

«Out there in the world»: The Violence of the Real in America at the End of Millennium

Simone Carati

Abstract

This essay draws inspiration from two novels and a film realized in the U.S. at the end of the 20th Century, *Underworld* by DeLillo, *American Pastoral* by Roth, and *Fight Club* by Fincher, in order to develop a reflection upon the relationship between reality and fiction, focusing mainly on the depiction of violence. The analysis of formal and structural aspects of the works is alternated with thematic considerations. Each of these three case studies refers to an «out there» chaotic world in contrast to the characters' ordinary lives, which are perceived as inauthentic.

Keywords

Reality; Violence; DeLillo; Roth; Fincher

«Out there in the world»: la violenza del reale nell'America di fine millennio

Simone Carati

1. Una questione di vecchia data

Negli ultimi anni del Novecento sembra verificarsi una singolare congiuntura che porta alcuni degli scrittori statunitensi più affermati della seconda metà del secolo a interrogarsi su un dilemma di vecchia data: qual è il rapporto tra realtà e finzione, tra esperienza e parola scritta? È possibile sancire un confine tra ciò che è autentico e ciò che non lo è? Una questione su cui la letteratura e la cultura occidentale si interrogano da millenni, ma che non sembra avere affatto esaurito la propria capacità di suscitare negli scrittori, e nei romanzieri in particolare, il desiderio di rispondere attraverso la creazione artistica, di riformularne i termini in chiave narrativa, intercettando, sulla soglia del nuovo millennio, le contraddizioni del mondo a cui cercano di dare voce. In altre parole, come si può raccontare la realtà all'epoca della sua «costante e crescente fluidità», dell'«inconsistenza e [...] provvisorietà dei legami» (Bauman 2011: XXII), in cui ogni possibilità di esperienza autentica sembra irrimediabilmente perduta?

Il campo è potenzialmente sconfinato, ed esige una delimitazione preliminare; l'analisi verte su tre opere che permettono, in modo diverso ma in ogni caso esemplare, di rilanciare l'interrogativo, che prende la forma di un conflitto: quello tra l'esistenza "ufficiale", la vita ordinaria dei personaggi, avvertita però da essi stessi come inautentica, in qualche modo finzionale, e un territorio altro, problematico e caotico, ma percepito come reale. Un conflitto che attraversa le opere in

questione, manifestandosi sotto forma di spie linguistiche, contrapposizioni spaziali, calibrate relazioni tra livello strutturale e tematico che rimandano a una realtà ulteriore, ignorata o perduta, spesso dai connotati violenti. La dialettica che si instaura, in ogni caso, rimane confinata nella realtà testuale; la contrapposizione tra passato e presente e il cortocircuito degli stati di alterazione della coscienza (alcune delle modalità attraverso cui il conflitto prende corpo) sono forme di rappresentazione dove la realtà al di fuori del testo esiste come orizzonte della narrazione.

Le prime due opere possono essere annoverate tra quei «lunghi, complicati, provocatori romanzi» (Moss 1999: 165)¹ di cui parla DeLillo quando, in un'intervista, viene interrogato sulla possibilità, per la narrativa, di costituire uno strumento di contestazione del potere. Il primo romanzo è *Underworld*, dello stesso DeLillo, l'altro *American Pastoral*, di Philip Roth, entrambi pubblicati nel 1997. La terza opera è un film del 1999, *Fight Club*, di David Fincher, tratto dall'omonimo romanzo di Chuck Palahniuk (1996). Si è preferito fare riferimento al film, anziché al libro, soprattutto in virtù del fatto che, grazie anche alla specificità del linguaggio cinematografico, l'opera di Fincher insiste in modo ancora più esplicito sullo scontro fisico, sul combattimento come unica via di liberazione dalle convenzioni paralizzanti del mondo capitalistico, oltre a presentare alcune differenze nello sviluppo della trama, soprattutto per quanto riguarda la scena finale.

In ogni caso, si tratta di tre opere che contribuiscono a incrinare una concezione della letteratura, e della narrativa in generale, che la vuole disinteressata e rassicurante, incline a rifiutare la sua componente più destabilizzante, dando voce a quella «violenza della positività» che, come ha rilevato Han, si sviluppa «proprio in una società permissiva e pacificata» (2013: 18). Nelle creazioni artistiche in questione viene messa in discussione una rigida e semplificatoria divisione tra bene e male e le sfumature intermedie vengono

¹ Le traduzioni dal saggio in questione, e dagli altri saggi in lingua inglese e francese, se non indicato diversamente in bibliografia, sono dell'autore.

moltiplicate, in una partita in cui gli aspetti formali giocano un ruolo di primaria importanza.

2. Realtà, violenza, rovesciamento

Underworld, afferma DeLillo, è un romanzo che ruota «sulla perdita e sul fatto di rovesciare il flusso del tempo», un romanzo in cui «cose e persone spariscono e vengono tradite. Una palla da baseball sparisce e un ragazzo viene tradito [...]. Un padre sparisce e un figlio viene tradito. Il plutonio sparisce e un paese viene tradito» (Echlin 1997: 149). Ed è proprio la calibrata inversione tra tempo della storia e tempo del racconto a costituire una delle cifre fondamentali del romanzo, costringendo il lettore a una lunga cavalcata all'indietro che dalla primavera-estate del 1992 arriva alla parte sesta, ambientata nel Bronx degli anni Cinquanta. Un movimento verso il passato in cui le parti che riguardano la vicenda di Manx Martin, evidenziate dal bordo nero, fungono da contrappunto, procedendo cronologicamente in senso opposto rispetto al flusso del romanzo e andando così a creare un «conflitto strutturale» (*ibid.*), oltre che visivo; finché «improvvisamente queste due correnti conflittuali si saldano» (*ibid.*) proprio all'inizio della parte sesta, che ha come protagonista Nick Shay, uno dei personaggi principali della vicenda.

