

ISSN 1826-6118



Elephant Castle

numero lab - luglio 2013

a cura di

Sara Damiani e Massimiliano Fierro

narrazione/narrazioni

http://cav.unibg.it/elephant_castle

Scrivere il vedere. *Point Omega e Man in the Dark*

o. Sfondo

Archiviata la necessità di fare i conti con l'evento tragico dell'11 settembre, la letteratura americana degli ultimi anni – almeno a partire dal 2004 – ha proposto alcune riflessioni sulle immediate conseguenze che l'attacco ha avuto, sulle decisioni politiche e gli interventi militari che hanno segnato e segnano profondamente le vite dei Paesi e delle persone direttamente e indirettamente coinvolte.

La guerra in Afghanistan e in Iraq, le violazioni del diritto internazionale e gli abusi di potere, così come le condizioni di vita disperate e l'alienazione che ogni guerra porta con sé, vengono intercettate dalla letteratura non soltanto come tema ma anche, sempre più spesso, come cifra di un'epoca che pesa sugli aspetti minimi della vita.¹ Questi eventi hanno lasciato una sorta di vuoto, un punto in cui le cose sfuggono, non sono più comprensibili e diventano sempre più difficilmente rappresentabili in modo diretto, attraverso i normali parametri, ma hanno bisogno di nuove forme di riflessione. Nelle parole di Joseph Conte:

Una lezione ricevuta dagli attacchi dell'11/9 è che non dovremmo più aspettarci che i cambiamenti culturali si presentino gradualmente; piuttosto dovremmo aspettarci che abbiano l'istantaneità di un cambio di paradigma in cui nessuna delle regole o spiegazioni precedenti resta valida. (Conte 2008: 181. Traduzione mia)

Due degli scrittori più rappresentativi del panorama contemporaneo, come Paul Auster e Don DeLillo, da parte loro decidono di non farsi interpreti delle conseguenze generali che il dramma della situazione attuale produce, ma piuttosto preferiscono dare voce a una condizione più intima e interiore, al fine di mettere in luce l'azione di quel vuoto nei più piccoli e quotidiani aspetti della vita. Nel farlo adottano una prospettiva privata, interna agli Stati Uniti, e decidono di non raccontare storie ambientate in Iraq o in

¹ Basti qui fare riferimento al piccolo *pamphlet* scritto da Norman Mailer a cavallo tra l'11 settembre e l'immediata decisione dell'intervento militare, in cui lo scrittore sfoga la rabbia e il disaccordo nei confronti delle falsità dell'amministrazione e dei metodi interventisti adottati come forma di risposta irrazionale. Cfr. N. Mailer, *Perché siamo in guerra?*, Einaudi, Torino 2003.

Afghanistan, cioè nel cuore del conflitto.² La frattura aperta nella percezione di sicurezza del mondo sembra però originata, nei testi, da un venir meno dei riferimenti condivisi, e i luoghi più vicini diventano irriconoscibili. “L’esterno è un interno elevato al rango di mistero” scriveva Novalis, e nei due libri di cui qui ci occupiamo – *Man in the Dark* (2008) di Paul Auster e *Point Omega* (2010) di Don DeLillo – ci sembra che queste categorie di estraneità e mistero costituiscano un aspetto particolarmente pregnante. DeLillo stesso, riprendendo in un’intervista le parole di un personaggio del suo *Falling Man* dice di “non riconoscere più l’america” (Amend, Diez 2007); Auster gli fa eco dichiarando la sua estraneità a quella che da più parti è stata definita come “The age of terror”, sintetizzabile attraverso le parole di un personaggio di *Man in the Dark*: “Funziona così. Sei lì che stai vivendo la tua vita e poi... zac, ti ritrovi in guerra” (Auster 2008: 7). La condizione comune, che traspare all’interno delle loro opere, è quindi quella di una sorta di de-familiarizzazione con i luoghi e con gli eventi, una forma di *spaesamento* nel senso più profondo del termine.³ Situazioni misteriose, *uncanny*, per usare un termine caro ai due scrittori, costituiscono un terreno su cui costruire storie e intrecciare trame, sviluppando ragionamenti attorno a temi quali l’alterità e la lontananza.

È in virtù di queste categorie che all’interno della narrazione si delineano degli elementi di indecidibilità, di incompletezza e apertura a diverse forme possibili di espressione. Immagini, riferimenti espliciti, ricostruzioni narrative costituiscono gli elementi privilegiati in cui i due scrittori americani producono le loro contronarrazioni, attraverso le quali propongono una riflessione sull’America di inizio secolo.

