentativo di analisi del reale, i due scrittori appaiono, in un certo senso, piuttosto in antitesi. Wallace confeziona romanzi e racconti ermeticamente chiusi, autoconclusivi; le storie che scrive presentano dei personaggi ben definiti, e si strutturano chiaramente e classicamente attraverso un inizio, uno svolgimento e una conclusione. Al contrario, i testi di Bolaño risultano aperti ed evanescenti:

Bolaño's fiction is centrifugal: it tends to move away from the center, or to suggest that the center is empty. His endings are often thresholds rather than boundaries; they do not so much conclude a story as point toward the many others that remain untold in the shadows.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Lagioia, Nicola. *Un autore a molte dimensioni*. Minima et Moralia. 2010.

<sup>7</sup> Andrews, Chris. *Roberto Bolaño's Fiction: An Expanding Universe*. London. Anthem Press. 2014. p. 157.

Wallace è invece – consapevolmente e disperatamente – schiavo della società che esamina, ed introietta nella sua persona biografica reale e nelle sue storie l'ansia performativa della società iper-mediata. Con il crescere della propria celebrità letteraria, si mostra sempre più seriamente preoccupato degli «effetti di imaging»<sup>8</sup> della spettatorialità. «L'immagine mediata [...] e vincolata»<sup>9</sup> più popolare di Wallace è sicuramente la familiare «foto iconica della bandana»,<sup>10</sup> che riempie la quarta di copertina di gran parte dei suoi libri. Miley ne parla come di una fotografia «cruciale per la persona di Wallace in più modi oltre alla semplice pubblicità»<sup>11</sup>, poiché egli lotta nella vita reale contro gli stessi principi televisivi che si trovano nella sua narrativa: contro l'economia della rappresentazione e gli intrinseci «effetti anti-individualizzanti del mercato letterario»,<sup>12</sup> fenomeni che minacciano «l'agency all'autore».<sup>13</sup>

Bolaño è completamente immune alla critica e all'influenza della società, sia nella sua persona che nei personaggi dei suoi libri. Il film sulla vita di Wallace: *The end of the Tour*<sup>14</sup> e le interviste rilasciate da Bolaño<sup>15</sup> sono documenti preziosi per porre attenzione a due esperienze di vita e due spettri caratteriali ben diversi, se non addirittura opposti, che si riversano anche nelle loro opere. In linea con quanto esposto in precedenza, la cifra stilistica di Wallace si distingue per una disamina acuta del paradigma consumistico. La naturalezza di tale critica risiede nell'appartenenza dell'autore a quello stesso orizzonte postmoderno che egli descrive, rendendo la sua indagine una forma di auto-analisi collettiva. Tuttavia, a fronte di una diagnosi impeccabile, ciò che emerge è una condizione esistenziale compromessa per la quale non si prospetta alcuna istanza di superamento: una sorta di labirinto senza uscita. In *Una cosa divertente che non farò mai più* il sostantivo “disperazione” viene reiterato con un'insistenza tale da configurarsi come il vero nucleo semantico dell'opera.

---

<sup>8</sup> Moran, Joe. *Star Authors: Literary Celebrity in American*. Pluto Press. 2000. p. 62. T.d.A.

<sup>9</sup> Miley, Mike. *Truth and Consequences: Game Shows in Fiction and Film*. UP of Mississippi. 2019. p. 193. T.d.A.

<sup>10</sup> *Ivi*. p. 205. T.d.A.

<sup>11</sup> *Ibidem*. T.d.A.

<sup>12</sup> Moran. *Star Authors: Literary Celebrity in American*. p. 61. T.d.A.

<sup>13</sup> *Ibidem*. T.d.A.

<sup>14</sup> *The End of the Tour - Un viaggio con David Foster Wallace*. Regia di James Ponsoldt. Produttori James Dahl, Matt DeRoss, David Kanter, Mark C. Manuel, Ted O'Neal. 2015. Basato sul libro del giornalista e scrittore David Lipsky: *Come diventare sé stessi*.

<sup>15</sup> Bolaño, Roberto. *L'ultima conversazione*. Trad. Ilide Carmignani. SUR. 2012.

Bolaño si allontana profondamente dal paradigma di chiusura che caratterizza l'opera di Wallace: i suoi personaggi, infatti, sembrano sempre in grado di affrancarsi dalle costrizioni che li vincolano. Tale libertà di movimento non implica, tuttavia, una visione della realtà più ottimistica; al contrario, la quarta parte di *2666* costituisce l'esempio di una violenza efferata e impersonale, un male assoluto che l'autore espone in tutta la sua cruda indifferenza. La fuga di Bolaño non si configura come un'ascesa intellettualistica ed astratta, ma come una discesa verso un rifugio interiore – una sorta di «botola» privata – che offre riparo dal proprio inferno personale.

La contrapposizione fra gli autori si delinea dunque nel modo in cui viene affrontata la stessa terribile realtà: Wallace ne dipinge nei minimi dettagli ogni angusto angolo tramite una modalità fredda ed analitica; Bolaño esplora l'alternativa di un mondo altro. Sempre nell'ottica di questa polarità tra i due autori, Lagioia approfondisce tale dialettica evidenziando come

romanzi non tradizionalmente realistici come *2666* o *I detective selvaggi* segnano contemporaneamente la fine del postmoderno, o perlomeno di quel postmoderno convinto che il mondo in cui viviamo – per quanto oggetto di analisi e di critiche nonché fonte di infelicità e isteria per chi lo popola, cioè *tutti* – sia appunto l'unico possibile, o meglio non nasconda nulla sotto o sopra sé per il solo fatto di essere l'unico visibile. Insomma... il vero limite che rischiano di mostrare i pur robustissimi romanzi realisti e la vera dannazione di scrittori iperconsapevoli come David Foster Wallace consiste nell'incapacità direi anche programmatica [...] di vedere, sotto la superficie del mondo su cui scivoliamo sempre più velocemente, un mondo infero in cui avventurarsi per ritrovarsi finalmente faccia a faccia col Minotauro di questi anni.<sup>16</sup>

## 2. *La fuga nel sogno come ricerca del reale*

Un esempio significativo della fuga dalla realtà” nell'opera di Bolaño si riscontra ne *I detective selvaggi*. In questo romanzo la pluralità dei personaggi tesse una rete di

---

<sup>16</sup> Lagioia. *Un autore a molte dimensioni*.

legami interpersonali solida e vitale che attraversa l'intero corpo dell'opera, agendo da collante tra le diverse sezioni stilistiche che lo compongono. Sebbene la trama si dipani tra gli anni Settanta e Novanta – in un'epoca in cui internet non era ancora un fenomeno di massa – la ramificazione delle conoscenze nel vasto scenario geografico del racconto evoca implicitamente una struttura reticolare pre-tecnologica. In questo impianto narrativo volutamente centrifugo, i personaggi sembrano fluttuare in una condizione di perenne evasione. Nella seconda parte, il cuore pulsante del libro, si alternano circa sessanta voci monologanti che delineano una trama di contatti che gravita attorno ai protagonisti: Arturo Belano (alter ego dell'autore) e Ulises Lima (ispirato all'amico Mario Santiago Papasquiaro), fondatori del movimento "realvisceralista" (trasposizione letteraria dell'Infrarealismo). Questo procedimento formale presenta interessanti affinità con la complessità strutturale di *Infinite Jest*; tuttavia, la differenza sostanziale risiede nella distinzione più netta che Bolaño opera tra i singoli piani vocali, pur sfociando talvolta in una scrittura volutamente labirintica.

In questo romanzo emerge inoltre la centralità della poesia, dimensione imprescindibile per Bolaño, il quale amava definirsi innanzitutto poeta, sostenendo di essersi dedicato alla prosa per mere necessità di sussistenza. Chiaramente tali dichiarazioni vanno filtrate attraverso la nota ironia dell'autore e non assunte come verità biografica assoluta. Ciononostante, esse restano significative: Bolaño a più riprese eleva la poesia a strumento privilegiato per attingere a quel "reale" inafferrabile che si cela sotto la superficie. Questa prospettiva trova una sintesi efficace nella metafora contenuta in una lirica firmata dallo stesso autore:

La poesía entra en el sueño  
como un buzo en un lago.  
La poesía, más valiente que nadie,  
entra y cae  
a plomo  
en un lago infinito como Loch Ness  
o turbio e infausto como el lago Balatón.  
Contempladla desde el fondo:  
un buzo  
inocente

envuelto en las plumas  
de la voluntad.  
La poesía entra en el sueño  
como un buzo muerto  
en el ojo de Dios.

\*

La poesia entra nel sogno  
come un palombaro in un lago.  
La poesia, la più coraggiosa di tutti,  
entra e cade  
a piombo  
in un lago infinito come il Loch Ness  
o torbido e infausto come il lago Balaton.  
Contemplatela dal fondo:  
un palombaro  
innocente  
avvolto nelle piume  
della volontà.  
La poesia entra nel sogno  
come un palombaro morto  
nell'occhio di Dio.<sup>17</sup>

Il poeta affonda nel lago nel tentativo di toccare il reale; tuttavia il lago è torbido e buio, e la realtà rimane incomprensibile, anche se il palombaro ne è completamente immerso, tanto da arrivare nel fondo del lago e morire allo scopo. Tale “postura poetica” permette a Bolaño di sondare le profondità del reale non solo tramite il verso, ma in ogni istanza della sua produzione letteraria, rivelando una singolare capacità di inabissamento della scrittura.


Allo stesso modo, il sogno e l'incubo sono le porte prioritarie di cui Bolaño usufruisce per avvicinare il lettore alla conoscenza del reale. Di rilevante importanza

---

<sup>17</sup> Bolaño, Roberto. *I cani romantici*. trad. it. I. Carmignani. SUR. 2018.

è una constatazione di ordine quantitativo: nella poesia, nei racconti, nei romanzi di Roberto Bolaño «la presenza di sogni e incubi è pervasiva, continua, ineludibile».<sup>18</sup> *Anversa*<sup>19</sup>, l'ultimo romanzo pubblicato in vita, si compone di isole di senso profondamente distanti che producono un codice di estrema complessità interpretativa. In questo testo l'equilibrio abituale si inverte: se sul piano della narrazione ogni pretesa di comprensione vacilla – cedendo il passo a un accostamento caotico di enunciati ambigui e dialoghi di incerta attribuzione – è, paradossalmente, nella dimensione onirica che il testo assume senso. È proprio all'interno del sogno che il testo acquisisce intelligibilità: laddove sarebbe lecito attendersi una sintassi frammentaria o un linguaggio privo di coerenza logica, emerge invece un registro decifrabile. Del resto, la stessa linea di demarcazione tra sogno e veglia sembra, a tratti, radicalmente messa in discussione.

Nel capitolo ventuno, dopo un'ulteriore denuncia dell'incerto posizionamento dei fatti rispetto al confine tra dimensione onirica e realtà («ma questa volta forse sto sognando»<sup>20</sup>), viene raccontato un sogno all'interno di un discorso diretto di cui, però, non viene dichiarata l'identità della voce narrante. Il racconto del sogno è costruito mediante l'accostamento di frasi brevi, e fa ricorso anche all'inserimento di un segno grafico. Si risolve infine nella dissoluzione stessa del linguaggio, in un mugolio che probabilmente vuole richiamare il dondolio delle onde, ma che è anche simile alle ecolalie infantili (chi narra, come ricorda anche il titolo del capitolo, racconta di un sogno che faceva da bambino) o ancora di più al sonniloquio di chi dorme:

da bambino sognavo qualcosa del genere»  «La linea retta è il mare calmo, la curva è il mare mosso e la nota acuta è la tempesta» [...] «Beh, immagino che ormai mi sia rimasta ben poca estetica»... «nnnnnnnn»... «Una barchetta»... «nnnnnnnn»... «nnnnnnnn».<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> Masotti, Andrea. “*Un plato que se ha roto en mil pedazos*”: il sogno come microtesto nella letteratura di Roberto Bolaño. In Orillas, Rivista d'ispanistica. n. 2. 2013. p. 9.

<sup>19</sup> Bolaño. *Anversa*. A cura di Angelo Morino. Sellerio Editore. Palermo. 2007.

<sup>20</sup> *Ivi*. p. 51. T.d.A.

<sup>21</sup> Bolaño. *Anversa*. p. 51-52.

È molto interessante che il segno grafico utilizzato nel testo riprenda un disegno inserito da Bolaño all'interno di una poesia scritta in gioventù.

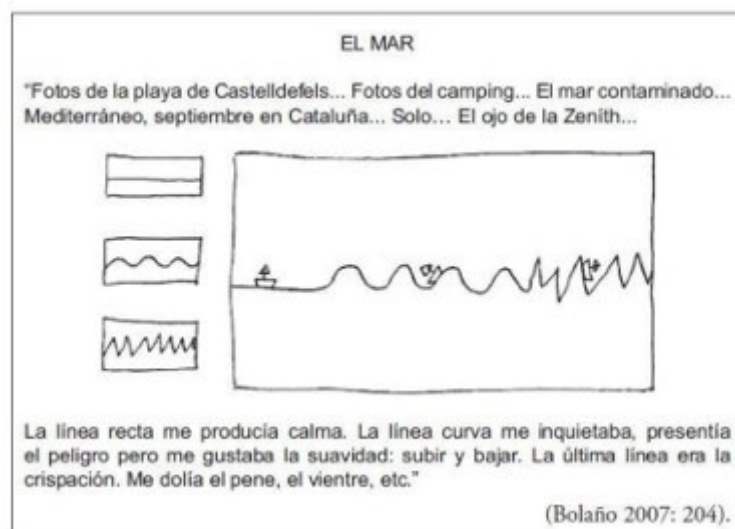


Fig 2. *Il mare*. Poesia scritta negli anni Ottanta. Raccolta in *The Unknown University*. 2007.

Le tre linee – piatta, ondulata e spezzata – ritornano divise, e rappresentano l'unica poesia della poetessa Cesarea Tinajero, la mitica fondatrice del movimento estridentista, alla ricerca della quale sono impegnati i giovani poeti Arturo Belano e Ulises Lima all'interno dei *Detective*. Le tre linee, dunque, sono forse il perno attorno a cui gira l'intero romanzo. Poco dopo infatti, Arturo Belano, dice di aver sognato queste linee, e parla di come queste rappresentino il mare calmo, mosso, ed in tempesta, chiudendo il cerchio di significato che coinvolge le tre diverse opere.