Il ribaltamento temporale adottato da DeLillo è in sintonia con l'azione di riavvolgimento raccontata dallo stesso scrittore in «The Power of History», il lungo saggio in cui ripercorre le tappe della genesi di *Underworld*; una mattina di ottobre, infatti, si trova ad azionare il tasto rewind nei sotterranei di una biblioteca, facendo scorrere il rullo del microfilm del *New York Times* fino alla prima pagina del giornale del 4 ottobre 1951, in cui trova la «connessione inaspettata» (1997a: 60) tra il fuoricampo di Thomson al Polo Grounds e il secondo esperimento atomico sovietico.

I capitoli della parte sesta, ambientati nel South Bronx, oltre a costituire il punto d'incontro tra le due correnti del romanzo, si distinguono dalle altre parti di *Underworld* anche per la loro composizione stilistica, che, come rileva ancora una volta lo stesso

DeLillo, sembra in qualche modo rimandare a una possibile relazione tra le parole del testo e il mondo evocato dalla scrittura:

Nel leggere le bozze del libro [...] ho notato che nella parte sesta [...] improvvisamente c'erano molte meno parole miste, parole combinate tra loro, parole inventate da me stesso. Il testo è all'improvviso più naturale e forse più diretto e più vigoroso, e mi venne in mente che, in un modo curioso e totalmente non intenzionale, stavo rivivendo un'esperienza e così stava facendo Nick Shay. (Echlin 1997: 148)

D'altra parte, proprio in «The Power of History», dichiarazione di poetica e di intenti dello scrittore, DeLillo aveva parlato della narrativa come di ciò che permette di «rivivere l'esperienza. È la nostra seconda occasione» (1997a: 63). Una dichiarazione che, ancora una volta, chiama in causa un movimento retrospettivo e allo stesso tempo ribadisce la funzione mediatrice del linguaggio, quel «respiro dei sensi» che è capace di farsi strada nei meandri di una versione del passato che «sfugge alla spirale della storia costituita», un passato «grandioso e profondo» (*ibid.*) evocato nella mente del lettore dalla scrittura. Una concezione del linguaggio in sintonia con quanto afferma Barthes, secondo il quale «è scrittore colui per il quale il linguaggio costituisce un problema, che ne sperimenta la profondità, non la strumentalità o la bellezza» (2002: 42).

Non è un caso che siano proprio le cose, gli oggetti e i gesti della quotidianità i veri protagonisti della parte sesta, quell'«impalpabile grazia della vita comune» (Bertoni 2007: 321) chiamata continuamente in causa nel testo. Un esempio tra i molti:

First the close air of the long stairway and the metallic taste of the air and the thick distant stir of men's voices on a busy night [...], and the smoke of the big room and a ball game on tv and a player softly chalking his stick [...], and the beautiful numbered balls and the green baize and dreamy prowl of a shooter on a run, and the endless caroming clack of the balls hitting [...], the balls, the cushions, the slap of the pocket drop. (DeLillo 1997b: 759-760)

Il movimento retrospettivo della narrazione sembrerebbe rimandare a un senso di nostalgia, un ritorno a una dimensione innocente e incorrotta dell'esistenza che si può ritrovare nel ricordo del passato. Tuttavia, se c'è un senso di nostalgia nel libro non è «per un'innocenza perduta, è per una colpa perduta» (Moss 1999: 160), per i giorni in cui Nick Shay, lontano dall'ambiente ovattato fatto di agi e conformismo in cui lo troviamo avvolto nell'epilogo, adulto e benestante, «era capace di agire, con muscoli e sangue. Quando faceva a botte, quando rubò una macchina» (*ibid.*). Il 'longing' di cui parla DeLillo è dunque rovesciato, l'innocenza diventa colpa e la violenza un possibile antidoto contro le convenzioni paralizzanti in cui il protagonista del romanzo si sente imprigionato. È proprio Nick Shay, in qualità di narratore omodiegetico, ad affermarlo nell'epilogo:

I long for the days of disorder. I want them back, the days when I was alive on the earth, rippling in the quick of my skin, heedless and real. I was dumb-muscled and angry and real. This is what I long for, the breach of peace, the days of disarray when I walked real streets and did things slap-bang and felt angry and ready all the time, a danger to others and a distant mystery to myself. (DeLillo 1997b: 810)

C'è chi, come Kathleen Fitzpatrick, afferma che, attraverso lo straniamento prodotto dall'inversione temporale, «il romanzo svela i modi attraverso cui la mitologia della guerra fredda ha sostanzialmente danneggiato i suoi personaggi», primo tra tutti proprio Nick, protagonista di un «antibildungsroman» (2002: 155) in cui costruisce la propria «vita [...] come una finzione, una narrazione» (*ibid.*: 157). Va aggiunto però che si tratta in particolare del Nick adulto, che, pretendendo di vivere «responsibly in the real» (DeLillo 1997b: 82), finisce per essere vittima della sua stessa narrazione, di una «legenda auto-creata» (Fitzpatrick 2002: 156) attraverso cui giustifica e rimuove le ombre del proprio passato, come l'abbandono della famiglia da parte del padre. A questo proposito si è significativamente trasferito lontano dalla East Coast, a Phoenix, in un luogo al riparo dal

«daily drama of violence [...] and tabloid atrocity and matching redemption» (DeLillo 1997b: 86).