1. Dalla contronarrazione all’immagine

Sappiamo che perché ci sia una contronarrazione, è necessaria una narrazione. La letteratura recente ci ha abituati a pensare a contronarrazioni che possono nascere da eventi di carattere storico o anche semplicemente da fatti di cronaca, attorno ai quali si esercita l’arte della *fiction*.⁴ Secondo le parole di DeLillo, le contronarrazioni non sono altro che uno sviluppo delle migliaia di storie parallele possibili che si verificano contemporaneamente durante eventi storici considerati particolarmente significativi (DeLillo 2003). Esse sono ignorate dalle *master narratives* – le narrazioni ufficiali – costruite dai media e dalle amministrazioni politiche ma, proprio per questo, resistono con la tutta la loro forza sotterranea e la lo-

² Quest’ultima, invece, è la strada scelta da Kevin Powers nel suo recentissimo *Yellow Birds* [2012], che racconta il conflitto iracheno dal punto di vista di un soldato – lo stesso Powers ha combattuto come mitragliere nel 2004 proprio in Iraq –, descrivendo in parallelo a crude scene di combattimento anche il trauma provocato da quell’esperienza dopo essere tornato a casa. Cfr. K. Powers, *Yellow Birds*, Einaudi, Torino 2013.

³ Questo concetto rimanda anche all’idea di *Unheimlich* freudiano e si riferisce proprio ad una sorta di intrusione, un *affiorare* di una dimensione estranea all’interno di uno spazio noto. L’edizione del saggio a cui si fa qui riferimento è S. Freud, “Il perturbante”, in *Saggi sull’arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 1991.

⁴ Basti qui ricordare le numerose opere che hanno costituito quella che è stata definita *post-9/11 Narrative*, per non discostarci troppo dal contesto statunitense.

ro prospettiva alternativa in grado di raccontare e tradurre i traumi generali in dimensioni private e personali. *Point Omega* e *Man in the Dark* si possono considerare a buon diritto due libri che orbitano attorno alla narrativa di guerra, nello specifico della guerra in Iraq. Nel primo caso, del protagonista Richard Elster viene detto che ha lavorato a lungo come consigliere strategico per l'esercito americano, mentre, nel secondo caso, la guerra entra nel libro ancora prima che la narrazione stessa cominci. *Man in the Dark*, infatti, è dedicato alla famiglia dello scrittore israeliano David Grossman, in memoria del figlio Uri, morto nella guerra in Libano del 2006. Siamo quindi introdotti dalla scrittura all'interno di una dimensione luttuosa. Questo evento fa da sfondo ad un'altra morte, questa volta fittizia e interna alla narrazione, che viene presentata nelle prime pagine del libro: quella del personaggio di Titus Small, assassinato in Iraq, fidanzato con la nipote del protagonista Katya. Il conflitto iracheno rimane sullo sfondo come una sorta di orizzonte referenziale a cui siamo autorizzati a ricondurre gli indizi presentati nella narrazione. Questi, però, sono per lo più costituiti da immagini che si accumulano nello sviluppo narrativo e costituiscono delle contronarrazioni parziali di quegli eventi.

In *Point Omega*, Jim Finley, giovane regista di New York, si propone per girare un film documentario sulla vita di Elster. Non vuole una confessione in video, né tanto meno una di contro-inchiesta, ma piuttosto la trasposizione filmica di un'esperienza: "Solo un uomo e una parete. L'uomo sta in piedi e racconta tutta la sua esperienza" (DeLillo 2010: 23).⁵ Questo è il sogno di Jim, che pensa di strutturare la ripresa come un unico piano sequenza, senza tagli, come la vita vera, facendo un esplicito riferimento al film *Arca Russa* di Aleksandr Sokurov (ivi: 24). Per altro, sempre in *Point Omega*, le pagine che immediatamente si ricollegano al tema della guerra sono costellate da immagini e schemi, come spesso accade in DeLillo,⁶ messe in dialogo in modo più o meno diretto con il resto della narrazione. Lo stesso Elster propone un ragionamento sulla sua attività di stratega e definisce il proprio lavoro per il Pentagono come una "concettualizzazione". DeLillo aveva già affidato al saggio *Tra le rovine del futuro* (2003) un'interessante riflessione in proposito, scrivendo che "le trame [plots] ridimensionano il mondo" (DeLillo 2003: 5). Anche in questo caso, i *plotters* vanno a chiudere, a ridurre ogni forma possibile di complessità e soprattutto offrono un'immagine del mondo che però risulta sempre in debito con la realtà. Elster riflette su questa divaricazione tra schemi e fatti, e arriva alla conclusione che "la vita vera non si può ridurre a parole dette o scritte, nessuno può farlo, mai" (DeLillo 2010: 19). Quella che si instaura nei confronti di queste immagini o schemi è quindi una relazione tensiva più che un'aderenza semantica.