## 2.2 *Il Terzo Reich: il sogno, l'incubo e uno sguardo molteplice*

Il triangolo realtà/sogno/incubo è presente in numerose opere dell'autore, ma risulta pervasivo in particolare nel romanzo breve *Il Terzo Reich*, all'interno del quale il protagonista Udo Berger sprofonda in una quotidianità in cui visioni e sogni ricorrenti si mischiano alle noiose giornate di un hotel lungomare in Spagna. Sebbene sia stato pubblicato postumo nel 2010, il romanzo appartiene alla fase germinale della

produzione di Roberto Bolaño. La stesura dell'opera risale infatti agli anni Ottanta, periodo in cui il testo era noto con il titolo provvisorio *La strategia mediterranea*. Scritto in forma di diario, il romanzo contiene una schiera di tematiche molto care all'autore, tra cui la desolazione lasciata dalle dittature latinoamericane, la violenza e il nazismo, «la necessità di articolare memoria e giustizia, che ne *Il Terzo Reich* si situa nel regno del gioco e in un piano simbolico che è la letteratura – la scrittura stessa».<sup>22</sup> Appassionato di wargame e campione tedesco del gioco di strategia sulla Seconda guerra mondiale “Il Terzo Reich”, Udo Berger si trova in vacanza con la sua ragazza, Ingeborg, in un piccolo hotel di una località sconosciuta sulla Costa Brava, gestito da una enigmatica donna tedesca, Frau Else. Appena entrato nella stanza d'albergo, Udo fa subito collocare un grande tavolo necessario alla disposizione del gioco, e passa le giornate ad elaborare nuove strategie nella simulazione della Seconda Guerra Mondiale. Nel corso della vacanza Udo e Ingeborg faranno una serie di conoscenze, in primis con un'altra coppia tedesca, Charly e Hanna, e successivamente con due spagnoli soprannominati l'Agnello e il Lupo; infine con un uomo soprannominato il Bruciato, caratterizzato da un corpo sfigurato da varie ustioni. Nel pieno del romanzo, dopo una stregua di lunghe giornate ripetitive, Charlie scompare in mare, e il l'atmosfera diventa inquieta, carica di suspense e di latente disagio, con un tono ambiguo che persevererà fino alla conclusione.

In quest'opera sembra che la graduale intromissione del sogno all'interno della narrazione abbia la funzione di deteriorare la realtà, al punto che gli unici appigli alla verità risultano la scrupolosa descrizione del gioco in atto e il vivo rapporto con Frau Else:

sono stato sul punto di dirle che in quel momento mi sembrava tutto irreal: il Lupo e l'Agnello, l'albergo e l'estate, il Bruciato e i turisti; tutto meno che lei, Frau Else, magnetica e solitaria.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Aguilar, Paula. *Libri di sabbia, deserti dell'orrore: la narrazione di Roberto Bolaño*. Tesi di dottorato: Università Nazionale di La Plata [online]. In: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.984/te.984.pdf> [19/06/2016]. 2013. p. 186. T.d.A.

<sup>23</sup> Bolaño. *Il Terzo Reich*. p. 85-86.

È degno di nota che questa realtà in decomposizione, sempre in limine fra il sogno e l'incubo, si manifesti offuscata da una serie di barriere fisiche che la rendono ancora più ovattata:

in fondo, dietro le porte a vetri, mi aspettava il Bruciato. Per un momento l'ho visto come se facesse parte di un film proiettato sulla porta: il Bruciato e l'orizzonte blu scuro su cui spiccavano un'automobile parcheggiata sul marciapiede opposto [...] Solo Frau Else era totalmente reale.<sup>24</sup>

La dinamica dell'ostruzione fisica di vetri, finestre e specchi ricorre in altri luoghi del romanzo e richiama certamente quella già analizzata in *Piccoli animali inespessivi*, anche se in questo specifico contesto non ha la finalità di evidenziare il deterioramento di un rapporto umano, ma di rendere opache tutte le relazioni tranne quella effettivamente veritiera, consumata con Frau Else. Di nuovo, mentre in Wallace anche la relazione più sincera – quella tra Julie e Faye – viene compromessa dal mondo esterno, in Bolaño esiste un appiglio, una speranza. E questa si esercita tramite un rapporto fortuito, ma costruito consapevolmente – e quasi totalitariamente – sulla dinamica dello sguardo, che attraversa lo schermo della realtà mediata:

gli occhi di Frau Else sembravano bucarmi la pelle. Direi addirittura che i suoi occhi cercavano i miei come se esaminandoli potesse leggere i miei pensieri più intimi. Quell'espressione, tuttavia, nasceva da una sorta di gentilezza.<sup>25</sup>

La frase liminare qui riportata è talmente in linea con i temi della nostra indagine che potrebbe sembrare una citazione dell'opera di Kruger *Untitled (Your gaze hits the side of my face)*. Tuttavia, in questo caso, lo sguardo della donna è così invadente che attua una pseudo-violenza nei confronti dell'osservato. Non è casuale che, in conclusione al romanzo, lo sguardo della donna viene ostacolato in un tentativo di depotenziarlo: «Frau Else mi guarda come se fossimo separati da un vetro

---

<sup>24</sup> *Ivi.* p. 164.

<sup>25</sup> *Ivi.* p. 84.

antiproiettile».<sup>26</sup> Ed è emblematico che tutti gli altri occhi che si incrociano all'interno del testo sono necessariamente ostruiti da qualcosa, proprio come accade in Wallace:

Ingeborg non mi ha nemmeno guardato: teneva gli occhi fissi sullo schermo del televisore».<sup>27</sup> [...]

Accanto alla ragazza del caminetto ce n'era un'altra, e un ragazzo che poteva avere tanto tredici quanto diciotto anni. Tutti e due la guardavano piangere e a tratti le accarezzavano la schiena. Lui parlava sottovoce all'orecchio della ragazza come se più che consolarla volesse convincerla di qualcosa e con la coda dell'occhio non perdeva di vista le scene più violente del film. In pratica, i volti di tutti i giovani, eccetto quella che piangeva, si rivolgevano automaticamente verso il televisore attratti dal rumore della lotta o dalla musica che anticipava i momenti culminanti dei combattimenti.<sup>28</sup>

Nel primo frammento la televisione funge da schermo protettivo per la compagna del protagonista, permettendole di sottrarsi al suo sguardo e di evitare, in tal modo, un confronto emotivo diretto. Tuttavia, è nella seconda parte che l'autore porta tale dinamica al parossismo. Durante il tentativo di consolare una giovane in lacrime, gli sforzi dialettici di due ragazzi vengono sistematicamente vanificati dalla presenza del televisore: quest'ultimo agisce come un vero e proprio "canto delle sirene", esercitando un richiamo magnetico a cui lo sguardo dei presenti cede in modo irrimediabile. Il fenomeno non coinvolge solo i due interlocutori, ma l'intera stanza, i cui occupanti appaiono degradati a una condizione di automi semicoscienti, la cui volontà risulta annullata dall'assuefazione al flusso di suoni e immagini prodotti dalla TV. In questo frangente, il parallelismo con la riflessione di Wallace sul potere ipnotico e alienante dell'intrattenimento appare quanto mai evidente.

L'unico momento fugace in cui gli sguardi tra Udo ed un altro personaggio «si incontrano nello spazio trasparente (e tremolante)»<sup>29</sup> si trova in chiusura di romanzo, poco prima della morte del marito di Frau Else. La scena lo vede uscire dall'hotel, moribondo e adagiato su una barella, quando di sfuggita incontra lo sguardo di Udo.

---

<sup>26</sup> *Ivi.* p. 273.

<sup>27</sup> *Ivi.* p. 137.

<sup>28</sup> *Ivi.* p. 95.

<sup>29</sup> *Ivi.* p. 306.

Questo momento viene inoltre enfatizzato dall'autore con l'unica inserzione di un'immagine all'interno del testo:

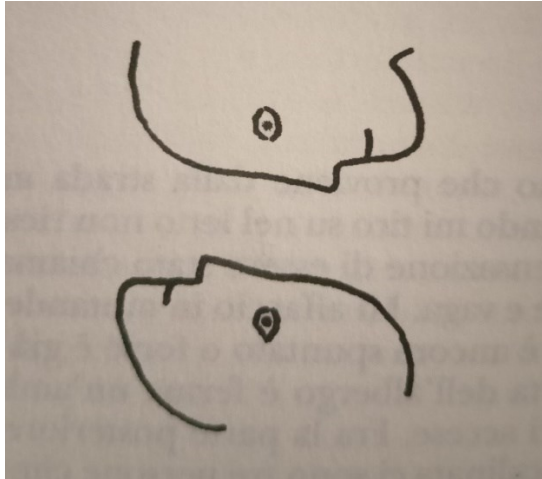


Fig. 3. Bolaño. *Il Terzo Reich*. p. 306.

La situazione è pregnante perché questo è l'unico momento nell'opera in cui lo sguardo voyeuristico di Udo, che osserva la città ed i suoi abitanti dal balcone della sua camera, viene inavvertitamente ricambiato. Il passaggio è significativo nella comparazione con Wallace, dove quest'inversione non ha luogo nelle scene di Dee assorbita dalla TV, ma nella chiusura del racconto in cui Julie e il pubblico si guardano.

## *2.2 Il gioco come sintesi incompleta del reale*

Il centro tematico del romanzo è, però, la partita che si protrae tra il protagonista (campione in carica del gioco da tavolo) e il Bruciato, apparentemente neofita del gioco. Quella che doveva essere una sfida semplice, tra un professionista ed un principiante, si trasforma in una sconfitta rovinosa del primo. Udo considera la guerra un gioco talmente privo di conseguenze sulla realtà che non si rende conto del pericoloso parallelo che il Bruciato, di origini sudamericane, attua fra lui e i nazisti, e di conseguenza fra lui e la dittatura che l'ha sfigurato. Dopo la vittoria, il Bruciato esige il suo premio, e picchia Udo fino quasi a ucciderlo.

Il totale scollamento del protagonista dalla realtà avviene proprio tramite il processo di autoesclusione dalle noiose e ripetitive giornate trascorse fra l'hotel e la spiaggia, e viene reso nel testo dal già analizzato nella dicotomia tra veglia e sogno. Il gioco diventa pian piano l'unica realtà conoscibile nel testo e si ritaglia spazi sempre più grandi all'interno della pagina. Si crea quindi una dicotomia netta tra le azioni perentorie delle pedine sul campo di battaglia – tanto che queste ad un certo punto «scintillavano come fossero vive»<sup>30</sup> – e i movimenti, allucinati e appannati, dei vari personaggi. Tutti nel paese brancolano come zombie: «il paese era come chiuso in una palla di vetro; sembravano tutti addormentati [...] ho pensato che era come se l'autunno avesse infilato dentro l'unghia e grattasse: tutto crollava. I turisti che correvano sui marciapiedi in cerca di riparo; i commercianti che coprivano con tele cerate le merci esposte per strada».<sup>31</sup> La degradazione della percezione di Udo si riflette perfino nel territorio circostante, che sembra crollare sulle proprie macerie, e trascinare i suoi abitanti inermi. Al contrario il gioco viene elevato al di sopra della realtà:

la necessità di giocare altro non è che una sorta di canto e che i giocatori sono cantanti che interpretano una gamma infinita di composizioni, composizioni-sogni, composizioni-pozzi, composizioni-desideri, su una geografia in perenne mutamento: come cibo che si decompone, ecco come erano le mappe e le unità che vivevano là dentro, le regole, i lanci dei dadi, la vittoria o la sconfitta finale. Piatti marci.<sup>32</sup>

Questo frammento è forse il punto più alto toccato nell'intero testo, dove Bolaño stesso prende la parola incarnandosi in Udo e fornendo un'interpretazione chiara: la dimensione del gioco può assumere molteplici forme, arrivando a coincidere con l'atto stesso della scrittura. Non sfuggirà certo il richiamo al «canto», assimilabile alla poesia, e all'immagine del «pozzo», metafora simile al già citato lago, che esemplifica lo scavo nel reale. Allo stesso tempo il gioco appare in decomposizione, svelando l'imperfezione di questo mezzo per il raggiungimento del reale.

---

<sup>30</sup> Bolaño. *Il Terzo Reich*. p. 86.

<sup>31</sup> *Ivi*. p. 163.

<sup>32</sup> *Ivi*. p. 156.

Il wargame non è solo il centro tematico del romanzo, ma struttura la narrazione: diversi capitoli sono dedicati esclusivamente a quello che avviene sul tabellone di gioco, mentre il procedere della partita è parallelo al capovolgimento delle relazioni tra Udo e il Bruciato.

Estate del '43. Sbarco angloamericano a Dieppe e Calais. [...] A Est la situazione peggiora; dopo una nuova ritirata strategica il fronte viene stabilito fra Riga, Minsk, Kiev e gli esagoni Q39, R39 e S39. Dnepropetrovsk passa in potere dei russi. Il Bruciato gode di una superiorità aerea tanto in Russia quanto in Occidente. In Africa e nella zona del Mediterraneo la situazione resta immutata anche se sospetto che al prossimo turno le cose andranno in modo diametralmente opposto.<sup>33</sup>

Il gioco si evolve in un rifugio, una soluzione o una via di fuga dall'assurdo e dalla mediocrità della vita «diventando sempre più complesso, passando dalla formazione e progettazione di un strategia per un gioco reale»,<sup>34</sup> e il testo diventa «una scacchiera grigliata, un'astrazione lontana da ogni particolarità, uno spostamento verso l'universalità, un discorso che rimane statico mentre progredisce».<sup>35</sup> Tramite la centralità che il gioco assume progressivamente nella narrazione, viene effettuata una doppia critica: alla mappa come totalità conoscibile, e al gioco come «riduzione della guerra a divertissement controfattuale».<sup>36</sup> Nella narrazione c'è una visione della violenza che non intende né istruire il lettore né risolvere gli enigmi che ha presentato. Bolaño parodia attraverso il wargame la possibilità di comprendere il reale e di mappararlo definitivamente: il reale è inconoscibile proprio perché estremamente complesso, e non riducibile a semplificazioni. In questa attitudine si nota, ancora una volta, una costante della letteratura postmoderna.

---

<sup>33</sup> *Ivi.* p. 282.

<sup>34</sup> Peñaloza, Pablo. *Reseña de "El Tercer Reich" de Roberto Bolaño*. Aisthesis. núm. 50. Pontificia Universidad Católica de Chile Santiago. Chile. 2011. p. 285. T.d.A.

<sup>35</sup> *Ivi.* p. 287.

<sup>36</sup> Malvestio, Marco. *Wargames, etica, responsabilità. La Seconda Guerra Mondiale in El Tercer Reich e in 2666*. Università di Padova. Orillas, 6. 2017. p. 86.