Ma il flusso narrativo di *Underworld*, al contrario, mette in crisi questa sorta di realtà simulata e autoconsolatoria, dove la «visible history» (*ibid.*) viene segregata e museificata, riportando il lettore nei luoghi dell'infanzia del protagonista, nel quartiere dei giochi e delle risse di strada. Un luogo che, tra gli anni Ottanta e Novanta, rischia di venire a sua volta trasformato nel simulacro di se stesso, un surrogato della realtà conosciuta da Nick e da Gracie, una delle suore che assiste tossicodipendenti e senzatetto del South Bronx, incredula di fronte allo spettacolo straniante dei turisti europei che scendono da un autobus recante l'insegna emblematica 'South Bronx Surreal', per fotografarne le strade:

- It's not surreal. It's real, it's real. Your bus is surreal. You're surreal [...]. Brussels is surreal. Milan is surreal. This is real. The Bronx is real. (*Ibid.*: 247)

Il rapporto tra realtà e surrealtà, tra mondo reale e simulacro è un tema centrale nel romanzo di DeLillo, esemplificato in numerosi passaggi che chiamano in causa la cultura visuale. Fin dal prologo è un'immagine, una rappresentazione del *Trionfo della morte* di Bruegel, a offrire a J. Edgar Hoover l'occasione per un'associazione mentale con uno scenario di orrore e devastazione riconducibile alla minaccia della guerra fredda. DeLillo fa un ampio uso delle rappresentazioni filmiche e visive, fittizie, come nel caso di *Unterwelt*, un leggendario film perduto di Sergej Ejzenštejn, o realmente esistenti, come il Zapruder film, il video che riprende l'omicidio di Kennedy. Ma, soprattutto, il Video Kid, un altro filmato presente solo all'interno della finzione romanzesca, frutto della ripresa casuale degli omicidi compiuti da un serial killer che spara alle automobili di passaggio in autostrada. L'Highway Texas Killer prende coscienza della propria esistenza soltanto quando i media si interessano alla sua storia, che prolifera attraverso lo schermo della televisione e le pagine dei giornali per poi sparire dall'immaginario collettivo una volta che si smette di parlarne.

Non a caso, l'unico a pensarci, nell'epilogo, è proprio lo stesso Nick, l'adulto che, almeno attraverso il ricordo, cerca di ritornare ai giorni di una realtà imprudente e viva, rievocata a più riprese, a segnalarne la presenza «out there» (*ibid.*: 807). Una presenza che in qualche modo appartiene al mondo reale, al di fuori del circuito di ripetizioni compulsive prodotto dalla cultura mediatica (Baudrillard 1981: 11), in cui le cose sembrano esistere solo perché legate «in some self-referring relationship» (DeLillo 1997b: 183) e in cui la realtà viene generata dai cartelloni pubblicitari. Come sottolinea Osteen, il Video Kid, così come il film di Zapruder, «non solo cattura la realtà, ma la costituisce, e così la possibilità di filmare o registrare certe azioni rende simili azioni più probabili» (2001: 250).

La partita di baseball che inaugura la vicenda, al contrario, conserva un carattere di autenticità, è un momento radicato nella storia collettiva, che ha luogo al Polo Grounds, teatro di un evento che diventa «a precious echo of things and times» (DeLillo 1997b: 15), prima dell'avvento della guerra fredda. Un evento che sfugge all'occhio delle telecamere e a quella che è «in ultima analisi una funzione della tecnologia»: la gratificazione immediata del desiderio di «conoscere tutto» e di «far vedere tutto» (Firestone 1998: 153). Ed è emblematico il fatto che Marvin Lundy, il collezionista ossessionato dai cimeli del baseball, che cerca di risalire al primo possessore della pallina scagliata sugli spalti da Thomson confrontando le istantanee e i filmati amatoriali della partita, non riesca a ricomporre una scena ormai scivolata «indelibly into the past» (DeLillo 1997b: 60), nonostante la meticolosità con cui confronta le fotografie:

This is what technology does. It peels back the shadows and redeems the dazed and rambling past. It makes reality come true. [...] But Marvin could not find a way [...] to rotate the heads of the people on the ramp so he could see the face of the individual in question. (*Ibid.*: 177)

Il lettore sa che il primo possessore è Cotter Martin, il ragazzo «la cui storia e il cui collegamento con la palla da baseball è sradicato»

(Morley 2009: 128) dalla lista dei proprietari, che non arriva fino al momento del fuoricampo. Uno dei tanti eventi recuperabili solo grazie a una scrittura capace di frugare nelle «tasche dimenticate della storia» (*ibid.*: 128).