Nel libro di Auster, invece, le immagini che raccontano la guerra si trovano impresse nella memoria di August e della nipote Katya. Sono ricordi e scenari di devastazione che colpiscono chi legge facendo appello alla sua capacità di metterli in relazione con le immagini giornalistiche che arrivano da tutto il

⁵ Salvo quando esplicitamente indicato, i numeri di pagina si riferiscono sempre all'edizione italiana inserita in bibliografia.

⁶ A proposito dell'uso di schemi e disegni nella scrittura di DeLillo si veda S. Consonni, "Disegni e realtà. Le finzioni di Don DeLillo", in *Paragrafo*, vol. 1, Bergamo University Press, Bergamo 2006.

mondo. Un esempio significativo è il video della decapitazione di Titus Small. La descrizione di queste immagini cita e riprende il video di un ostaggio realmente ucciso in Iraq,⁷ originando così una contronarrativa ulteriore attraverso i rimandi espliciti che la scrittura fa al filmato diffuso in internet.

La possibilità di tradurre, ri-configurare e relazionare queste immagini attraverso una molteplicità di forme espressive potrebbe essere considerata a tutti gli effetti una sorta di ri-mediazione. Quest'idea va nella direzione di un atteggiamento nuovo nei confronti dell'uso delle immagini e di ciò che rappresentano. Un simile orizzonte di pensiero è avvicicabile a quello che il filosofo Pietro Montani, nel suo libro omonimo ha definito *Immaginazione intermediale*. Le immagini usate da Auster per riferirsi alla guerra in Iraq evidenziano un'attenzione e una spinta differenziale che passa attraverso una molteplicità di configurazioni e riproduzioni possibili. Questa differenziazione è uno degli elementi centrali della teoria di Montani (2010: 13) che proprio nel passaggio di codice e nelle ri-trasformazioni vede le caratteristiche positive di uno sguardo più critico nei confronti di ciò che viene diffuso dai media, al fine di riuscire a salvare quello statuto testimoniale delle immagini che invece altri sociologi e filosofi vedono definitivamente perduto.⁸ Leggendo le immagini attraverso una comprensione specifica dei media si può compiere un lavoro comparativo tra le diverse modalità espressive, dice ancora Montani. Solo in questo modo, grazie ad un'attenzione particolare, si evita di confondere definitivamente i piani di realtà e rappresentazione, ma questo lavoro deve partire, in primo luogo, da un'osservazione consapevole. Attraverso i riferimenti continui alle immagini, la forma contronarrativa nelle opere di Auster e DeLillo assume una dimensione critica che segna uno spazio di azione dove dialogano le diverse forme espressive. I due scrittori costruiscono una trama i cui fili sono rappresentati da una struttura di rimandi, e dove il piano visivo costituisce un elemento nodale.

2. Tra le immagini e la scrittura

La scrittura non si limita a riferirsi alle immagini e non cerca nemmeno una facile coesistenza o un accostamento attraverso soluzioni grafiche. Essa si pone in una posizione di analisi e indagine, di separazione contemplativa. È in questa prospettiva che una lettura critica delle immagini consente di evidenziare una

⁷ Quello del contractor americano freelance Nicholas Evans Berg, il cui video della decapitazione ad opera di militanti di Al-Qaeda nel 2004 venne diffuso in internet alcuni giorni dopo la sua morte. Si veda U. Panzani, "The insistent realism of Don DeLillo's 'Falling Man' and Paul Auster's 'Man in the Dark'", *Altre Modernità*, Università degli Studi di Milano 9/11/2011, p. 80. (Rivista on-line).