La letteratura postmoderna parodia nostalgicamente la mappa totalizzante ed esaustiva, simbolo delle teorie moderne della conoscenza, a loro volta organizzate in senso topografico in domini, reami, sfere.<sup>37</sup>

Quello che Bolaño attacca tramite il romanzo è dunque, da un lato, l'ambizione a una totalità conoscibile e, dall'altro, la riduzione della storia e dei suoi orrori a una fonte di intrattenimento. Il wargame diventa metafora della banalizzazione mediatica dell'orrore, che Wallace esprime molto bene tramite l'ironico saggio *La vista da casa della sig.ra Thompson*. In entrambi i testi la questione rimane la stessa: il reale non è conoscibile tramite una semplificazione mediatica, che appiani i nodi della realtà. Il parallelo continua nell'idea di sostituzione delle due istanze. Il wargame si trasformerà, gradualmente, nell'unica realtà conoscibile e riconoscibile da Udo, poiché la vita fuori dal gioco diviene un sovrapporsi continuo di incubi e situazioni irreali. Allo stesso modo, l'Orrore del crollo delle torri non potrà essere esperito in maniera veritiera dallo spettatore televisivo anestetizzato dai mass media, e l'unica cosa che potrà assimilare saranno le pillole confezionate dallo schermo tanto simili a spezzoni di film d'azione. Illustrando questa dinamica nel suo saggio, Wallace si pone in linea con la prospettiva di Bolaño, secondo cui la letteratura rappresenta l'unico strumento capace di offrire all'uomo una conoscenza del reale che, sebbene parziale, risulti autentica. Oltre a ciò, tramite la rivelazione del testo, gli autori mettono in crisi il dispositivo stesso – sia questo il wargame o la TV – poiché la letteratura smaschera la sua inautenticità negandone la funzione.

La Seconda Guerra Mondiale è, per Udo, una passione totalizzante ma completamente separata dalla realtà. Agli antipodi di quest'idea, in *2666*, Bolaño restituisce uno spaccato della guerra, dei totalitarismi e dell'Olocausto, come di un fenomeno complesso, con coordinate storiche precise e situazioni etiche problematiche, che non hanno nulla dell'astrattezza e della precisione delle mappe del wargame. *2666* rappresenta il completo rovescio della prospettiva di Udo. Nel corpo di quest'opera labirintica la Seconda guerra mondiale non è più né un'astrazione né un gioco, bensì il momento preponderante, vissuto in prima persona, della biografia di

---

<sup>37</sup> Mitchell, Peta. *Cartographic Strategies of Postmodernity: The Figure of the Map in Contemporary Theory and Fiction*. London. Routledge. 2008. p. 2. T.d.A.

Hans Reiter, che proprio sul fronte orientale, nelle pagine del diario di Boris Abramovich Ansky, troverà il proprio nuovo nome Arcimboldi.

### 3. *2666, un'opera cardine nello scavo del conoscibile*

Pubblicato postumo nel 2004, *2666* è considerato non solo il testamento letterario dell'autore cileno, ma una delle vette della narrativa del XXI secolo. Si tratta di un "romanzo totale" che sfida le convenzioni strutturali e si articola in cinque sezioni apparentemente scollegate fra loro. In *2666*, più che in ogni altra opera dello scrittore, è evidente la composizione a mosaico, dove cioè – come accennato in precedenza – la lunghezza dell'intero è data dalla sterminata quantità di particelle che lo compongono, e dove il proliferare di micronarrazioni è incontenibile.

Se i suoi romanzi si perdono tra mille rivoli, tutte le strade portano in realtà verso un unico grande punto – un luogo infero, oscuro e tuttavia accecante – e cioè, come si diceva, il deserto di Sonora e il confinante agglomerato urbano di Santa Teresa, versione letteraria di Ciudad Juárez, probabilmente oggi la città più violenta e pericolosa del pianeta (nel solo 2009, circa 2500 omicidi), scelta da Bolaño insieme al deserto come abisso di perdizione e insieme oasi iniziatica: è qui che i suoi personaggi si imbattono nel proprio personale Minotauro, e ne vengono salvati e divorati insieme.<sup>38</sup>

La prosa dell'autore cileno non si può certo ascrivere al genere fantastico, e tanto meno al realismo magico; tuttavia, i sogni ricoprono una funzione fondamentale nel ricollocare il lettore in un diverso paradigma della realtà. Miguel Carreira sintetizza bene il meccanismo che si innesca fra la frammentarietà del messaggio e il superamento della causalità:

la narración se basa en fragmentos aislados que no tiene sentido intentar recomponer, porque eso sería como intentar arreglar un plato que se ha roto en mil

---

<sup>38</sup> Lagioia. *Un autore a molte dimensioni*.

pedazos. De lo que se trata aquí es de contemplar el conjunto de los fragmentos y suponer que, en su fragmentación, le están dando nombre a algo.<sup>39</sup>

La metafora del «piatto che si è rotto in mille pezzi» esemplifica ottimamente la tecnica di frammentazione di Bolaño e produce una narrazione che non nasce dalla causalità degli eventi ma dalla loro giustapposizione, precludendo al lettore la possibilità di esigere un finale tradizionale. Il senso si può ricostruire unicamente nel tentativo di accostare i pezzi uno all'altro per produrre una possibile verità, che risulterà tuttavia irraggiungibile.

In uno spezzone fondamentale della sezione *La parte di Amalfitano*, si colloca un insolito incontro con un giovane farmacista – alter-ego dell'autore – che dona al lettore la personale visione di Bolaño su cosa sia una grande opera letteraria.

I gusti di quel giovane farmacista colto [...] erano indicativi di una preferenza netta, indiscussa, per l'opera minore a scapito dell'opera maggiore. Sceglieva *La metamorfosi* invece del *Processo*. Sceglieva *Bartleby* invece di *Moby Dick*, sceglieva *Un cuore semplice* invece di *Bouvard e Pécuchet* e *Canto di Natale* invece di *Le due città* o del *Circolo Pickwick*. Neppure i farmacisti colti osano più cimentarsi con le grandi opere, imperfette, torrenziali, in grado di aprire vie nell'ignoto. Scelgono gli esercizi perfetti dei grandi maestri. In altre parole, vogliono vedere i grandi maestri tirare di scherma in allenamento, ma non vogliono saperne dei combattimenti veri e propri, quando i grandi maestri lottano contro quello che ci spaventa tutti, quello che atterrisce e sgomenta, e ci sono sangue e ferite mortali e fetore.<sup>40</sup>

*2666* è un testo che non si limita a romanzare la realtà, la rende opaca e straniante, aderendovi come un'installazione linguistica e mutando in un'esperienza benjaminiana – nel senso dell'acquisizione cosciente di un sapere –. Questo tipo di scrittura non attua nessun tentativo di distogliere lo sguardo dal «fetore» e dal «sangue» di cui si faceva accenno. La funzione e la pretesa affidate alla letteratura sono invece in stretto contatto

---

<sup>39</sup> Carreira, Miguel. *Aproximación a la técnica narrativa de Bolaño a partir de Los sinsabores del verdadero policía*, Su [www.revistalecturas.cl/aproximacion-a-latecnica-narrativa-de-bolaño-a-partir-de-los-sinsabores-del-verdadero-policia](http://www.revistalecturas.cl/aproximacion-a-latecnica-narrativa-de-bolaño-a-partir-de-los-sinsabores-del-verdadero-policia). 2011.

<sup>40</sup> Bolaño. *2666*. pp. 251-252.

con la realtà circostante. Benjamin afferma che un'opera «non è mai un documento della cultura senza essere insieme un documento della barbarie»<sup>41</sup> e Bolaño lo dimostra in ogni pagina della sua opera.

### 3.1 *Amalfitano e Fate: un paradigma del personaggio in fuga*

Il testo presenta molti livelli di lettura, a partire dai più classici: il piano tematico, ossia di *2666* come discorso sul male, e il piano strettamente formale, che affronta la convergenza nell'opera delle varie linee della tradizione romanzesca. È interessante però soffermarsi in prima istanza sui personaggi, che appaiono come esseri bidimensionali, indecifrabili, e in un certo senso ricalcano le individualità di *Piccoli animali inespressivi*. I personaggi di *2666*, infatti, appaiono animati da forze che li «agitano in spostamenti continui e relazioni esangui»,<sup>42</sup> come se la loro volontà interiore fosse permeata da una realtà prorompente e intellegibile. Pelletier, Espinoza, Liz Norton e Morini, protagonisti della *Parte dei critici*, appaiono al lettore come entità aliene. La voce narrante non fornisce alcuna indicazione convincente sulla loro psicologia, la loro vita interiore viene velata dal tono analitico, straniato ai limiti della parodia, del narratore. Le relazioni tra i quattro accademici si fondano su un'assenza, quella dell'ancor più misterioso scrittore Benno von Arcimboldi, e solo in virtù di questo vuoto trovano senso. La vita tutta in superficie dei critici, con un vissuto che non sembra mai imprimersi nella loro identità, viene però interrotta dal viaggio in Messico. Il moto inerziale che governa le loro vite viene troncato e la realtà si lacera:

da quel momento in poi la realtà, per Pelletier ed Espinoza, sembrò lacerarsi come una scenografia di carta, mostrando quanto c'era dietro: un paesaggio fumante, come se qualcuno, forse un angelo, stesse facendo centinaia di barbecue per una miriade di esseri invisibili.<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> Benjamin, Walter, *Sul concetto di storia*, a cura di G. Bonola e M. Ranchetti, Torino, Einaudi, 1997, p. 35 (Tesi VII).

<sup>42</sup> Coiro, Antonio. *I critici e i chincuales: i personaggi in fuga di 2666*. Allegoria no. 71-72. 2015. p. 211.

<sup>43</sup> Bolaño. *2666*. p. 156.

Lo svelamento della realtà scenografica, che ricalca a suo modo quella descritta in *Piccoli animali inespressivi*, si lacera in un «paesaggio fumante».

L'analisi delle figure di Amalfitano e Fate risulta particolarmente interessante per la psicologia frastagliata e complessa che esprimono. La loro interiorità viene percepita dal lettore come scissa, caotica e inafferrabile; entrambi si interrogano continuamente sulla loro presenza nella realtà ma non si riconoscono e incespicano talvolta in una dissociazione misteriosa. Amalfitano possiede un carattere opaco, appannato. Quando la sua compagna lo abbandona non mette in atto alcuna reazione emotiva, «sembra costantemente in apnea dalla realtà, vede ombre e vive di immagini»<sup>44</sup>. La sua visione del mondo è densa di diffrazioni:

quando arrivarono a casa era ormai buio ma l'ombra del libro di Dieste appesa al filo era più chiara, più salda, più ragionevole, pensò Amalfitano, di tutto quello che aveva visto alla periferia di Santa Teresa e anche in città, immagini senza appiglio, immagini che racchiudevano tutto l'abbandono del mondo, frammenti, frammenti.<sup>45</sup>

Oscar Fate è, parallelamente, un personaggio con un «pathos allucinatorio»<sup>46</sup> maggiore di quello di Amalfitano. È perseguitato da una «sensazione di irrealtà»<sup>47</sup> e appare costantemente introiettato nei suoi pensieri, tanto da offuscare di per sé il suo rapporto con il mondo circostante. Il suo modo di muoversi nello spazio viene reso con una tecnica vicina alla visività cinematografica:

il cameriere mise un hamburger sul bancone. Fate bevve la birra, diede una pacca sulla spalla al tipo e disse che doveva andare. Quando arrivò alla porta a vetri, si voltò a contemplare il ristorante strapieno di clienti e la schiena del tizio che lavorava alle pagine sportive e la gente che parlava o mangiava in compagnia guardandosi negli occhi e i tre camerieri che non stavano mai fermi. Poi aprì la porta, uscì sulla strada, guardò di nuovo dentro il ristorante, ma con i vetri in mezzo era tutto diverso. Si avviò.<sup>48</sup>

---

<sup>44</sup> Coiro. *I critici e i chincuales: i personaggi in fuga di 2666*. p. 211.

<sup>45</sup> Bolaño. *2666*. p. 230.

<sup>46</sup> Coiro. *I critici e i chincuales: i personaggi in fuga di 2666*. p. 212.

<sup>47</sup> *Ivi*. p. 353.

<sup>48</sup> *Ivi*. p. 261.

In questo frangente emerge limpidamente, tramite la forte presenza dei «vetri» posti tra il soggetto e ciò che scruta, l'idea di una solitudine amplificata dall'impossibilità di avvicinamento sensistico a ciò che lo circonda. Nuovamente, il rapporto con la realtà è reso in egual modo tra Bolaño e Wallace: basti pensare alla quantità di vetrate che offuscano la vista e le relazioni di Julie e Faye. Il mondo di Oscar è però destinato ad uno squarcio, attraverso la conoscenza di Rosa Amalfitano:

Rosa era seduta in una poltrona, con le gambe accavallate, a sniffare cocaina. [...] Ho agonizzato per tutto questo tempo, pensò. Sono freddo come il ghiaccio. Se lei non mi avesse dato la mano sarei morto qui dove sono e avrebbero dovuto rimpatriare il mio cadavere a New York.<sup>49</sup>

Un gesto furioso rompe l'apatia di Fate, quando i due personaggi scappano dagli assassini di Santa Teresa e dalle atmosfere del deserto messicano. Se in Wallace anche i rapporti più stretti ed intimi non riescono a sfuggire da una realtà che è troppo ingombrante da poter ignorare, in Bolaño invece esiste sempre una via d'uscita.

I protagonisti di *2666* sono assorbiti in una vita inconsistente, e lo sviluppo narrativo precario del testo riflette la fragilità delle loro vite. «La forza che li muove non è viscerale [...] è piuttosto una forza cerebrale, un assillo mentale che va oltre la solitudine, che colpisce la totalità del loro stare al mondo e confina con l'angoscia».<sup>50</sup> Questa inquietudine è incessantemente messa in cortocircuito con l'irrazionalità dei delitti che si accumulano nella località di Santa Teresa. Tutti i personaggi in scena sono giornalisti, detective, scrittori, critici: lo scopo che viene affidato loro è necessariamente un'attività di tipo ermeneutico, una ricerca svolta in uno stato di fuga continua, lungo trame fitte di rotture, crepe, ramificazioni. Il movimento ininterrotto lungo linee sì frammentate ma sempre interconnesse accomuna i personaggi e il lettore. Patricia Espinosa parla di «iperconnettività»:<sup>51</sup> le connessioni partono dalla lontana Europa, patria dei critici, e convergono tutte a Santa Teresa, nel deserto del

---

<sup>49</sup> Bolaño. *2666*. p. 354.

<sup>50</sup> Coiro. *I critici e i chincuales: i personaggi in fuga di 2666*. p. 214.

<sup>51</sup> Espinosa, Patricia. *Secreto y simulacro en «2666» de Roberto Bolaño*. In «Estudios filológicos», 41. 2006. p. 74. T.d.A.

Sonora. È la stessa tensione narrativa del romanzo ad indirizzarsi gradualmente verso il corpo centrale dei *Delitti*.