In un romanzo che risale la corrente «verso la fonte, verso un remoto momento inaugurale» (Bertoni 2018: 59), attento a dare spazio alle pieghe del quotidiano, alcuni tra i momenti più significativi sono le tappe della formazione di Nick, problematica e incompiuta, che passa attraverso la scuola dei gesuiti, coloro che gli hanno insegnato a cercare nelle cose «second meanings and deeper connections» (DeLillo 1997b: 88). Nella parte quinta, organizzata in forma di frammenti di vita pubblica e privata degli anni Cinquanta e Sessanta, il lettore ripercorre alcuni momenti della storia di Nick successivi al terzo botto del romanzo, quello che ha stravolto la sua esistenza, lo sparo con cui ha ucciso George Manza nel seminterrato di un'abitazione nel Bronx. Uno di questi è il memorabile dialogo con padre Paulus, nel quale avviene una sorta di confessione ribaltata in cui è il padre gesuita a esigere di essere ascoltato da un ragazzo che ha ucciso un uomo ed è stato in riformatorio. Un dialogo, parafrasando Nietzsche, al di là del bene e del male, in cui la distinzione manichea tra buoni e cattivi viene messa in crisi; la violenza diventa addirittura un possibile mezzo per liberarsi dalla meschinità, e il suo riconoscimento il primo passo per elaborare una forma di opposizione virtuosa:

Rage and violence can be elements of productive tension in a soul. They can serve the fullness of one's identity. One way a man untrivializes himself is to punch another man in the mouth [...]. You can't doubt this, can you? I don't like violence. It scares the hell out of me. But I think I see it as an expanding force in a personality. And I think a man's ability to act in opposition to his tendencies in this direction can be a source of virtue, a statement of his character and forbearance. (*Ibid.*: 538-539)

Una possibile forma di opposizione, in fin dei conti, anche al meccanismo di ripetizione compulsiva operato dalla comunicazione

mediatica, a cui si contrappone l'intensità, evocata da padre Paulus chiamando in causa Tommaso D'Aquino: «Intensity makes for moral accomplishment» (*ibid.*: 539).

Il passato problematico di Nick Shay offre dunque un possibile contraltare, certamente non consolatorio, al mondo ordinato, ma avvertito come inautentico, in cui vive da adulto. È il cuore della storia che cerca di raccontarsi per conferire un significato a quello che ha vissuto, come si evince da un altro episodio esemplare del romanzo², il colloquio con la dottoressa Lindblad, la psicologa che cerca di fare assumere al protagonista le dovute responsabilità verso la propria storia, per darle un senso. Ma se da una parte c'è il tentativo di costruire una trama coerente, quella che Peter Brooks ha definito il «filo conduttore intorno al quale si organizza il racconto e lo rende [...] comprensibile e finito in se stesso» (2004: 4), dall'altra, restia a qualunque spiegazione, rimane nella mente di Nick l'immagine fugace dell'uomo che cade assassinato. Vi sono fatti che mantengono la propria alterità rispetto a qualunque tentativo di organizzarli in una storia, e che rilanciano ancora una volta la domanda di partenza: come può la narrazione dare un senso alla realtà? Una questione davanti alla quale Nick non ha nessuna risposta, ma può offrire solo il proprio scetticismo:

But I didn't know if I accepted the idea that I had a history. She used this word a lot and it was hard for me to imagine that all the scuffle and boredom of those years, the crisscross boredom and good times and flare-ups and sameshit nights – I didn't understand how the streaky blur in my nighttime mind could have some sort of form and coherence. (*Ibid.*: 511)

Forse l'unica possibile soluzione, l'unico ponte tra scrittura ed esperienza, va ricercato nel complesso intrigo, per dirlo con Ricoeur, del romanzo, «il mezzo privilegiato attraverso il quale ri-configuriamo

² Si vedano in proposito le considerazioni espresse da Meneghelli 2013: 184-186.

la nostra esperienza temporale confusa, informe» (1986: 10), cercando di conferirle un significato. Nel caso di DeLillo tale operazione è resa possibile grazie a una narrazione che costituisce un «gesto di resistenza» attuato riportando la storia all'indietro, tracciando una possibile controstoria, facendo emergere quella «realtà violenta [...] sistematicamente rimossa» (Bertoni 2018: 56-57), spia di un mondo reale che esiste al di là di una finzione consolatoria. Un procedimento imparentato, almeno in parte, con quello mostrato da Roth in *American Pastoral*.

3. «Out there in the world»

Se nel leggere una storia, ha scritto Forster, la domanda che ci poniamo è «e poi?», il plot esige un interrogativo differente, ovvero «perché?» (1990: 87). Un quesito di centrale importanza nel romanzo di Roth, ordinatamente strutturato in tre parti ciascuna composta a sua volta da tre capitoli, con riferimento esplicito a *Paradise Lost* di Milton, in cui viene posta al lettore la più complessa e sfuggente delle domande: che cos'è un uomo? Oppure, per dirlo con Zuckerman, «why are things the way they are?» (Roth 1997: 70).

L'uomo in questo caso è lo Svedese, protagonista del romanzo, descritto in apertura come un atleta formidabile, un idolo indiscusso ai tempi del liceo; apparentemente nient'altro che un corpo, un'inespressiva «Viking mask» (*ibid.*: 3), un'immagine da copertina priva di qualunque profondità. Ma proprio il termine maschera rimanda a un'identità nascosta, celata sotto la superficie, a un'esistenza drammatica che sarà rivelata con lo sviluppo della trama, disordinata e caotica, a dispetto dell'impianto del romanzo, spia della contraddizione tra essere e apparire che costituisce il nodo centrale di *American Pastoral*.