⁸ È in questa direzione che vanno le riflessioni di Jean Baudrillard e Paul Virilio, tra i massimi esponenti del dibattito degli ultimi venti anni riguardo alla sociologia e alla filosofia, in particolare sulla relazione tra i *media* e la realtà. Molto significative a questo proposito sono loro opere *Il delitto perfetto*, scritto da Baudrillard nel 1995 e *Lo schermo e l'oblio* scritto da Virilio nel 1993. In entrambi si sostiene che la distinzione tra la realtà e una sua qualsiasi riproduzione virtuale o simulazione sia ormai resa impossibile dalla sovrapposizione ontologica tra le parti e dalla radicale mistificazione operata dalla tecnologia e dai mezzi d'informazione in particolare.

distanza tra i due sistemi rappresentativi e narrativi. A partire da questo spazio di differenziazione, la scrittura prova a parlare di quella condizione di vuoto, di quella mancanza che abbiamo considerato essere centrale nelle due opere che affrontiamo qui.

Sembra emblematico di questi aspetti il fatto che nei due lavori si abbia come condizione di partenza quella di un'ostruzione o di una impossibilità, oltre che l'isolamento dei personaggi. In entrambi i casi, siamo calati da subito all'interno di uno spazio buio, chiuso e freddo, in cui a stento si riconosce qualcosa o si può vedere qualcosa. "Sono solo, nel buio a rigirarmi il mondo nella testa" (Auster 2008: 3); "c'era un uomo appoggiato alla parete nord, appena visibile. Le persone entravano a coppie o in tre, stavano lì al buio [...]" (DeLillo 2010: 5). Questa condizione di impossibilità – che in *Man in the Dark* è anche una impossibilità di movimento, dato che il protagonista è a letto quasi infermo – diventa il luogo, lo spazio-tempo, in cui i personaggi proiettano le loro immagini e i loro pensieri. L'isolamento, come estremo paradigma della solitudine, è la scelta fatta dai protagonisti delle due opere, Richard Elster e August Brill, nel tentativo di chiudere il mondo e le sue difficoltà fuori dalla zona franca del pensiero e della solitudine. "La vita vera si svolge quando siamo soli, quando pensiamo, percepiamo, persi nei ricordi, trasognati eppure presenti a noi stessi, gli istanti submicroscopici", dice Elster (ivi: 19).

In questa ricerca di fuga vengono presentate due diverse strategie, entrambe riguardanti la sfera sensoriale della percezione e della visione in particolare: da una parte quella che si può definire come una sorta di *visualizzazione* per *Point Omega*, dall'altra l'*immaginazione* per *Man in the Dark*.

2.1. *Point Omega* o di una grammatica del vedere

Possiamo considerare il libro di DeLillo come diviso in due nuclei autonomi che slittano l'uno nell'altro in modo quasi indiretto e per lo spazio brevissimo di un paragrafo, ma che tra loro articolano una forte tensione logica fatta in prevalenza di un medesimo atteggiamento percettivo, di una stessa *postura*, potremmo dire.⁹ Una prima sezione, intitolata emblematicamente *Anonimato* [*Anonymity*] svolge la funzione di prologo: una narrazione in terza persona presenta una figura che assiste alla proiezione dell'opera *24H Psycho* [Fig. 1, Fig. 2] dell'artista scozzese Douglas Gordon, il 3 settembre del 2006. La video-installazione di Gordon è una versione rallentata fino a 2 fotogrammi al secondo del famosissimo *Psycho* di Alfred Hitchcock [Fig. 3, Fig. 4]. Questo costituisce l'ambiente e soprattutto il primo nucleo percettivo della narrazione di DeLillo, oltre a fornire gli elementi concettuali su cui il resto del libro si costruisce. All'interno dell'operazione di ri-lettura di Gordon sembra riscontrabile proprio quell'idea di *intermedialità* vista in precedenza. Per mezzo di una nuova ri-mediazione, il regista scozzese mette in luce una forma di citazione che si sofferma a ragionare sulle categorie di spazio e di tempo. Di conseguenza, la costruzione dell'opera e la sua struttura possono essere viste come una particolare contronarrazione

⁹ Sul concetto di *postura* nel cinema e nelle arti visive, e per quanto riguarda le sue ricadute sulla dimensione percettiva ed estetica cfr. M. Dinoi, *Lo sguardo e l'evento*, Le Lettere, Firenze 2008.