### 3.2 *La parte dei delitti: una passeggiata in bilico tra noia e inferno*

Nel quarto libro, *La parte dei delitti*, il lettore viene introdotto di getto nell'universo di Santa Teresa che, afferma Marcela Valdés, ricalca la città reale di Ciudad Juárez. Valdés sostiene che la presenza spettrale di Ciudad Juárez appartiene al testo di *2666*, tanto che «è impossibile eliminare Ciudad Juárez dal testo, il doppio richiede di essere notato».<sup>52</sup> All'interno dei confini di Santa Teresa è impossibile imparare «come vivere la propria vita al di fuori della politica e della morte».<sup>53</sup> Ciudad Juárez non è solo un contesto esterno al testo, una realtà opposta alla finzione, né Santa Teresa è una copia mimetica di Ciudad Juárez. Pertanto, sebbene sia importante riconoscere le connessioni, è anche necessario non cancellare la distanza minima, le differenze tra queste due città. Nel romanzo *Notturmo cileno* Bolaño offre uno spaccato parallelo molto interessante della «grande discarica illegale di Santa Teresa»,<sup>54</sup> sineddoche della condizione delle aree abitate circostanti nel loro complesso. L'occhio estraneo attraverso il quale l'autore informa il lettore, ossia gli occhi americani di Kessler, dipinge una città totalmente inabitabile:

poi svoltarono in una strada più larga e altrettanto desolata, dove perfino la vegetazione era ricoperta da uno spesso strato di polvere, come se fosse caduta una bomba atomica lì vicino e nessuno se ne fosse accorto, tranne le vittime,... ma loro non contavano perché avevano perso la testa o erano morti, anche se continuavano a camminare e a guardare fisso con gli occhi come se fossero usciti da un western, le star degli indiani o dei cattivi, naturalmente, in altre parole dei pazzi, gente che vive in un'altra dimensione.<sup>55</sup>

---

<sup>52</sup> Valdés, Marcela. *Alone among the Ghosts: Roberto Bolaño's 2666*. The Nation. 2008. Web. 1 agosto 2010. T.d.A.

<sup>53</sup> Farred, Grant. *The Impossible Closure: Death, Neoliberalism, and the Postcolonial in Bolaño's 2666*. Modern Fiction Studies. 2010. p. 695. T.d.A.

<sup>54</sup> Bolaño. *Notturmo cileno*. Traduzione di Ilide Carmignani. Adelphi. 2016. p. 602.

<sup>55</sup> *Ivi*. p. 603.

Il capitolo in esame consiste in un'accumulazione sistematica e ripetitiva di cronache sui femminicidi avvenuti all'interno della città. Nonostante l'esplicita rappresentazione di abusi sessuali e mutilazioni, le modalità del racconto «suggeriscono una prospettiva neutrale e strumentale che non ha il potere di contenere o deviare la minaccia della violenza».<sup>56</sup> Il tutto è narrato con un tono distaccato che sembra dedicare tutti i suoi sforzi a «registrare meccanicamente le circostanze in cui si trovano le defunte».<sup>57</sup> Questo catalogo, così come le altre mappe di Bolaño, non esaurisce il problema del male, bensì lo restituisce nella sua monolitica, intimidente incomprendibilità. All'interno di questa città infernale gli omicidi «indicano un vuoto spettro di male nel modo in cui diventano parte del registro casistico del "normale", cataloghi del banale, parte della vita quotidiana».<sup>58</sup> Nel procedere dell'elenco sfumano i confini netti che appartengono al mondo esterno: criminali e forze dell'ordine sono autori compartecipi della violenza contro le donne, mentre i verbali della polizia trascritti in maniera neutra mascherano una misoginia gratuita ed un cinismo diffuso nei confronti del femminicidio.

E si raccontavano barzellette. [...] In quante parti è diviso il cervello di una donna? Be', dipende, belli! Da cosa dipende Gonzàles? Dipende da quanto la picchi duro. [...] E quanto ci mette una donna a morire per un colpo in testa? Be', sette o otto ore, dipende da quanto ci mette la pallottola a trovare il cervello. [...] E cosa fa un uomo quando butta una donna dalla finestra? Be', inquina l'ambiente. E in cosa somiglia una donna a una pallina da squash? Be', più forte la batti, più velocemente torna da te.<sup>59</sup>

I poliziotti che si raccontano barzellette esemplificano la pervasività che il fenomeno del femminicidio ha raggiunto a Santa Teresa. Anziché «destabilizzare il

---

<sup>56</sup> McCann, Andrew. *Discrepant Cosmopolitanism and the Contemporary Novel: Reading the Inhuman in Christos Tsiolkas's 'Dead Europe' and Roberto Bolaño's '2666'*. Antipodes 24:2. p. 138. T.d.A.

<sup>57</sup> Walker, Carlos. *El tono del horror: 2666 de Roberto Bolaño*. Taller de Letras. 2010. p. 201. T.d.A.

<sup>58</sup> Raghinaru, Camelia. *Biopolitics in Roberto Bolaño's 2666, "The Part About the Crimes"*. Rivista: Altre Modernità. No. 15. 2016. p. 146.

<sup>59</sup> Bolaño. *2666*. pp. 599-600.

sistema, la morte di queste donne sembra in realtà rinvigorirlo». <sup>60</sup> Il romanzo attua un processo di smantellamento dell'idea di investigazione, ogni razionalizzazione appare impossibile, qualcosa di inafferrabile sfugge sempre ai personaggi. Molti frammenti dei *Delitti* terminano con formule che afferiscono alla sfera dell'indeterminatezza: le false piste seguite dagli investigatori, l'assenza di tracce e indizi, l'oblio che avvolge i morti, l'archiviazione del caso. La clausola di chiusura più frequente è infatti: «il caso venne archiviato». Tutti i crimini rimangono irrisolti, e la trama lineare viene sostituita da una rete di intrecci apparentemente arbitrari, che alla fine dipingono «un vortice di male che collassa su sé stesso, privo di redenzione o assoluzione». <sup>61</sup> Gli omicidi di Santa Teresa, in cui sembra essere «nascosto il segreto del mondo», <sup>62</sup> avvengono nel mistero totale.

Sebbene l'opera presenti affinità formali con il genere poliziesco, le sue premesse strutturali se ne distanziano significativamente. Mentre il romanzo giallo tradizionale ha una natura retrospettiva, volta a ricostruire un crimine già avvenuto, *2666* mantiene una forma aperta: il racconto si proietta verso un futuro decisamente incerto e, inevitabilmente, verso la reiterazione della violenza sistemica prima che si possa scorgere un cambiamento. Come sostiene David Kurnick, l'opzione di una narrativa poliziesca viene cancellata nel momento in cui Bolaño «vaporizza il detective stesso». <sup>63</sup> Il dilemma dell'individuo contro lo Stato è indebolito dalla spersonalizzazione del romanzo di Bolaño, che «rifiuta il prospetticismo orientativo del personaggio». <sup>64</sup> *2666* esige una distanza interpretativa dalla categoria dell'individuo: il romanzo è effettivamente guidato dal personaggio, ma solo nel senso che il personaggio si spinge oltre sé stesso. Le individualità messe in scena da Bolaño «dirigono incessantemente la nostra attenzione alle strutture in cui sono rinchiusi». <sup>65</sup> Il male diventa una questione di contesti intertestuali piuttosto che la conseguenza dell'azione di un singolo uomo. Il ruolo dell'elenco degli omicidi è quello di circoscrivere «un vuoto spettro di male nel modo in cui diventano parte del registro

---

<sup>60</sup> Reinales, Laura Barberán. *Globalized Philomels: State Patriarchy, Transnational Capital, and the Femicides on the US-Mexico Border in Roberto Bolaño's 2666*. South Atlantic Review. 2010. p. 66.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> Bolaño. *2666*. p. 380.

<sup>63</sup> Kurnick, David. *Comparison, Allegory, and the Address of 'Global' Realism (The Part About Bolaño)*. Boundary 2. Vol. 42, No. 2. 2015. p. 117. T.d.A

<sup>64</sup> *Ibidem*.

<sup>65</sup> *Ivi*. p. 118.

casistico del "normale"»,<sup>66</sup> e si ascrivono alla lista delle cose quotidiane e banali. Secondo Villalobos, il ruolo della letteratura come "salvezza" è ormai esaurito e *2666* dimostra che «la letteratura non ci salva, ma ci condanna a far parte della logica stessa della violenza globale».<sup>67</sup> In tale prospettiva critica, la letteratura emerge come una dimensione intrinsecamente compromessa con la violenza, rendendo il lettore un partecipe attivo di questa dinamica. *2666* destabilizza qualsiasi punto di vista sicuro (innocente, non violento, positivo, progressista) da cui leggere un romanzo. In quest'ottica, non è solo l'istituzione letteraria a farsi carico dell'orrore, ma è il linguaggio stesso a rivelarsi complice della violenza che rappresenta. Il linguaggio asessuato ma normativo, non affettivo, seziona i delitti, e il rapporto con i corpi femminili torturati viene reificato attraverso la scrittura nella misura in cui il cadavere diventa un neutrale oggetto di osservazione. La violenza viene quindi normalizzata tramite il linguaggio, rendendola leggibile e oggettiva. «Il rigore descrittivo del linguaggio scientifico [...] fornisce l'illusione di un linguaggio trasparente che aspira a dominare il visibile»<sup>68</sup> e a presentare senza distorsioni la violenza perpetrata sui corpi. Di conseguenza, la parte iniziale del quarto libro inizia con un tono impersonale, che segna morfologicamente il genere: «la morta». Successivamente, il genere femminile viene completamente cancellato con le locuzioni: «il cadavere» e «la creatura».

Le vittime, appartenenti a tutte le categorie sociali, arrivano dai margini del mondo: bambini, prostitute, lavoratori sfruttati. Invariabilmente la scoperta dei cadaveri presenta segni di tortura e, quasi sistematicamente, i corpi vengono «violentati e strangolati».<sup>69</sup> I corpi sono paradossalmente invisibili e si mischiano alle varie cianfrusaglie della discarica, nonostante la loro corporeità palese e oscena. Depersonalizzati e smembrati, diventano intercambiabili.

---

<sup>66</sup> Raghinaru, Camelia. *Biopolitics in Roberto Bolaño's 2666*, "The Part About the Crimes". p. 146.

<sup>67</sup> Villalobos-Ruminott, Sergio. *A kind of Hell: Roberto Bolaño and the return of World Literature*. Journal of Latin American Cultural Studies. 17.2-3. 2009. p. 195. T.d.A.

<sup>68</sup> Walker. *El tono del horror: 2666 de Roberto Bolaño*. p. 106. T.d.A.

<sup>69</sup> Bolaño. *2666*. p. 412.

### 3.2.1 L'elenco come strumento di visibilità

Molti critici (Manzoni; Fisher; Burgos; Walker; Donoso Macaya) hanno sottolineato che gli scritti di Bolaño affrontano costantemente la questione di come contare, come raccontare l'orrore. In *2666*, l'orrore emerge tramite l'esposizione di due categorie diverse di violenza: la violenza "politica" e la violenza "minore". La violenza politica – ovvero guerra, omicidio di massa, schiavitù, tortura, terrorismo – consiste in crimini "spettacolari" contro le istituzioni della società, di conseguenza appare ovvia la sua sovraesposizione mediatica. Lo stupro, la tortura e il massacro delle donne sono, al contrario, considerati dal senso comune come meno significativi, in quanto ritenuti individuali, privati, al di là del politico, quasi al di là del sociale e del comunitario, semplicemente «crimini comuni e ordinari»,<sup>70</sup> e quindi risulta molto meno visibile.

Mentre Wallace, in *La vista da casa della sig.ra Thompson*, affronta il modo in cui la violenza politica prolifera capillarmente in tutta America, Bolaño cerca di dare visibilità ad una violenza che altrimenti rimarrebbe sotterranea. La narrazione che mette in luce la violenza minore assume una posizione infrapolitica poiché non ipostatizza la vittima in una forma trascendentale, politico-teologica, messianica, né considera la violenza come privata, ma anzi circoscrive un fenomeno collettivo e mostra come il privato sia parte del collettivo. Inoltre, «la narrazione della violenza come violenza minore deterritorializza la violenza».<sup>71</sup> In questo modo permette innanzitutto di collocare la violenza in un territorio e in relazione ad altre violenze; e successivamente destabilizza la cartografia rifiutando di dare una mappa con un punto centrale fisso. Bolaño mette quindi in discussione la creazione di una scala delle violenze (privata vs pubblica, comune vs politico-economica) e produce la deterritorializzazione del fenomeno.

Alicia Schmidt Camacho ha spiegato come sia necessario saper fermarsi, evitare l'indifferenza del "passare oltre", ed ascoltare ciò che il corpo delle donne tra i rifiuti ha da dire; poiché queste donne, da vive, perché non hanno avuto la possibilità di

---

<sup>70</sup> *Ivi.* p. 673.

<sup>71</sup> Peláez, Sol. *Counting Violence: Roberto Bolaño and 2666*. Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana. Vol. 43, No. 2. Novembre 2014. p. 35. T.d.A.

rivendicare i propri diritti tramite la parola. Bolaño attua, allora, un tentativo di «dare voce all'indicibile in pubblico [come] mezzo fondamentale per interrompere la svalutazione dei morti come corpi usa e getta».<sup>72</sup> È interessante il parallelo che si viene a creare tramite l'idea di questi corpi abbandonati, che richiamano l'intercambiabilità dei personaggi dello show in *Piccoli animali inespressivi*. Innanzitutto, è necessario precisare che la dinamica dell'"usa e getta" nei due romanzi ha delle significative differenze; poiché mentre in Wallace lo studio MGE espelle i vari personaggi fuori dal contesto televisivo, in Bolaño essere rifiuti significa letteralmente essere assassinati e gettati in una discarica a cielo aperto. Tuttavia, ciò che accomuna i due processi è la loro relazione stretta alla visibilità dei corpi. Mentre in Wallace l'espulsione prevede la migrazione da un regime di alta visibilità mediatica ad uno di invisibilità, in Bolaño il passaggio è da un'invisibilità di partenza – che però concede il dispiegarsi di una quotidianità – all'atrocità di un'invisibilità totale, post-mortem, simile alla sparizione completa dell'entità umana. Stacey Balkan sostiene che, visto da una prospettiva postcoloniale, sebbene le vittime siano molte, il modus operandi degli omicidi è simile ed è una «metafora evidente della decapitazione figurativa di un altro "indiano" ormai senza volto e di conseguenza invisibile».<sup>73</sup> Queste donne possiedono infatti tratti somatici indigeni che le rendono interscambiabili ad un occhio ad esempio razzista o classista del Messico settentrionale. "Indiano" muta, in base al contesto, e può arrivare a rappresentare una categoria politica.

Ritorna forte in *2666* il concetto di oggettificazione del corpo altrui, in un processo molto simile a quello già analizzato nella vicenda di Abu Ghraib. Quest'idea di totale cancellamento del corpo "usa e getta" è inoltre interessante perché richiama un altro passaggio tematizzato da Wallace, questa volta però in *Una cosa divertente che non farò mai più*. Uno dei punti chiave dell'esperienza nella crociera Nadir è proprio l'idea di un lusso ed una pulizia assoluti, che cancellano ogni minima traccia di sporco visibile al cliente:

---

<sup>72</sup> Schmidt Camacho, Alicia. *Ciudadana X: Gender Violence and the Denationalization of Women's Rights in Ciudad Juárez, Mexico*. CR. The New Centennial Review. 5.1. 2005. p. 273. T.d.A.