Il primo a rimanere ingannato dall'apparenza, dall'opacità dello Svedese è lo stesso Zuckerman, per il quale conoscere la vera identità di Seymour Levov diventa l'ossessione che lo spinge a scrivere il romanzo, cercando di ricomporre la vicenda:

Yet despite these efforts and more to uncover what I could about the Swede and his world, I would have been willing to admit that my Swede was not the primary Swede. Of course I was working with traces. (*Ibid.*: 76)

Tracce di cui lo scrittore va in cerca dopo un primo incontro che sembra confermare l'immagine mitica di Levov; Zuckerman, come tutti nel quartiere di Newark in cui è cresciuto, è ammaliato da un nome magico, dallo splendido apparire del personaggio:

He is not faking all this virginity. You're craving depths that don't exist. This guy is the embodiment of nothing.

I was wrong. Never more mistaken about anyone in my life. (*Ibid.*: 39)

«I was wrong»: una frase che ricorre costantemente nel testo, al punto che, come è stato giustamente sottolineato, «potrebbe essere il sottotitolo del romanzo» (Tirinzani De Medici 2012: 50), spia della caduta dal paradiso, dello sfaldarsi dell'immagine di «eroe nel ricordo» (*ibid.*: 51) che solo la scrittura potrà ricomporre in tutta la sua complessità, andando a scavare nella «double life» (Roth 1997: 81) dello Svedese, nel dramma che lo strappa alla tanto desiderata pastorale americana e lo proietta nella sua antitesi, «into the fury, the violence and the desperation of the counterpastoral» (*ibid.*: 86).

Il dramma di Seymour ha un nome ben preciso: Merry Levov, la figlia che, con la brutalità di una bomba, manda in pezzi la finzione dello Svedese, e soprattutto l'illusione di poter confinare i propri familiari a Old Rimrock, al riparo dall'ostilità del mondo:

His life was blown up by that bomb. The real victim of that bombing was him [...]. He took the kid out of real time and she put him right back in [...]. Good-bye, Americana; hello, real time. (*Ibid.*: 68-69)

L'idillio pastorale è ribaltato nel suo opposto, come sottolinea Brauner, grazie all'ingresso in campo della storia (la guerra in Vietnam soprattutto, fuoco temporale del romanzo), alla contingenza degli eventi che sostituiscono «l'utopico mondo da sogno nel quale l'uomo vive in armonia con la natura» con quello dell'«anti-pastorale, [in cui] l'uomo è soggetto alle forze della storia, forze che lo trascinano nel conflitto con la natura, con i suoi simili [...] e con se stesso» (2007: 149). Non semplicemente «due modi alternativi della finzione», dunque, «ma due visioni del mondo inconciliabili» (*ibid.*: 149).

È questa la funzione esercitata dagli incontri, come ha notato Luperini, momenti di cesura dell'impianto narrativo, bombe metaforiche, in questo caso, che si abbattono sulla vita dello Svedese; situazioni in cui prende forma «un contrasto in cui si misurano ideologie e atteggiamenti verso la vita assolutamente inconciliabili» (2007: 312). Particolarmente significativo è il dialogo telefonico tra Seymour e il fratello Jerry, personaggio cinico e disincantato, che reagisce con violenza inaudita dopo che lo Svedese gli ha rivelato che Merry è stata violentata, attaccandolo su tutti i fronti:

You think you know what a man is? You have no *idea* what a man is. You think you know what a daughter is? You have no *idea* what a daughter is. You think you know what this country is? You have no *idea* what this country is. You have a false image of *everything*. [...] This country is *frightening* [...]. Of course out there she was going to get raped. This isn't Old Rimrock, old buddy – she's out there [...], in the USA. She enters that world, that loopy world out there [...] – what do you *expect*? A kid from Rimrock, New Jersey, *of course* she doesn't know how to behave out there [...]. She's like a wild child out there in the world. (Roth 1997: 276-277)

La telefonata è il segno del collasso del mondo dello Svedese, strategicamente collocata alla fine della parte seconda e alle soglie dell'ultimo atto, "Paradise Lost", in cui il processo di disfacimento sarà portato definitivamente a compimento. L'incontro è «un colpo di scena

che non intacca il corso delle cose. Il destino dei personaggi è *dato*» (Luperini 2007: 318), proprio perché si colloca nel paradosso di un contesto storico che porta il segno di una «radicale opera di abbattimento di tutti gli impedimenti [...] sospettati di limitare la libertà individuale» e che allo stesso tempo permette «ai suoi liberi agenti di sfuggire a qualsiasi forma di coinvolgimento, di evitarsi a vicenda anziché incontrarsi» (Bauman 2011: X). Il destino dello Svedese, come sottolinea Jerry, è il fatto di non saper scegliere, di non riuscire a orientare in un'altra direzione la propria esistenza: «You keep yourself a secret. You don't choose *ever*» (Roth 1997: 276).