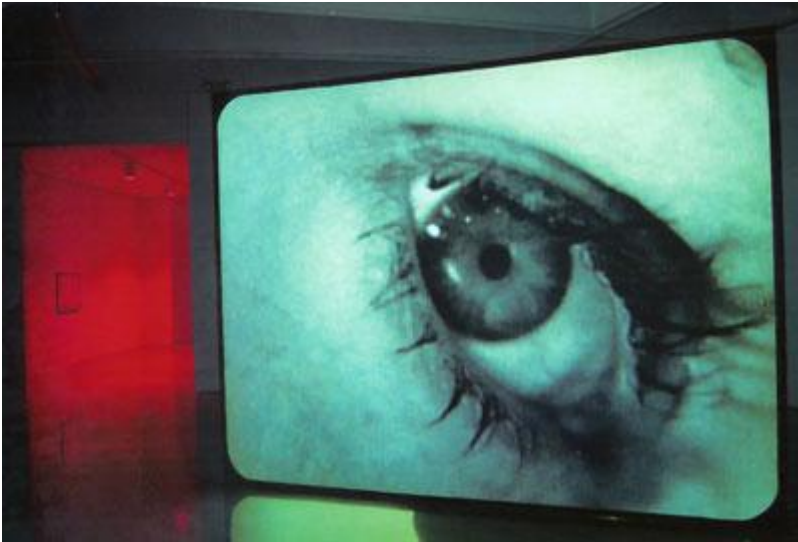


Fig. 1:
Un'immagine della videoinstallazione di Douglas Gordon, *24 Hour Psycho* del 1993.



Fig. 2:
Douglas Gordon,
24 Hour Psycho Back and Forth and To and Fro, 2008. Installazione, Tramway, Glasgow, UK, 2010

Fig. 3:
Un momento
dell'originale *Psycho*
di Alfred Hit-
chcock del 1960.

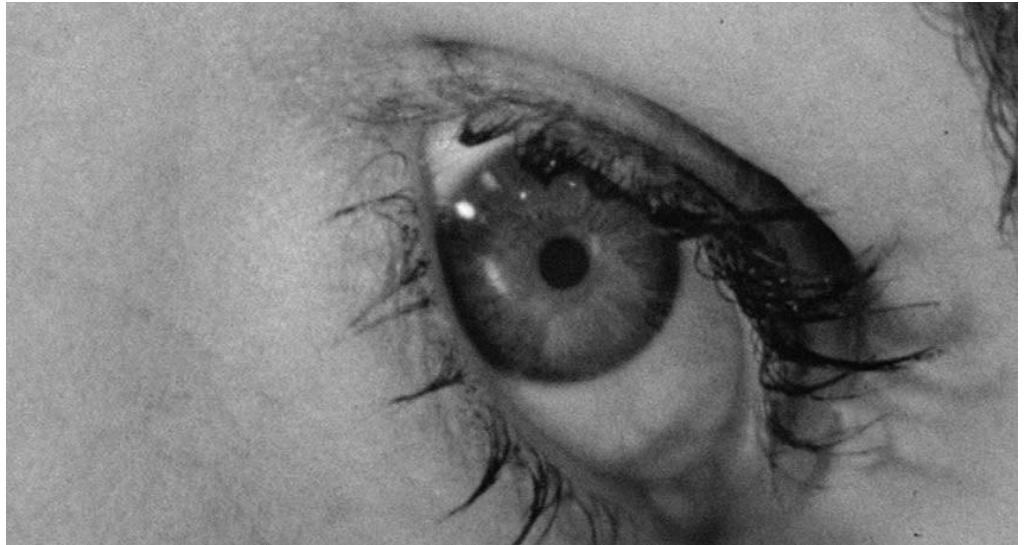


Fig. 4:
Fotogrammi di
una famosissima
sequenza di *Psy-
cho* di Hitchcock
1960.



dal momento che esse propongono un'analisi critica nei confronti della narrazione originale del classico hitchcockiano. *24H Psycho*, seppur non modifica la sequenza cronologica delle scene, le dilata, andando così ad intervenire in una zona posta tra la proiezione e la visione da parte degli spettatori. In questo tempo rallentato, l'immagine forza ogni struttura narrativa presente nell'opera originale e la destabilizza, lasciando che l'osservatore si concentri sulla grana dell'immagine, sulla sua presenza fisica più che su quella illusionistica della trama del film. Anche DeLillo si sofferma su questo aspetto particolare: “si avvicinò allo schermo fermandosi a una trentina di centimetri; vedeva schegge e frammenti disturbati, luce confusa e tremolante” (DeLillo 2010: 8).