<sup>73</sup> Balkan, Stacey. *'City of Clowns': The City as a Performative Space in the Prose of Daniel Alarcón, Junot Díaz, and Roberto Bolaño*. Wretched Refuge. Immigrants and Itinerants in the Postmodern. A cura di Jessica Datema e Diane Krumrey. Newcastle. Cambridge Scholars Publishing. 2010. p. 705.

tutto è così violentemente pulito da risultare quasi aggressivo. Non trovi un'impronta digitale su un ottone, non trovi una macchia di unto su un vetro. La nave viene lucidata con una frequenza tale da far sembrare lo sporco un'impossibilità fisica, un errore della creazione che viene immediatamente corretto da mani invisibili.<sup>74</sup>

L'idea di sublimazione totale dello scarto viene però resa in uno dei passaggi iconici del testo, in cui l'autore parla del terrore che lo attanaglia ogni qualvolta debba usare il water della sua cabina.

Ho sviluppato una specie di fobia dello sciacquone. Lo sciacquone della cabina 702 non è un normale sciacquone; è un evento breve ma terrificante. È un sistema a vuoto pneumatico così potente che sembra voler risucchiare non solo i rifiuti, ma l'intero ambiente circostante, compresa l'aria che respiri. [...] La cosa veramente traumatica dello sciacquone Evac è la sua assoluta istantaneità. Non c'è un processo, non c'è una transizione: un secondo prima c'è qualcosa, un secondo dopo c'è un vuoto pneumatico e la tazza è così violentemente pulita da sembrare scorticata. È un'efficienza che confina con l'odio per la materia.<sup>75</sup>

Lo sciacquone nella stanza di Wallace, nella sua istantanea cancellazione di ciò che è "di troppo", diventa un correlativo valido del terribile sistema di rimozione dei cadaveri nell'opera di Bolaño. Si tratta di un sistema a cui l'autore cerca di opporsi tramite una stratificazione di espedienti. *2666* cerca di dare voce ai corpi dispersi, tramite una «nozione di impegno [che] si manifesta [...] attraverso l'elaborazione e l'esibizione di una metodologia del male, una metodologia che rende visibile e dicibile la forma e il senso della violenza».<sup>76</sup> All'inizio de *La parte dei delitti*, le due donne che trovano «la morta» dichiarano alla polizia: «Non l'avevamo mai vista. Questa creatura non è di qui».<sup>77</sup> «Ciò che più sorprese i giornalisti», sentenzia il narratore, «è che nessuno reclamò o

---

<sup>74</sup> Wallace. *Una cosa divertente che non farò mai più*. p. 272.

<sup>75</sup> *Ivi*. p. 276.

<sup>76</sup> Donoso Macaya, Ángeles. *Estetica, politica e il possibile territorio della finzione in 2666 di Roberto Bolaño*. *Revista hispánica moderna* 62.2. 2009. p. 218.

<sup>77</sup> Bolaño. *2666*. p. 443.

riconobbe il cadavere. Come se la ragazza fosse arrivata da sola a Santa Teresa e avesse vissuto lì in modo invisibile fino a quando l'assassino o gli assassini non l'avevano notata e uccisa». <sup>78</sup>

Come già accennato, la lettura di *2666* è condizionata da Ciudad Juárez. Quando le donne in preghiera dichiarano che «questa creatura non è di qui», ciò potrebbe aprire ad una vasta gamma di significati. Se questa creatura non appartiene a Santa Teresa, potrebbe quindi provenire non dall'universo finzionale ma dalla città reale di Ciudad Juárez. Maximiliano Ignacio de la Puente sostiene che in *2666* «si narra come finzione una serie di omicidi reali». <sup>79</sup> Si produce un intreccio complesso in cui realtà e finzione si mischiano, modificandosi a vicenda, e generando un prodotto nuovo, che non corrisponde a nessuna delle due ma che le contiene entrambe. Littschwager asserisce che in *2666* è «impossibile [fare] una chiara differenziazione tra finzione e realtà, storia e finzione [hanno un] carattere testuale ibrido». <sup>80</sup> Valdés sottolinea la natura mimetica del linguaggio del testo nella quarta sezione e teorizza un annullamento quasi completo della distanza tra realtà e finzione. Juan Villoro nella sua proposta arriva invece definisce la prosa di Bolaño come una scrittura che «dipende da lievi rotture nella percezione del reale». <sup>81</sup>

### 3.2.2. *Il conteggio come testimonianza*

La narrativa di Bolaño è costellata di mappe, liste, riassunti, e le sue stesse opere hanno talvolta la forma del catalogo. Nel quarto libro «il lettore ha talvolta la sensazione di entrare in un microcosmo costruito come un'enciclopedia, un mondo fatto di oggetti privi di qualsiasi narrazione». <sup>82</sup> Il conteggio diventa l'unico modo per

---

<sup>78</sup> *Ivi.* p. 584.

<sup>79</sup> De la Puente, Maximiliano Ignacio. *Formas de representar la violencia en algunas escenas de la literatura latinoamericana*. Question/Cuestión, vol. 1, n.º 18. 2008. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. Universidad Nacional de La Plata (UNLP).

<sup>80</sup> Littschwager, Marius. *Fragmentos de la violencia fronteriza: Una lectura de La muerte me da (Cristina Rivera Garza) y 2666 (Roberto Bolaño)*. FIAR: Forum for Inter-American Research (Vol. 4, n. 1). 2011. p. 3.

<sup>81</sup> Villoro, Juan. *La batalla de Santa Teresa*. In *De eso se trata*. Barcelona. Anagrama. 2008. p. 86.

<sup>82</sup> Grall, Catherine. *2666 by Roberto Bolaño: fiction as an attempt to travel between worlds*. *Neohelicon*. 40 (2). 2013. p. 485. T.d.A.

rendere visibile la violenza minore, circondata dall'indifferenza: contare significa rendere conto dei fatti, comprenderli trasformando l'individualità dei soggetti in un dato astratto e dissolvendone la specificità singolare. Pertanto, la quantificazione diventa necessaria per costruire un segno politico e sociale, cioè collettivo, in questa violenza invisibile e nel tentativo di «pensare l'impensabile, parlare dell'indicibile».<sup>83</sup> Per commemorare queste morti, il narratore di *2666* enumera i corpi nel tentativo di dare una misura all'orrore, evitando però di estetizzare ed enfatizzare la corporeità gravosa dei cadaveri. Il linguaggio reificante ha quindi la funzione di rendere visibili le vittime rifiutando di romanticizzarle o idealizzarle.

Per McCann «la letteratura stessa è il luogo di riposo di questi ambigui “revenant”»: lo spazio in cui vengono ricordate le vittime della globalizzazione».<sup>84</sup> La scrittura rende la vittima visibile, ma è necessario essere consapevoli che la visibilità non è mai priva di complicazioni. Come suggeriscono Walker, Littschwager e Farred (con sfumature diverse), la politica della visibilità è messa in discussione in *2666* tramite l'esplorazione dei limiti della politica della visualizzazione. I corpi femminili senza vita sono reificati in *2666* attraverso il racconto e attraverso il loro status di merce, la reificazione del corpo risulta quindi inevitabile, ma Bolaño fa in modo che venga destabilizzata.

Per Littschwager questa ripetizione sembra cancellare la singolarità poiché «crea la sensazione di uguaglianza dei casi»,<sup>85</sup> operando una routinizzazione della morte. Attraverso un percorso diverso, Walker giunge a una conclusione simile, ovvero che la ripetizione e l'uso del linguaggio medico-forense da parte del narratore non sono in realtà solo una tecnica per rendere visibile una violenza invisibile, ma mirano a «dislocare il discorso medico».<sup>86</sup> *2666* rende evidente la reificazione di questi corpi da parte del linguaggio, tuttavia, i corpi possono raccontare solo l'evidenza e l'orrore della violenza che hanno subito, null'altro. Si evita sistematicamente di descrivere il probabile svolgersi dell'assassinio o di dare voce alle vittime: le uniche testimonianze di questi crimini restano i cadaveri, che rappresentano nella loro iterazione l'impossibilità

---

<sup>83</sup> Caputi, Jane. Russell, Diana E. H. *Femicide: Sexist Terrorism against Women*, in: *Femicide: The Politics of Woman Killing*. Twayne Publishers (New York) / Open University Press (Buckingham). 1992. p. 20. T.d.A.

<sup>84</sup> McCann, Andrew. *The Eventfulness of Roberto Bolaño*. Overland 19974-79. 2010. p. 179. T.d.A.

<sup>85</sup> Littschwager. *Fragmentos de la violencia fronteriza: Una lectura de La muerte me da (Cristina Rivera Garza) y 2666 (Roberto Bolaño)*. p. 9.

<sup>86</sup> Walker. *El tono del horror: 2666 de Roberto Bolaño*. p. 106.

definitiva della testimonianza. Come suggerisce Villalobos, i libri di Bolaño sono il «resoconto testimoniale dell'impossibilità della testimonianza, poiché la testimonianza presuppone la reciprocità tra storia e linguaggio».<sup>87</sup> La donna morta può utilizzare come unico linguaggio per trasmettere la sua sofferenza i segni che le squarciano il corpo; non c'è alcuna possibilità di rinascita o redenzione.

Su un altro livello, *2666* esplora come l'esposizione reiterata alla violenza possa neutralizzare le emozioni, lo fa attraverso la figura di fate, che durante il viaggio verso Santa Teresa, rimane colpito dall'affermazione di Kessler (un ex esperto dell'FBI sui serial killer): «Ci siamo abituati alla morte»,<sup>88</sup> «è sempre stato così».<sup>89</sup> Smentendo la visione nostalgica e rivisitata del passato, Kessler insiste sulla totale continuità con la quale la violenza si è sempre presentata, nonostante gli svariati tentativi di limitarla. Per Kessler, non esiste un crescendo di violenza, né un passato utopico da ritrovare, questa è indissolubilmente legata alla realtà del luogo, tanto da diventare “familiare”, data per scontato. La violenza termina di essere uno “shock”, nel momento imprecisato in cui diventa un tutt'uno con la vita di tutti i giorni. Egli spiega che già nel XIX secolo «la società era solita filtrare la morte attraverso le parole».<sup>90</sup> Aprendo ad una schiera di significati: in primo luogo la fluidità della violenza, dell'indicibile, viene filtrata attraverso le parole scritte, modificandone la consistenza. La violenza veniva commessa, ma «tutto passava attraverso il filtro delle parole, opportunamente adeguato alla nostra paura».<sup>91</sup> Il linguaggio diventa un filtro che rende il trauma fruibile dal lettore, *2666* rende evidente questa funzione del linguaggio: controllare, domare la violenza usando le parole come anestesia. La metafora di Kessler rende esplicito il tentativo fisiologico di difesa che viene applicato: «Cosa fa un bambino che sta per essere violentato e poi ucciso? Chiude gli occhi... Le parole servivano a questo scopo».<sup>92</sup> Usare le parole non significa quindi unicamente mettere in mostra la violenza, ma anche nasconderla, negarne la forza letale. Nell'atto stesso di descrivere la violenza, qualcosa non viene detto, «c'è un'ellissi nel dire le parole, piccoli buchi attraverso i quali ciò che il

---

<sup>87</sup> Villalobos-Ruminott. *A kind of Hell: Roberto Bolaño and the return of World Literature*. p. 199.

<sup>88</sup> Bolaño. *2666*. p. 337.

<sup>89</sup> *Ivi.* p. 265.

<sup>90</sup> *Ivi.* p. 337.

<sup>91</sup> *Ibidem.*

<sup>92</sup> *Ivi.* p. 338.

linguaggio dovrebbe comunicare rimane non detto».<sup>93</sup> Se *2666* può essere visto come un tentativo di forzare l'ingresso di questi corpi, di renderli visibili, di confrontarci con il «debito impossibile da pagare», è anche un testo che doma la violenza; è uno sforzo disperato di chiudere gli occhi di fronte a una violenza omicida e inarrestabile.

*La parte dei delitti* non fornisce né una spettacolarizzazione della morte che possa essere padroneggiata a piacimento, né cerca di fabbricare una violenza che possa essere visibile dall'esterno e fornisca l'illusione a chi legge di essere esente dal problema del male. Questo movimento rompe l'illusione di un lettore coerente, esterno alla lettura dei crimini, cioè del lettore come punto in cui il testo acquista coerenza. Mentre Barthes suggeriva che il lettore è «colui che riunisce in un unico campo tutte le tracce che costituiscono il testo scritto»,<sup>94</sup> *2666* frammenta la possibilità di un lettore di questo tipo. Un lettore in grado di tenere insieme tutte le tracce sarebbe colui che guarda lo spettacolo della morte da fuori e che si colloca al di fuori della violenza sviscerata nel testo. *2666* sconvolge la distinzione binaria tra lettore (esterno) e testo (interno) sia destabilizzando la differenza tra le due istanze che ribaltando l'esterno all'interno e viceversa. Come ha sottolineato Gastón Molina a proposito di *Notturmo Cileno*: «nella letteratura, la parola conserva la possibilità di recuperare la sua natura di segno, di cifra, tornando al linguaggio rappresentativo incomprensibile, perché non imita nulla, ma mostra».<sup>95</sup> *2666* presenta una teoria sull'esaurimento della rappresentazione moderna e questo costituisce il nucleo della sua critica, che si erge come posizione etica verso «quella corrente mostruosa che trascina tutto con sé verso quel grande abisso»;<sup>96</sup> quel «buco nero attraverso il quale il mondo si svuota costantemente»,<sup>97</sup> senza capirne il perché.

---

<sup>93</sup> Peláez. *Counting Violence: Roberto Bolaño and 2666*. p. 44. T.d.A.

<sup>94</sup> Barthes, Roland. *La morte dell'autore*. Il brusio della lingua. Saggi critici IV. Trad. B. Bellotto. Einaudi. 1988. p. 148.

<sup>95</sup> Molina, Gastón. *La risa de la barbarie: literatura, política y religión en Nocturno de Chile de Roberto Bolaño*. Taller de Letras. 2012. p. 182. T.d.A.

<sup>96</sup> Echevarría, Ignacio. *Nota alla prima edizione*, in *2666*. Barcellona. Anagramma. 2004. p. 1123.

<sup>97</sup> *Ibidem*.