Il binomio 'this is real' – 'out there' ricorre in modo sistematico, come in *Underworld*, una spia linguistica che indica il divario incolmabile tra la finzione rassicurante in cui vive lo Svedese e un mondo altro, feroce e ostile, che irrompe con violenza nella sua vita e sul cui perché si interrogherà per tutto il romanzo, fino a giungere alla più nichilista delle risposte possibili: «He had learned the worst lesson that life can teach – that it makes no sense» (*ibid.*: 81).

È veramente possibile, in ultima istanza, una scelta diversa per lo Svedese? Oppure qualunque alternativa è destinata allo scacco perché imprigionata, come rileva Nick alla fine di *Underworld*, nelle maglie del capitale, che elimina «the nuance in a culture», conducendo inesorabilmente alla convergenza «of consumer desire» e condannandoli a «the same range of choices» (DeLillo 1997b: 785)? Anche la vita di Coleman Silk, il protagonista di un romanzo di Roth di poco successivo, *The Human Stain*, è attraversata da una serie di scelte conflittuali, che si ritrovano nella vita del professore di lettere classiche dell'Athena College a vari livelli: identitario, familiare, generazionale, sentimentale. La traiettoria dell'esistenza individuale di Silk intercetta in qualche modo, come era avvenuto per lo Svedese, quella di un'intera nazione, e il racconto della sua vicenda tragica ha inizio emblematicamente nell'estate in cui «Bill Clinton's secret emerged in every last mortifying detail», ravvivando quella «ecstasy of sanctimony» (Roth 2005: 2) che permea il tessuto sociale narrato da Zuckerman. E non a caso la violenza torna ad affacciarsi in un contesto «were everywhere out moralizing to beat the band» (*ibid.*) anche grazie

a un reduce della guerra in Vietnam, Lester Farley, ex marito dell'amante di Silk e colpevole, per Zuckerman, dell'omicidio dell'amico e di Faunia. Per Farley il mondo «out there» è quello esterno all'ospedale per reduci in cui si trova rinchiuso «because he though he was back in the Nam» (*ibid.*: 70), un mondo in cui vorrebbe vivere come tutti gli altri ma nel quale riporta sistematicamente, senza riuscire a liberarsene, gli incubi e le atrocità della guerra.

La realtà e l'ostilità della storia rivendicano ancora il proprio posto, riflettendosi drammaticamente nella vicenda. In *Fight Club*, invece, sembra proprio l'assenza dei grandi eventi della storia a innescare la violenza come risposta radicale.

4. Figli di mezzo della storia

Paralisi e violenza sono i poli opposti che racchiudono la vicenda del protagonista (a cui solo una volta nel film viene attribuito il nome Jack) e del suo doppio, Tyler Durden, in *Fight Club*. Nel film di Fincher la violenza diventa «una pratica e un segno [...] sospeso tra l'essere e l'inesistenza» (Grønstad 2008: 173), una via di liberazione dall'apatia in cui si sente imprigionato il protagonista.

Il sogno gioca un ruolo fondamentale; il carismatico alter-ego di Jack è il risultato del protrarsi della sua insonnia, che rende sempre più ambigui i confini tra l'immaginazione e il mondo reale che, in modo significativamente analogo a quello descritto da DeLillo, si trasforma nella fantasmatica ripetizione di se stesso:

For six months I couldn't sleep. With insomnia nothing is real, everything is far away. Everything is a copy, of a copy, of a copy. When deep space exploration runs up, it'll be the corporations that name everything: the IBM Stellar Sphere, the Microsoft Galaxy, Planet Starbucks. (Fincher 1999)

L'inquietante immagine di un sistema interamente dominato dalla finanza, in cui, per tornare alla celebre intuizione di Jameson, non esiste alcuna «possibilità di collocare l'atto culturale fuori dell'Essere

enorme del capitale» (2007: 63), è intervallata dalle fugaci apparizioni di Tyler, colui che, alla fine della vicenda, si scoprirà essere nient'altro che una proiezione dello stesso Jack.

Il conflitto che si delinea è ancora una volta quello tra un'esistenza all'insegna del consumismo, imparentata con quella del Nick Shay adulto di *Underworld*, e il desiderio di un'esperienza autentica, intensa e non surrogata, possibile, paradossalmente, solo grazie a una creazione immaginaria, un doppio³ capace dell'azione impraticabile per il protagonista. D'altra parte, come rileva Han, nel mondo occidentale contemporaneo caratterizzato dalla sovrabbondanza il segno distintivo non è più quello pienamente novecentesco dell'alterità, ma, al contrario, la sua scomparsa, «da ricondurre a un *eccesso di positività*. La violenza non nasce solo [...] dall'Altro o dall'Estraneo, ma anche dall'*Egualità*» (2013: 14).

Questa «dialettica della positività» (*ibid.*), propria dell'uomo che fa del lavoro e del consumo la ragione stessa della propria esistenza, viene esplicitata in modo emblematico in un dialogo tra Jack e Tyler, che precede di poco il loro primo combattimento. Un incendio ha appena distrutto la casa del protagonista e gli oggetti che qualificano la sua esistenza, tra cui «a stereo that was very decent, a wardrobe that was getting very respectable» (Fincher 1999): una completezza, nella sua visione, sfumata a un passo dalla realizzazione. La risposta di Tyler rovescia i termini della questione:

We're consumers, we are by-products of a lifestyle obsession. Murder, crime, poverty, these things don't concern me. What concerns me are celebrity magazines, television with five hundred channels, some guy's name on my underwear [...]. I say, never be complete [...]. The things you own end up owning you. (*Ibid.*)

³ Non a caso, come ha sottolineato Fusillo, il tema del doppio «si dirama in svariate epoche [...], soprattutto in momenti di crisi della soggettività», Fusillo 2012: 24.