### 3.2.3 Florita Almada: uno squarcio nelle profondità del reale

La figura di Florita Almada rappresenta un nodo interpretativo fondamentale per il quarto libro. La sua presenza testuale si sviluppa lungo sei specifiche occorrenze, entro le quali viene inizialmente presentata attraverso le sue stesse parole:

diceva [che] veggente significa uno che vede e lei a volte non vedeva nulla, le immagini erano sfocate, il suono difettoso, come se l'antenna che le era cresciuta nel cervello fosse stata messa male o l'avessero bucata in una sparatoria o fosse un foglio di alluminio e il vento ne facesse quel che voleva.<sup>98</sup>

Fin dalla sua entrata in scena il personaggio dà al lettore delle coordinate chiare entro quali rapportarsi alla sua funzione testuale. Florita, tramite la trance, riesce a toccare il reale che sta sotto la superficie; tuttavia, come ogni fuga dalla realtà presentata dall'autore cileno, anche la veggente può recepire solo un segnale parziale, disturbato, di ciò che si nasconde nel profondo. Il suo ruolo rimane però cruciale: in stato di trance, dunque in una situazione di totale irrazionalità, «sembra essere l'unica persona lucida, non anestetizzata dall'ipnotico dolore che avvolge tutti gli altri personaggi».<sup>99</sup> 2666 è costellato di discorsi che non conducono a nulla: nell'intreccio di giallo e poliziesco gli investigatori, i detective e i poliziotti non riescono a modificare la realtà, a fare i conti con la violenza generalizzata che, come un cancro, abita la città. La veggente è invece l'unica che riesce a dire in pubblico la verità su quanto sta avvenendo, rivolgendo accuse ai responsabili della strage di Santa Teresa, e lo fa nel bel mezzo di uno sgangherato programma televisivo.

Poi non ce la fece più ed entrò in trance. Chiuse gli occhi. Aprì la bocca. La lingua iniziò a lavorare. Ripeté quello che aveva già detto: un deserto molto grande, una città molto grande, nel nord dello Stato, bambine assassinate, donne assassinate. Che città è?, si domandò. Vediamo, che città è? Voglio sapere come si chiama quella città del demonio. Meditò per qualche secondo. Ce l'ho sulla punta della

---

<sup>98</sup> Bolaño. 2666. p. 464.

<sup>99</sup> Coiro, Antonio. *Strategie della tensione. Roberto Bolaño e la letteratura come complotto*. Macerata. Quodlibet. 2023. p. 153.

lingua. Io non mi censuro, signore mie, tanto meno trattandosi di un caso del genere. È Santa Teresa! È Santa Teresa! Lo vedo bello chiaro. Là ammazzano le donne. Ammazzano le mie figlie. Le mie figlie! Le mie figlie!, grifò tirandosi al tempo stesso sopra la testa uno scialle immaginario [...]

La polizia non fa nulla, disse dopo qualche secondo, con un altro tono di voce, molto più grave e maschile, quei poliziotti di merda non fanno nulla, stanno a guardare, ma cosa guardano?, cosa guardano?<sup>100</sup>

L'analisi del passaggio in esame permette di formulare alcune considerazioni di rilievo. In prima istanza, emerge intensamente l'idea di denuncia scaturita dal delirio della veggente, che l'autore modula attraverso l'anafora di brevi strutture esclamative e interrogative. Questo espediente stilistico crea un netto contrasto con il registro burocratico e la narrazione asettica che caratterizzano la quarta sezione dell'opera. Parallelamente, è cruciale evidenziare come la dimensione della trance, manifestandosi in diretta televisiva, trasformi il mezzo di comunicazione in un inaspettato veicolo di verità. In Bolaño, il medium travalica la sua funzione superficiale per farsi strumento di denuncia sociale, coinvolgendo direttamente la collettività. Tale prospettiva instaura un interessante dialogo intertestuale con la riflessione di Wallace riguardo il rapporto tra verità e mass media. Se in *La vista da casa della sig.ra Thompson*, l'apparato mediatico è presentato come responsabile di un progressivo offuscamento della realtà, in *2666* la televisione – paradossalmente all'interno di un format di intrattenimento – si offre come spazio di rivelazione. Ne consegue uno spostamento di focus: la possibilità di veicolare un messaggio veritiero non risiede nell'ontologia del medium in quanto tale, quanto piuttosto nelle modalità e nelle finalità del suo impiego strategico.

Il fulcro delle pagine dedicate alla veggente riguarda, emblematicamente, il suo rapporto con la letteratura. Florita ha imparato a leggere a vent'anni, apprendendo dai bambini che le tenevano compagnia durante le lunghe assenze del marito. La sua tensione verso la letteratura è scevra di ogni scetticismo e superbia: le mancano le categorie storiche e culturali, i libri per lei costituiscono una selva indifferenziata, nella quale si entra affidandosi all'istinto e al caso. La letteratura non è qualcosa da studiare,

---

<sup>100</sup> Bolaño. *2666*. p. 474.

ma da attraversare, e in questo Florita si fa portatrice del pensiero dell'autore. Difatti il principale interesse di Bolaño, e del suo grande maestro Borges, «non era la tradizione bensì l'invenzione».<sup>101</sup> L'atteggiamento è antitetico a quello dei critici, specialisti di un campo circoscritto, incapaci di profondità se non nell'ambito ristretto del proprio lavoro.

Nel canone personale della veggente entra l'opera di Leopardi, e in particolar modo il *Canto di un pastore errante dell'Asia*; in grado di «trasmettere ciò che si sente quando cade la notte e spuntano le stelle e uno è solo nell'immensità, e le verità della vita (la vita notturna) iniziano a sfilare a una a una»<sup>102</sup>. I versi di Leopardi entrano nel discorso di Florita, a sua volta riportato dal narratore:

che fai tu, luna, in ciel?, si domanda il pastorello nella poesia. Dimmi, che fai, silenziosa luna? Ancor non sei tu paga di riandare i sempiterni calli? Somiglia alla tua vita la vita del pastore. Sorge in sul primo albore move la greggia oltre pel campo. Poi stanco si riposa in su la sera. Altro mai non ispera. A che vale al pastor la sua vita, la vostra vita a voi? Dimmi, si dice il pastore, diceva Florita con voce piena di trasporto, ove tende questo vagar mio breve, il tuo corso immortale? [...] E ancora: vergine luna, tale è la vita mortale. E ancora: O greggia mia che posi, oh te beata che la miseria tua, credo, non sai! Quanta invidia ti porto! Non sol perché d'affanno quasi libera vai; c'ogni stento, ogni danno, ogni estremo timor subito scordi; ma più perché giammai tedio non provi. E ancora: Quando tu siedi all'ombra, sovra l'erbe, tu se' queta e contenta; e gran parte dell'anno senza noia consumi in quello stato. E ancora: Ed io pur seggo sovra l'erbe, all'ombra, e un fastidio m'ingombra la mente, ed uno spron quasi mi punge. E ancora: E per nulla non bramo, e non ho fino a qui cagion di pianto.<sup>103</sup>

All'interno dell'opera, il non citato Leopardi è in grado di enunciare delle verità universali, che riguardano la natura umana, e questa sua profondità è messa in evidenza nel breve commento di Florida, che riconosce anche in tali verità «cose orribili». Uno

---

<sup>101</sup> Villalobos-Ruminott, Sergio. *A Kind of Hell: Roberto Bolaño and the Return of World Literature*. In *Journal of Latin American Cultural Studies*. Vol. 18, n. 2-3. 2009. p. 194.

<sup>102</sup> Bolaño. 2666. p. 469.

<sup>103</sup> *Ivi*. pp. 469-470.

dei punti più alti della tradizione poetica occidentale viene ironicamente pronunciato da un personaggio dallo statuto incerto e trascinato a contatto col quotidiano della vita da pastore. Il valore e il senso del testo leopardiano, attraverso l'intervento di un'altra parola e addirittura di una diversa voce, sono messi al confronto con la realtà. Il Canto, all'interno di questa dimensione, a una prima lettura comparso in modo sostanzialmente casuale, acquista un peso differente attraverso un doppio movimento: è recitato da una ciarlatana che nell'economia de *La parte dei delitti*, fra criminologi nordamericani, deputati, giornalisti, commissari è fra le poche a dire la verità. Florita Almada è in grado di cogliere il contenuto di verità nel testo poetico poiché risulta in grado di scegliere, all'interno dell'entropia, ciò che può servire; può quindi parlare agli uomini dicendo loro una verità. Il suo rapporto con la letteratura è completamente opposto a quello dello specialista: si basa sulla buona fede, sulla completa apertura e sul rifiuto delle separazioni. I critici occupano l'intera prima Parte di *2666* senza risultare in grado di acquisire uno spessore, mentre Florita, nel giro di poche pagine, viene tratteggiata come individuo completo, per di più dotata di una particolare, semplice lucidità etica sul mondo. Anche se è vero quel che dice Leopardi, lei comunque raccomanda di non ingannare la gente, e di trattarla nel modo corretto. La letteratura è spogliata di tutte le sue incrostazioni (categorie, critiche, storicizzazioni) e arriva nuda alla prova del reale. Nuovamente lo scrittore tesse in maniera meticolosa il filo che collega poesia e reale, e ancora, quest'idea della letteratura come veicolo di verità si intreccia con il modo in cui Wallace avvicina il lettore all'Orrore del reale nei suoi saggi.

## *Conclusione*

Quale spazio resta per il “reale” quando ogni esperienza è mediata da uno schermo? In che modo Wallace e Bolaño affrontano la questione nei loro testi? Prima di delineare una sintesi che risponda agli interrogativi generatori della presente indagine occorre ribadire l'imprescindibilità dell'approccio basato sui *visual studies*. Tale prospettiva, situata all'intersezione tra Storia dell'arte, Teoria dei media e Critica letteraria, ha fornito gli strumenti ermeneutici necessari per decodificare l'architettura complessa delle opere esaminate. In questo senso, gli studi di W.T.J. Mitchell sui dispositivi della visione e sui modi del vedere si sono rivelati fondamentali per l'intero percorso analitico.

Parallelamente, la scelta di porre in dialogo Wallace e Bolaño si è rivelata particolarmente feconda sotto il profilo critico. Tale accostamento ha permesso di esplorare un territorio finora poco rilevato dalla critica: l'istanza dello “scavo del reale”, che si configura come fondamentale baricentro etico ed estetico centrale nella produzione di entrambi gli autori. Nonostante l'apparente distanza culturale, l'analisi ha evidenziato una profonda convergenza d'intenti: le due risposte offerte – l'una, quella nordamericana, focalizzata sull'egemonia del medium televisivo; l'altra, messicano-cilena, ancorata all'orrore politico e alla dinamica dell'occultamento del male – convergono nel tentativo di risolvere il medesimo problema ontologico, offrendo chiavi di lettura preziose per interpretare la realtà iper-contemporanea in cui siamo immersi.

Per quanto concerne la poetica di Wallace, la principale acquisizione della ricerca risiede nella modalità con cui il “reale” viene portato a galla: esso non è raggiungibile attraverso una fruizione ingenua o immediata, ma emerge solo per via negativa, ovvero attraverso la denuncia sistematica della sua stessa mediazione. Il lavoro di Wallace impone al lettore-spettatore la conservazione di uno spirito critico radicale, capace di scindere la pretesa di verità dei media dalla loro effettiva natura di dispositivi deformanti. Come dimostrato dall'autore, il messaggio recepito dal pubblico non è mai neutro, bensì ontologicamente offuscato da un apparato che trasforma l'evento in simulacro.

Tale dinamica trova un riscontro paradigmatico nell'analisi del saggio *La vista da casa della sig.ra Thompson*. In questo testo, l'esperienza del trauma collettivo dell'11 settembre viene filtrata attraverso lo schermo televisivo di una tranquilla abitazione del Midwest, evidenziando una frattura insanabile tra l'evento e la sua rappresentazione. La ricerca ha messo in luce come la televisione operi una vera e propria sineddoche del dolore: riducendo l'orrore degli attentati a una sequenza infinita di immagini iconiche e ripetitive, il media impedisce una reale integrazione del trauma. In questo contesto, il reale non risiede nell'immagine spettacolarizzata dello schianto – ben delineata da Wallace nel parallelo forte che costruisce nel testo con i vari film d'azione –, ma nel senso di estraneità provato dagli spettatori ingenui. Esso si manifesta nel divario tra la tragedia vissuta “altrove” e la sua fruizione domestica, mediata da un apparecchio che funge al contempo da finestra e da barriera. Wallace evidenzia come persino i simboli del lutto, come la bandiera americana trasformata in totem, diventino strumenti di un vuoto patriottismo che occulta la nuda realtà della morte dietro un velo di retorica visiva. In ultima istanza, la verità si apre allo spettatore proprio quando questi riesce ad utilizzare correttamente gli strumenti critici per riconoscere la natura fallace dello schermo; ammettendo che la verità dell'evento non risiede in ciò che viene mostrato, ma nell'orrore vuoto e indicibile che la televisione cerca invano di nascondere.

L'analisi di *Piccoli animali inespressivi* ha permesso invece di evidenziare come lo “spiraglio” verso un rapporto umano reale non coincida semplicemente con un rifiuto del dispositivo mediale, ma con la possibilità – remota ma non impossibile – di costruire all'interno di questo dei piccoli attimi di sincerità e contatto, che ritroviamo in qualche frangente del rapporto fra Faye e Julie. Il contributo del capitolo risiede inoltre nell'aver rintracciato nel volto “inespressivo” della protagonista una forma di resistenza alla logica televisiva dell'”usa e getta”. La “Nuova Sincerità” wallaciana non è dunque un ritorno a un'ingenuità pre-mediale, ma la faticosa conquista di uno spazio che sfugge e si ribella allo sguardo voyeuristico della telecamera. Il reale emerge, in definitiva, non nonostante la mediazione, ma proprio nel momento in cui il linguaggio del *medium* fallisce nel tentativo di saturare l'esperienza umana, rivelando l'esistenza di un “oltre” che non può essere né montato né trasmesso.

Se l'analisi della produzione wallaciana ha messo in luce la paralisi del soggetto davanti allo schermo – paradigmatica nel passaggio di Dee, completamente assuefatta alla televisione dello studio –, la sezione dedicata a Roberto Bolaño ha permesso di delineare una risposta estetica e politica di segno opposto: l'assunzione della letteratura quale mezzo per lo scavo nel reale. La scrittura non si limita quindi a narrare l'evento, ma si trasforma in un apparato di rilevazione tecnica e documentaria, volto a fissare sulla pagina ciò che la velocità del flusso mediatico tende a rendere volatile. Il contributo originale di questa ricerca risiede proprio nella decodifica della *Parte dei delitti in 2666* non come un mero eccesso massimalista, ma come un atto di visibilità politica estrema. L'elenco cronachistico dei femmicidi a Santa Teresa opera, infatti, una rottura dei regimi di visibilità ufficiali: Sol Peláez esplicita finemente come l'elenco necroscopico diviene un contro-monumento cartaceo che restituisce dignità e presenza a quella “violenza minore” e strutturale che, proprio a causa della sua natura quotidiana, rischierebbe di rimanere ancorata a vuoti documenti burocratici. Ed infine, laddove l'indifferenza sistemica svuota di significato l'orrore del femmicidio, l'urlo in diretta televisiva di Florita Almada si pone come unico atto di resistenza contro il male sistemico della città.

Tale ricerca della verità non si esaurisce però in una mera operazione documentaria; essa richiede una discesa traumatica nel “mondo infero” della storia e della psiche, un territorio che Bolaño sottrae al dominio dell'immagine televisiva per riassegnarlo alla sovranità della poesia. Se Wallace trova un'aporia nella consapevolezza del vetro che ci separa dal mondo, Bolaño agisce come un palombaro dell'indicibile, immergendosi nelle profondità di un reale torbido che non può essere colto dalla luce piatta degli schermi. In questa prospettiva, la letteratura si configura come l'unica forma di testimonianza capace di resistere all'entropia informativa contemporanea. Mentre la realtà mediata è strutturalmente programmata per l'oblio e l'occultamento del dolore, la parola poetica – simbolicamente evocata attraverso la citazione leopardiana di Florita Almada – squarcia il velo della contingenza per attingere a verità universali. In ultima istanza, la funzione della letteratura in Bolaño non è quella di riprodurre il visibile, ma di rendere visibile l'invisibile, trasformando l'atto della lettura in un'esperienza di scavo etico che costringe il lettore a confrontarsi con la persistenza del male e la necessità della memoria.

Per quanto concerne la vera e propria comparazione tra i due autori ci sono certamente due linee molto interessanti emerse tramite l'analisi testuale: in entrambi gli scrittori, infatti, si riscontra un impegno atto a smascherare le strategie di occultamento che la contemporaneità frappone tra il soggetto e l'orrore del reale. Che si tratti del filtro deformante dei media (Wallace) o dell'apatia burocratica e poliziesca (Bolaño), il risultato è un medesimo deficit di realtà che tende a neutralizzare la portata traumatica degli eventi. La tesi ha evidenziato come le risposte fornite dai due autori, seppur formalmente distanti, convergano verso una medesima istanza etica. La "poetica della sincerità" wallaciana e la dinamica della "fuga" e dello "scavo onirico" di Bolaño funzionano come reagenti critici contro l'offuscamento sistemico: laddove il media o l'istituzione cercano di "normalizzare" il male, la letteratura interviene per ripristinarne l'urgenza. La fessura che la pagina scritta riesce ad aprire rappresenta dunque l'unica via per interrogare le oscure profondità del reale.

In secondo luogo, il motivo del vetro costituisce, nell'opera di entrambi gli autori, un vero e proprio diaframma ontologico, una soglia che definisce il rapporto – o l'impossibilità dello stesso – tra il soggetto e il mondo. Tuttavia, la natura di questo vetro muta radicalmente nel passaggio dalla realtà iper-mediata di Wallace alla realtà spettrale di Bolaño. In Wallace, il vetro coincide con la superficie catodica dello schermo. Si tratta di una barriera "trasparente ma isolante": essa promette una partecipazione totale e immediata all'evento (come nel caso dell'11 settembre vissuto "da casa"), ma garantisce al contempo una distanza di sicurezza che anestetizza l'esperienza. Il vetro wallaciano è lo strumento di un voyeurismo passivo: lo spettatore vede tutto, ma non può essere toccato da nulla. La realtà, filtrata da questo diaframma, perde la sua consistenza materica per farsi immagine, sineddoche visiva. Il vetro non separa solo il testimone dalla vittima, ma separa il soggetto dalla propria capacità di provare un dolore autentico e non mediato. Al contrario, in Bolaño, il vetro assume una connotazione squisitamente architettonica e spaziale. Non è più lo schermo luminoso, ma la vetrata dell'hotel per Udo (ne *Il Terzo Reich*) o la finestra dell'abitazione e della macchina per Fate (ne *La parte dei critici*, in 2666). In questo caso, il vetro marca una separazione fisica e psicologica tra lo spazio "protetto" del

testimone e lo spazio “esposto” della vittima. Se in Wallace il vetro serve a mostrare (anche se in modo distorto), in Bolaño il vetro serve a isolare: i personaggi come Amalfitano o Udo Berger osservano il reale in decomposizione o l'orrore delle strade di Santa Teresa protetti da una lastra che li rende spettatori impotenti e alienati.

In entrambi i casi, la letteratura interviene per tentare di incrinare questa superficie. L'interstizio cercato dalla analisi effettuata si situa esattamente in questa crepa: laddove la televisione o la finestra creano un'illusione di separazione netta, la parola letteraria di Wallace e Bolaño forza il passaggio, obbligando il lettore a percepire il freddo della realtà che preme contro il vetro.

È, per concludere, necessario evidenziare le varie limitazioni che circoscrivono il presente studio. In primo luogo, la scelta del corpus si è focalizzata unicamente su David Foster Wallace e Roberto Bolaño quali pilastri del massimalismo contemporaneo – oltre che su una selezione piuttosto ristretta di testi –; tuttavia, tale selezione ha necessariamente escluso altre voci fondamentali della letteratura postmoderna e post-postmoderna che avrebbero potuto offrire ulteriori sfumature alla dialettica tra immagine e reale. Inoltre, l'analisi si è concentrata prevalentemente sulla mediazione di matrice analogico-televisiva, coerentemente con il contesto cronologico di produzione delle opere esaminate. Questo orizzonte critico, pur essendo essenziale per comprendere la genesi della sensibilità contemporanea, si ferma sulla soglia della rivoluzione digitale totale: la transizione dallo "schermo-finestra" della televisione allo “schermo-mondo” degli smartphone e delle sempre più avanzate intelligenze artificiali ridefinisce oggi il concetto di "realtà mediata" in modi ancora più pervasivi e atomizzati, che meriterebbero una trattazione dedicata.

Proprio in questo scarto si aprono le prospettive per gli sviluppi futuri della ricerca. Un'estensione naturale del lavoro consisterebbe nell'applicare la metodologia dei *visual studies* alla produzione letteraria dell'ultimo decennio, indagando come la “ricerca del reale” si rimoduli all'interno di un ecosistema dominato da algoritmi e regimi scopici istantanei. In ultima istanza, la funzione della letteratura come archivio di resistenza e “spiraglio” etico rimane un campo d'indagine aperto e, a mio parere, molto fecondo: proseguire su questo solco significa continuare a interrogare il potere della parola di farsi testimonianza nuda e irriducibile, capace di resistere all'evanescenza prodotta dai mass media e di

restituire, anche nell'era della simulazione digitale, la possibilità di una profondità reale di pensiero e di svisceramento della verità nascosta.

## Bibliografia

### Fonti primarie

Ashbery, John. *Self-Portrait in a Convex Mirror*. Viking Press. 1975.

Bolaño, Roberto. *2666*. Trad. It. Di I. Carmignani. Milano. Adelphi. 2009.

Bolaño, Roberto. *Anversa*. A cura di Angelo Morino. Sellerio Editore. Palermo. 2007.

Bolaño, Roberto. *I cani romantici*. trad. it. I. Carmignani. SUR. 2018.

Bolaño, Roberto. *I dispiaceri del vero poliziotto*. Trad. Ilide Carmignani. Adelphi. Milano. 2011.

Bolaño, Roberto. *Il Terzo Reich*. Adelphi. 2010.

Bolaño, Roberto. *L'ultima conversazione*. Trad. Ilide Carmignani. SUR. 2012.

Dos Passos, John. *Manhattan Transfer*. 1925.

Wallace, Foster David. *E Unibus Pluram: Television and U. S. Fiction*. *The Review of Contemporary Fiction*, vol. 13, no. 2. 1993.

Wallace, Foster David. *Forza, Simba – Sette giorni in cammino con un anticandidato*, In *Considera l'aragosta, e altri saggi*. Trad. It. di A. Cioni e M. Colombo. Torino. Einaudi. 2006.

Wallace, Foster David. *Il figlio rosso e grosso*. In *Considera l'aragosta, e altri saggi*. Trad. It. di A. Cioni e M. Colombo. Torino. Einaudi. 2006.

Wallace, Foster David. *La vista da casa della signora Thompson*, In *Considera l'aragosta, e altri saggi*. Trad. It. di A. Cioni e M. Colombo. Torino. Einaudi. 2006.

Wallace, Foster David. *Piccoli animali inespressivi*, In *La ragazza dai capelli strani*. Trad. di Martina Testa. Minimum fax. 2017.

Wallace, Foster David. *The Pale King*. Back Bay, 2012.

Wallace, Foster David. *Una cosa divertente che non farò mai più*. Minimum Fax. 2017.

## Fonti secondarie

Aguilar, Paula. *Libri di sabbia, deserti dell'orrore: la narrazione di Roberto Bolaño*. Tesi di dottorato: Università Nazionale di La Plata [online]. In: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.984/te.984.pdf> [19/06/2016]. 2013.

Albanese, Angela. "Michele Cometa, *Archeologie del dispositivo. Regimi scopici della letteratura*", *Maschere del tragico*, Eds. C. Cao, A. Cinquegrani, E. Sbrojavacca, V. Tabaglio, <http://www.betweenjournal.it>

Alphen, Ernst van., et al. *The Rhetoric of Sincerity*. Stanford University Press. 2009.

Andrews, Chris. *Roberto Bolaño's Fiction: an Expanding Universe*. New York. Columbia University Press. 2014.

Annesley, James. *Review Essay David Foster Wallace*. Journal of American Studies. Cambridge University Press. Regno Unito. 2009.

Antonazzi, Luca. *Media audiovisivi e politica culturale*. Carocci Editore. 2024.

Balkan, Stacey. 'City of Clowns': *The City as a Performative Space in the Prose of Daniel Alarcón, Junot Díaz, and Roberto Bolaño*. Wretched Refuge. Immigrants and Itinerants in the Postmodern. A cura di Jessica Datema e Diane Krumrey. Newcastle. Cambridge Scholars Publishing. 2010.

Banecker, Andrew H. *Time-Space Compression and the Role of Television in DeLillo's White Noise and Wallace's "Little Expressionless Animals"*. Fast Capitalism. Volume 9, Issue 1. 2012. ISSN 1930-014X. doi:10.32855/fcapital.201201.017

Barthes, Roland. *La camera chiara*. Trad. It. di R. Guidieri. Einaudi. 2003.

Barthes, Roland. *La morte dell'autore*. Il brusio della lingua. Saggi critici IV. Trad. B. Bellotto. Einaudi. 1988.

Barthes, Roland. *En sortant du cinéma*. Hermann. 2018.

Baudrillard, Jean. *The Ecstasy of Communication*, in Hal Foster: *The Anti-aesthetic*, Essays on Postmodern Culture. Bay Press. 1983.

Bellow, Saul. *Some Notes on Recent American Fiction*. Encounter. 1963.

Benedict, Jordan. *“A Pulse in the Neon”*: Televisual Assimilation in the Works of David Foster Wallace. Master's thesis. Harvard University Division of Continuing Education. 2023.

Benjamin, Walter. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. A cura di F. Valagussa. Trad. It. di E. Filippini. Einaudi. 2014.

Benjamin, Walter, *Sul concetto di storia*, a cura di G. Bonola e M. Ranchetti, Torino, Einaudi, 1997, p. 35 (Tesi VII).

Birns, Nicholas; De Castro, Juan E. *Roberto Bolaño as World Literature*. New York/London. Bloomsbury Academic. 2017.

Boddy, Kasia. *A Fiction of Response: “Girl with Curious Hair” in Context*. In: Boswell, M., Burn, S.J. (eds) *A Companion to David Foster Wallace Studies*. American Literature Readings in the 21st Century. Palgrave Macmillan. New York. 2013. ([https://doi.org/10.1057/9781137078346\\_2](https://doi.org/10.1057/9781137078346_2)).

Bolter, Jay David and Richard Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press. 1999.

Boswell, Marshall. *Understanding David Foster Wallace*. University of South Carolina Press. 2020.

Bugliani, Paolo. *‘Traumatic Screens’: l’11 settembre visto dal televisore della Thompson, Schermi. Rappresentazioni, immagini, transmedialità*. Eds. F. Agamennoni. M. Rima, S. Tani, *Between*. VIII.16 (2018), <http://www.betweenjournal.it/>

Burgos, Carlos. *Roberto Bolaño. La violencia, el mal, la memoria*. Nuevo texto crítico. 22.43-44. 2009.

Burn, Stephen. *David Foster Wallace’s Infinite Jest: A Reader’s Guide*. Seconda edizione. Continuum. 2012.

Cáceres, Alexis Candia. *Todos los males el mal. La ‘estética de la aniquilación’ en la narrativa de Bolaño*. Revista chilena de literatura 76. 2010.

Camille, Michael. *Image on the edge: the margins of medieval art*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. 1992.

Caputi, Jane. Russell, Diana E. H. *Femicide: Sexist Terrorism against Women, in: Femicide: The Politics of Woman Killing*. Twayne Publishers (New York) / Open University Press (Buckingham). 1992.

Chéroux, Clément. *Diplopia, L'immagine fotografica nell'era dei media globalizzati: saggio sull'11 settembre 2001*. Piccola Biblioteca Einaudi Ns. novembre 2010.

Cohn, Dorrit. *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton. Princeton University Press. 1978.

Coiro, Antonio. *I critici e i chincuales: i personaggi in fuga di 2666*. Allegoria no. 71-72. 2015.

Coiro, Antonio. *Strategie della tensione. Roberto Bolaño e la letteratura come complotto*. Macerata. Quodlibet. 2023. Coiro, Antonio. *Strategie della tensione. Roberto Bolaño e la letteratura come complotto*. Macerata. Quodlibet. 2023.

Colombo, Fausto. *Tracce, Atlante warburghiano della televisione, Capitolo: La torre*. Di Alberto Abruzzese e Luca Massidda. Editore Link. 2010. p. 146.

Cometa, Michele. *La scrittura delle immagini. Letteratura e Cultura Visuale*. Raffaello Cortina Editore. 2011.

Cometa, Michele. Mariscalco, Danilo. *Al di là dei limiti della rappresentazione: letteratura e cultura visuale*. 2014.

Cowden, Christopher. *Depth of Frame: "Capture" in the Works of David Foster Wallace. Master's thesis*, Harvard Extension School. 2020.

Debord, Guy. *La società dello spettacolo*. Trad. It. di P. Salvadori. Dalai Editore. 1997.

De la Puente, Maximiliano Ignacio. *Formas de representar la violencia en algunas escenas de la literatura latinoamericana*. Question/Cuestión, vol. 1, n.º 18. 2008. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. Universidad Nacional de La Plata (UNLP).

Depci, Aytemis. *Self-Reflection in Convex Lens in "Little Expressionless Animals" by David Foster Wallace*. Journal of History School, vol. 6, no. 16. 2013.

Derrida, Jacques. *Della grammatologia*. Trad. It. R. Balzarotti, F. Bonicalzi, G. Contri, G. Dalmasso, A.C Loaldi. Jaca Book. Milano. 1998.

Donnarumma, Raffaele. *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*. Bologna. Il Mulino. 2014.

Donoso Macaya, Ángeles. *Estetica, politica e il possibile territorio della finzione in 2666 di Roberto Bolaño*. Revista hispánica moderna 62.2. 2009.

Dorson, James. *How (Not) to Make People Like You: The Anti-Popular Art of David Foster Wallace*. Unpopular Culture. Amsterdam University Press. 2016.