La minaccia da cui guardarsi è quella derivata da un contesto che subordina l'esperienza all'immagine, che sembra rendere impossibile ogni alterità, ogni contatto autentico con la realtà delle cose, ogni slancio verso un possibile cambiamento. «Un'impossibilità», come ha scritto Giglioli a proposito di un altro libro di DeLillo, *Libra*, «che ha ragioni storiche, non metafisiche: qui e ora l'azione è impossibile» (2007: 41). Ed è proprio il fatto di vivere un momento storico lontano dai grandi eventi e dai tragici scontri ideologici che hanno attraversato il secolo a costituire, secondo Tyler, la condanna che incombe su un'intera generazione:

We're the middle children of history, man. No purpose or place. We have no Great War. No Great Depression. Our Great War's a spiritual war... Our Great Depression is our lives. (Fincher 1999)

L'unica alternativa possibile sembra quella dello scontro fisico, del combattimento, dopo il quale, come afferma Jack, «everything else in your life got the volume turned down [...]. You could deal with anything» (*ibid.*). La lotta secondo le regole del *Fight Club*, i cui incontri si svolgono nello scantinato di un pub, un luogo sotterraneo che diventa il teatro di una ricerca impraticabile nel mondo al di sopra, ingabbiato dalle regole del mercato, diventa l'unica alternativa possibile. In questo senso il film esemplifica e condensa alcuni tratti peculiari della cultura americana del decennio, presentandosi come «un microcosmo delle principali preoccupazioni che hanno rinvigorito la tradizione del dissenso così come quella della 'blank fiction' degli anni Novanta» (Grønstad 2008: 175). Il dolore che il protagonista ricerca, prima partecipando agli incontri settimanali di diversi gruppi di malati terminali, poi attraverso la sofferenza fisica del combattimento, diventa l'unico modo per trovare «un significato e una direzione nella sua vita», la via per accedere a «qualcosa di reale in un mondo di falsità» (Schultz 2011: 584).

Naturalmente il mondo della falsità è quello della finanza, lo stesso per cui lavora Jack, assicuratore in una ditta che fa soldi

speculando sugli incidenti automobilistici. Ed è significativo che una delle esperienze di quasi vita del protagonista, come afferma Tyler, corrisponda a un terribile incidente che rischia di condurlo alla morte. L'unica possibilità di riscatto e di evasione è perdere tutto, accettare il dolore, sperimentarlo a proprie spese.

Il film produce un cortocircuito tra realtà e finzione, che verrà mantenuto fino al riconoscimento finale di Jack. Quando il piano terroristico che ha ordito grazie alla sua controfigura sta per compiersi, finalmente prende coscienza che tutto quello che ha creato è il risvolto estremo della propria immaginazione, che ha permesso il realizzarsi di uno scenario apocalittico: «This isn't even real. You are not real» (Fincher 1999), dice Jack a Tyler, prima che avvenga l'esplosione degli uffici di società di carte di credito con cui si conclude il film.

5. Epilogo

Le opere analizzate, come accennato inizialmente, possono essere lette come possibili tentativi di racconto della realtà e allo stesso tempo di critica ad essa, proponendone una rappresentazione problematica e non fossilizzata nella dicotomia giusto / sbagliato. Pur nella loro diversità, le narrazioni di DeLillo, Roth e Fincher presentano un conflitto che rimane irrisolto, come mostrano i finali volutamente aperti: il naufragio nel mondo del web⁴, gli interrogativi con cui si chiude il romanzo di Roth, le esplosioni osservate da Jack e Marla dall'interno di un palazzo sulle note di *Where is my mind?* dei Pixies sembrano rilanciare ulteriori domande, più che offrire soluzioni. In ogni caso, la lacerazione mostrata è quella tra un mondo apparentemente rassicurante, funzionale a un contesto storico e culturale che fa della commercializzazione e della liquefazione

⁴ Va ricordato però che le ultimissime pagine di *Underworld* «raccontano una sorta di *epifania della parola*»: Bertoni 2018: 59; il termine conclusivo è un segno verbale capace di restituire «its sense of serenities and contentments out into the streets [...] Peace», DeLillo 1997b: 827.

dell'esistenza uno dei propri cardini, e una realtà altra, vera e caotica, il confronto con la quale è tutt'altro che rassicurante.

Le strategie formali, come affermato a più riprese, permettono di delineare un possibile terreno comune. Le soluzioni linguistiche e strutturali adottate da DeLillo, lo scivolare della figura narratoriale, a discapito della verosimiglianza, nell'interiorità dello Svedese in *American Pastoral*, l'attenzione allo spazio (periferico, quasi sempre scarsamente illuminato, spesso sotterraneo) nel film di Fincher sono alcuni tra gli indicatori del conflitto, spie della tensione rappresentata, dell'ambiguo e plurimo incontrarsi (e soprattutto scontrarsi) di realtà e finzione.