Dove, Patrick. *Literature and the Secret of the World: 2666, Globalization, and Global War*. The New Centennial Review. 2014.

Ercolino, Stefano. *Il romanzo massimalista*. Bompiani. 2015.

Espinosa, Patricia. *Secreto y simulacro en «2666» de Roberto Bolaño*. In «Estudios filológicos», 41. 2006.

Farred, Grant. *The Impossible Closure: Death, Neoliberalism, and the Postcolonial in Bolaño's 2666*. Modern Fiction Studies. 2010.

Fiske, John. *Television Culture*. Routledge. 1989.

Foster, Hal. *Vision and visibility*. Printed by Walsworth Publishing Company, Marceline, Missouri. Library of Congress Cataloging-in-Publication Data (Revised for vol. 2). 1988.

Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Editore Penguin Classics. 2020.

Freire, Raúl Rodríguez. *Bolaño y las ficciones de la crítica*. Revista de Humanidades. N°38 (JULIO-DICIEMBRE 2018): 33-63.

Giles, Paul. *Sentimental Posthumanism: David Foster Wallace*. Twentieth Century Literature. vol. 53, no. 3. 2007.

Grall, Catherine. *2666 by Roberto Bolaño: fiction as an attempt to travel between worlds*. *Neohelicon*. 40 (2). 2013.

Grendene, Filippo. *Bolaño e Leopardi. La letteratura alla prova della vita*. in Id., *Il dialogo della tradizione. Ri-uso, intertestualità, storia*. Università degli studi di Padova. Quodlibet. 2021. pp. 161-170.

Hayes-Brady, Clare. *The Unspeakable Failures of David Foster Wallace: Language, Identity, and Resistance*. Bloomsbury Publishing. 2016.

Harvey, David. *Between Space and Time: Reflections on the Geographical Imagination*. *Annals of the Association of American Geographers* 80. .1990.

Harvey, David. *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Basil Blackwell Ltd. 1989.

Hering, David. *David Foster Wallace. Fiction and Form*. New York/London. Bloomsbury Academic. 2016.

Hudson, Cory M. *David Foster Wallace Is Not Your Friend: The Fraudulence of Empathy in David Foster Wallace Studies and "Good Old Neon"*. Critique, vol. 59. no. 3. 2018.

Huehls, Mitchum. *Knowing what we Are doing: Time, Form, and the reading of Postmodernity*. Cultural Critique 61. 2005.

Judy, Ron. *Acting natural: television and David Foster Wallace's metaffective fiction*. Routledge. 2022, VOL. 36, NO. 11, 1832-1849, <https://doi.org/10.1080/0950236X.2021.1970004>.

Kaiser, Wilson. *David Foster Wallace and the Ethical Challenge of Posthumanism*. Mosaic. An Interdisciplinary Critical Journal. 2014.

Kellner, Douglas. *Media Culture: Cultural Studies, Identity, and Politics Between the Modern and the Postmodern*. London: Routledge. 1995.

Kelly, Adam. *David Foster Wallace and the New Sincerity in American Fiction. Consider David Foster Wallace: Critical Essays*. 1st ed. Sideshow Media Group. 2010.

Kelly, Adam. *David Foster Wallace: The Death of the Author and the Birth of a Discipline*. IJAS Online. no. 2. 2010.

Kovačević Petrović, Bojana. *Los Juegos Bélicos De Roberto Bolaño*. Revista de Filología Románica 2016, Vol. 33, Número Especial, 135-145. ISSN: 0212-999X <http://dx.doi.org/10.5209/RFRM.55866>.

Kroeber, Karl. *Make Believe in Film and Fiction: Visual vs. Verbal Storytelling*. Palgrave Macmillan. 2006.

Kurnick David. *Comparison, Allegory, and the Address of 'Global' Realism (The Case of Bolaño)*. boundary 2. 42(2). 2015.

Lacan, Jacques. *Il Seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi Capitolo 7, La linea e la luce*. Tr. It. A. Di Ciaccia. Einaudi. Torino 1979.

Leys, Ruth. *The Turn to Affect, Critical Inquiry*. Spring. 2001.

Littschwager, Marius. *Frammenti di violenza di frontiera: una lettura di La muerte me da (Cristina Rivera Garza) e 2666 (Roberto Bolaño)*. FIAR. Forum of Inter-American Research. 4.1 (2011):1-20. <http://www.interamerica.de/?p=131>. Web. 5 maggio 2011.

- Lipsky, David. *Come diventare sé stessi. David Foster Wallace si racconta*. Minimum Fax. 2010.
- Littschwager, Marius. *Fragmentos de la violencia fronteriza: Una lectura de La muerte me da (Cristina Rivera Garza) y 2666 (Roberto Bolaño)*. FIAR: Forum for Inter-American Research (Vol. 4, n. 1). 2011.
- López-Vicuña, Ignacio. *The Violence of Writing: Literature and Discontent in Roberto Bolaño's Chilean Novels*. Journal of Latin American Cultural Studies. 2009.
- Lutter, Christina, Reisenleitner, Markus, Cometa, Michele. *Cultural studies. Un'introduzione*. Italia: Bruno Mondadori. 2004.
- Malabou, Catherine. *The Ontology of the Accident*. Trans, Carolyn Shread. Polity Press. Cambridge. 2012.
- Malabou, Catherine. *What Should We Do With Our Brain*. Trans. Sebastian Rand. Fordham University Press. New York. 2009.
- Malvestio, Marco. *Wargames, etica, responsabilità. La Seconda Guerra Mondiale in El Tercer Reich e in 2666*. Università di Padova. Orillas, 6. 2017.
- Masiero, Pia. *Voci, corpi e lettori. Note per una lettura parallela di 2666 e Infinite Jest*. Università 'Ca' Foscari di Venezia'.
- Masotti, Andrea. *"Un plato que se ha roto en mil pedazos": il sogno come microtesto nella letteratura di Roberto Bolaño*. In Orillas, Rivista d'ispanistica. n. 2. 2013.
- Miley, Mike. *Truth and Consequences: Game Shows in Fiction and Film*. UP of Mississippi. 2019.
- Molina, Gastòn. *La risa de la barbarie: literatura, política y religión en Nocturno de Chile de Roberto Bolaño*. Taller de Letras. 2012.
- Moran, Joe. *Star Authors: Literary Celebrity in American*. Pluto Press. 2000.
- Hayes-Brady, Clare. *"E Unibus Pluram": David Foster Wallace and the voices of a fragmented Nation*. IJAS Online. no. 3. 2014. pp. 34–39. JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/26556711>. Accessed 27 Feb. 2026.
- Mander, Jerry. *Four Arguments for the Elimination of Television*. Harper Collins, 2013.

- Manzoni, Celina. *Biografie minime/intime e l'equivoco del male*. Roberto Bolaño. *La scrittura come tauromachia*. Eó. Celina Manzoni. Buenos Aires. Ediciones Corregidor. 2002.
- Max, D.T. *Every Love Story Is a Ghost Story: A Life of David Foster Wallace*. New York. Penguin Books. 2013.
- Mitchum Huehls, *Knowing What We Are Doing: Time, Form, and the Reading of Postmodernity*. *Cultural Critique* 61. 2005.
- McCaffery, Larry. *An Interview with David Foster Wallace*. *Review of Contemporary Fiction*. vol. 13, no. 2, Summer 93.
- McCann, Andrew. *The Eventfulness of Roberto Bolaño*. *Overland* 19974-79. 2010.
- McCann, Andrew. *Discrepant Cosmopolitanism and the Contemporary Novel: Reading the Inhuman in Christos Tsiolkas's 'Dead Europe' and Roberto Bolaño's '2666'*. *Antipodes* 24:2.
- McLaughlin, Robert. *Post-Postmodern discontent: contemporary Fiction and the Social world*. *Symploke* 12. 2004.
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York, McGraw Hill, 1964.
- Miley, Mike. *Truth and Consequences: Game Shows in Fiction and Film*. UP of Mississippi. 2019.
- Miller, Adam S. *The Gospel According to David Foster Wallace: Boredom and Addiction in an Age of Distraction*. Bloomsbury, 2016.
- Mitchell, Peta. *Cartographic Strategies of Postmodernity: The Figure of the Map in Contemporary Theory and Fiction*. London. Routledge. 2008.
- Mitchell, W. J. Thomas. *Scienza delle immagini*. Trad. It. di F. Cavaletti. Editore Johan & Levi. 2018.
- Mitchell, W. J. Thomas. *Pictorial Turn*. A cura di M. Cometa e V. Cammarata. Raffaello Cortina Editore. 2017.
- Mitchell, W. J. Thomas. *Wittgenstein's imagery and what it tells us*. In *New Literary History*, 19.2, 1998.
- Mussumi, Brian. *The Autonomy of Affect*. *Cultural Critique*. no. 31. 1995.
- O'Donnell, Patrick. *Almost a Novel: The Broom of the System. Companion to David Foster Wallace Studies*. Palgrave Macmillan. 2016.

- Omlor Daniela. *Mirroring Borges: The Spaces of Literature in Roberto Bolaño's 2666*. *Bulletin of Hispanic Studies (BHS)*. volume 91. numero 6. 2014.
- Peirce, Charles Sanders. *Grammatica speculativa*, in *Semiotica*. Testi scelti e introdotti da M.A. Bonfantini, L. Grassi, R. Grazia. Einaudi. Torino. 1980.
- Peláez, Sol. *Counting Violence: Roberto Bolaño and 2666*. *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*. Vol. 43, No. 2. Novembre 2014.
- Peñaloza, Pablo. *Reseña de "El Tercer Reich" de Roberto Bolaño*. *Aisthesis*. núm. 50. Pontificia Universidad Católica de Chile Santiago. Chile. 2011.
- Phillips, Brian. *The Negative Style of David Foster Wallace*. *The Hudson Review*. Vol. 57, No. 4. 2005. Published By: The The Hudson Review, Inc. Sassatelli, Roberta. *Cultura visiva, Studi visuali*, Il Mulino- Rivisteweb. (doi: 10.1405/35365) *Studi culturali* (ISSN 1824-369X). Fascicolo 2, agosto 2011.
- Raghinaru, Camelia. *Biopolitics in Roberto Bolaño's 2666, "The Part About the Crimes"*. *Rivista: Altre Modernità*. No. 15. 2016
- Ralph, Clare. *Metaffective Fiction: structuring Feeling in Postmodern American Literature*. *Textual Practice*. 2019.
- Rando, David P. *David Foster Wallace and Lovelessness*. *Twentieth Century Literature*, vol. 59, no. 4. 2013.
- Rath, Claus-Dieter. *Live Television and Its Audiences: Challenges of Media Reality. Remote Control: Television, Audiences, and Cultural Power*. London. Routledge. 1989.
- Reeds, Kenneth. *Urban Pessimism and Optimism between the Lines: Literary American Cities and Roberto Bolaño's 2666*. *Hipertexto* 14. 2011.
- Reinares, Laura Barneràn. *Globalized Philomels: State Patriarchy, Transnational Capital, and the Femicides on the US–Mexico Border in Roberto Bolaño's 2666*. *South Atlantic Review*. 75:4. 2010.
- Rodríguez Sergio Gonzàlez. *The Femicide Machine*. trad. M. Parker-Stainback. *Semiotext(e)*. Los Angeles. CA. 2012.
- Sassatelli, Roberta. *Cultura visiva, Studi visuali*, Il Mulino- Rivisteweb. (doi: 10.1405/35365) *Studi culturali* (ISSN 1824-369X). Fascicolo 2, agosto 2011.

Schaefer, Heike. *American Literature and Immediacy. For real? The Critique of TV Culture in the short Fiction of Robert Coover and David Foster Wallace*. Cambridge University. 2020.

Schlegel, Friedrich. *Lucinde and the Fragments*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1971.

Severs, Jeffrey. *David Foster Wallace's Balancing Books: Fictions of Value*. Columbia University Press. 2017.

Smith, Carlton and Deborah Paes De Barros. *Singing in the (Post-Apocalyptic) Rain: Some High/Low Notes on Post/Postmodernism and Contemporary American Fiction*. *American Studies International*, vol. 33, no. 1. 1995.

Paz Soldán, Edmundo. *Bolaño Salvaje*. M. Gustavo Faverón Patriau. Barcellona. Editorial Candaya. 2008.

Sontag, Susan. *Sulla fotografia*. Trad. It. di E. Capriolo. Einaudi. 2004.

Sontag, Susan. *Regarding the torture of others*. *New York Times Magazine*. 2004.

Steinhilber, Dominik. *The Solipsism of the Quantified Self: Working Bodies in David Foster Wallace's Body of Work. Laboring Bodies and the Quantified Self*. Edited by: Ulfried Reichardt and Regina Schober. Bielefeld. 2020.

Stamelman, Richard. *Critical reflections: Poetry and Art Criticism in Ashbery's "Self-Portrait in a convex mirror"*. *New Literary History*. Vol. 15. no. 3. 1984.

Thompson, Lucas. *Global Wallace. David Foster Wallace and World Literature*. New York/London. Bloomsbury Academic. 2016.

Valdés, Marcela. *Alone among the Ghosts: Roberto Bolaño's 2666*. *The Nation*. 2008. Web. 1 agosto 2010.

Villalobos-Ruminott, Sergio. *A kind of Hell: Roberto Bolaño and the return of World Literature*. *Journal of Latin American Cultural Studies* 17.2-3. 2009.

Villoro, Juan. *La batalla de Santa Teresa*. In *De eso se trata*. Barcelona. Anagrama. 2008.

Walker, Carlos. *El tono del horror: 2666 de Roberto Bolaño*. *Taller de letras* 46. 2010.

Williams, Tyler. *Plasticity, in Retrospect: Changing the future of the humanities, Diacritics*. 2013.

Wittgenstein, Ludwig. *Ricerche filosofiche*. Trad. It. R. Piovesan e M. Trinchero, Einaudi, Torino. 1983.

### **Fonti mediali**

Manufacturing Intellect. *David Foster Wallace unedited Interview*. Piattaforma Youtube. 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=iGLzWdT7vGc>. This is the full unedited interview David Foster Wallace gave to the German television station, ZDF. 2003.

*The End of the Tour - Un viaggio con David Foster Wallace*. Regia di James Ponsoldt. Produttori James Dahl, Matt DeRoss, David Kanter, Mark C. Manuel, Ted O'Neal. 2015. Basato sul libro del giornalista e scrittore David Lipsky: *Come diventare sé stessi*.

*Son of Flubber*. Directed by Robert Stevenson. (United States: Walt Disney, 1963).

*The Truman Show*. Directed by Peter Weir. (United States: Paramount Pictures, Scott Rudin Productions, 1998).

Fig. 2. Bolaño, Roberto. *Il mare*. Poesia scritta negli anni Ottanta. Raccolta in *The Unknown University*. 2007.

Fig. 3. Bolaño, Roberto. *Il Terzo Reich*. p. 306.

Fig. 1. Kruger, Barbara. *Untitled (Your gaze hits the side of my face)*, 1981.