La violenza del mondo là fuori, nelle sue varie forme, in ogni caso non è aggirata, ma è una presenza ostinata con cui si è invitati a fare i conti, considerandola non tanto nel suo esito spettacolare o autoreferenziale quanto come presenza tangibile, segno di un'«alterità traumatica», attraverso cui la narrativa ci invita a compiere «un esperimento di familiarizzazione» (Giglioli 2007: 19). Un'alterità che costringe ad abbandonare la maschera della consolazione mistificante, manifestando le contraddizioni intrinseche alla 'western way of life' (cfr. Mazzoni 2015), e che offre ancora, alle soglie del ventunesimo secolo, più di un buon motivo per cercare di raccontare la realtà.

Bibliografia

- Barthes, Roland, *Critique et vérité* (1966), trad. it. *Critica e Verità*, Torino, Einaudi, 2002.
- Baudrillard, Jean, *Simulacres et simulations*, Paris, Éditions Galilée, 1981.
- Bauman, Zygmunt, *Liquid Modernity* (2000), trad. it. *Modernità Liquida*, Roma-Bari, Laterza, 2011.
- Bertoni, Federico, *Letteratura. Teorie, metodi, strumenti*, Roma, Carocci, 2018.
- Bertoni, Federico, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007.
- Brauner, David, *Philip Roth*, Manchester and New York, Manchester University Press, 2007.
- Brooks, Peter, *Reading for the Plot* (1984), trad. it. *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 2004.
- DeLillo, Don, "The Power of History", *The New York Times Magazine*, 7 Settembre 1997a: 60-63.
- DeLillo, Don, *Underworld*, New York, Scribner, 1997b.
- Echlin, Kim, "Baseball and the Cold War" (1997), *Conversations with Don DeLillo*, Ed. Thomas DePietro, Jackson, University Press of Mississippi, 2005: 145-151.
- Firestone, David, "Reticent Novelist Talks Baseball, Not Books" (1998), *Conversations with Don DeLillo*, Ed. Thomas DePietro, Jackson, University Press of Mississippi, 2005: 152-154.
- Fitzpatrick, Kathleen, "The Unmaking of History: Baseball, Cold War and *Underworld*", *UnderWords. Perspectives on DeLillo's Underworld*, London, Associated University Press, 2002: 144-160.
- Forster, Edward M., *Aspects of the Novel*, London, Penguin, 1990.
- Fusillo, Massimo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Modena, Mucchi Editore, 2012.
- Giglioli, Daniele, *All'ordine del giorno è il terrore*, Milano, Bompiani, 2007.

- Grønstad, Asbjørn, "One-Dimensional Men: Fincher's *Fight Club* and the End of Masculinity", *Transfigurations. Violence, Death and Masculinity in American Cinema*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2008: 172-185.
- Han, Byung-Chul, *Müdigkeitsgesellschaft* (2010), trad. it. *La società della stanchezza*, Roma, Nottetempo, 2013.
- Jameson, Fredric, *Postmodernism. Or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (1991), trad. it. *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi, 2007.
- Luperini, Romano, *L'incontro e il caso: narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Roma, Laterza, 2007.
- Mazzoni, Guido, *I destini generali*, Roma-Bari, Laterza, 2015.
- Meneghelli, Donata, *Storie proprio così. Il racconto nell'era della narrativa totale*, Milano, Morellini, 2013.
- Morley, Catherine, *The Quest for Epic in Contemporary American Fiction*, New York, Routledge, 2009.
- Moss, Maria, "'Writing as a Deeper Form of Concentration': An Interview with Don DeLillo" (1999), *Conversations with Don DeLillo*, Ed. Thomas DePietro, Jackson, University Press of Mississippi, 2005: 155-168.
- Ricoeur, Paul, *Temps et récit. Tome I* (1983), trad. it. *Tempo e racconto. Vol. I*, Milano, Jaca Book, 1986.
- Roth, Philip, *American Pastoral*, Boston and New York, Houghton Mifflin Company, 1997.
- Roth, Philip, *The Human Stain* (2000), London, Vintage, 2005.
- Schultz, Robert T., "White Guys Who Prefer Not To: From Passive Resistance ("Bartleby") to Terrorist Acts (*Fight Club*)", *The Journal of Popular Culture*, Vol. 44, No. 3, 2001: 583-605.
- Tirinzani De Medici, Carlo, *Il vero e il convenzionale*, Torino, Utet, 2012.

Filmografia

Fight Club, Dir. David Fincher, U.S.A., 1999.

L'autore

Simone Carati

È dottorando in Lingue, Letterature e Culture Moderne presso l'Università di Bologna e afferisce al curriculum in Studi Letterari e Culturali con sede all'Università degli Studi dell'Aquila. La sua attività di ricerca è incentrata sull'analisi comparata delle peculiarità tematiche, strutturali e formali di alcuni romanzi della fine del Novecento e dell'inizio del nuovo millennio, soprattutto di area statunitense.

Email: simone.carati2@unibo.it

L'articolo

Data invio: 31/05/2019

Data accettazione: 31/10/2019

Data pubblicazione: 31/11/2019

Come citare questo articolo

Carati, Simone, “«*Out there in the world*»: la violenza del reale nell'America di fine millennio”, *Finzioni. Verità, bugie, mondi possibili*, Eds. R. Galvagno, M. Rizzarelli, M. Schilirò, A. Scuderi, *Between*, IX.18 (2019), <http://www.betweenjournal.it/>