La descrizione del video è già la costruzione di uno spazio della narrazione, spazio differenziale che nel chiuso della galleria mette in movimento un personaggio in relazione all'immagine che lo domina. L'anonimato dell'osservatore è una posizione di incertezza inquietante perché si configura come una presenza/assenza che non può essere definita. DeLillo lo descrive in una condizione liminale in cui la presenza fisica dei gesti e dei movimenti sfuma in una neutralizzazione o concettualizzazione operata dall'immagine:

Capì per la prima volta che il bianco e nero era l'unico veicolo possibile per il cinema in quanto concetto, il cinema della mente. [...] Per quel film, in quello spazio freddo e buio, era assolutamente necessario il bianco e nero, un ulteriore elemento neutralizzante, un modo per fare dell'azione una cosa affine alla vita primordiale una cosa che piano piano si riduce fino alle sue componenti narcotizzate. (Ivi: 12)

Sembra instaurarsi qui un regime di doppia visione tra il personaggio che percepisce e l'immagine percepita, un'immagine che “vuole qualcosa” si potrebbe dire con Mitchell;¹⁰ “il suo ritmo inesorabile non aveva senso senza una corrispondente attenzione” (ivi: 7), scrive DeLillo in proposito, e la sua riflessione riguarda anche il ruolo che un'opera come quella di Gordon ha nei confronti della realtà. La versione rallentata diventa una sorta di schema del mondo, ha un'aderenza maggiore alla realtà rispetto al film di Hitchcock, e ci viene detto che questo *videotape* “era lo scostamento dallo scostamento. Il film originale era finzione, quello era vero” (ivi: 15). Inoltre, lo spazio della galleria si configura come una sorta di utopia realizzata, luogo impossibile dove il fuori resta completamente isolato. Il buio della sala è una condizione di segregazione imposta in cui entrare, in cui rifugiarsi per farsi assorbire dalle immagini. Allo stesso modo, tutto il prologo rappresenta anche una forte u-cronia, nel senso che sembra realizzare un tempo impossibile all'interno del quale DeLillo costruisce un gioco di sguardi e un metodo della visione che vengono ripresi nella narrazione successiva. È in questa dimensione totalmente spaesante e spaesata che il vedere si definisce come una sorta di relazione, come una tensione esplicita tra l'“essere perce-

¹⁰ È questa la nota posizione dello studioso americano W.J.T. Mitchell riguardo ad una prospettiva nuova dell'iconologia e dello studio delle immagini, queste ultime non più relegate ad oggetti o elementi su cui esercitare una lettura retorica e interpretativa, ma che piuttosto esigono qualcosa da chi le osserva. Chiedono qualcosa. Si veda a questo proposito W.J.T. Mitchell, “What do pictures “really” want?”, «October» vol. 77, 1996, pp. 71-82.

pito e l'essere percipiente", per riprendere i termini di quel legame percettivo che Maurice Merleau-Ponty ha definito *chiasma* (Merleau-Ponty 2003).

Chiuso questo primo nucleo in cui ogni forma percettiva viene mostrata nella sua de-familiarizzazione e che fornisce una sorta di modello per leggere il resto del racconto, si apre il primo dei quattro capitoli che compongono il secondo nucleo narrativo. Il tempo e il luogo cambiano. Qui troviamo Jim Finley, altra voce narrante, che raggiunge Elster nel suo *Buen Retiro* nel deserto, unico luogo dove quest'ultimo riesce a pensare e a "sentire il corpo, [ad] affrancarlo da quella che chiamava la nausea da News e Traffico" (ivi: 19). È un altro spazio di totale neutralizzazione e alterità rispetto alla città, dove invece la percezione delle cose è totalmente alterata e falsata dalle contingenze e dalle incombenze. Il deserto non offre nulla da "vedere", ma proprio questa condizione di cecità stimola una visione più profonda, che mostra ciò che c'è, nella sua forma più aperta e allo stato nascente, nella compresenza e nel medesimo orizzonte percettivo di cui parlava Merleau-Ponty. Una considerazione di questo tipo è autorizzata alla luce di ciò che viene detto in *Anonimato*:

Meno c'era da vedere più lui guardava intensamente, e più vedeva. Era questo il senso. Vedere quello che c'è, finalmente guardare e sapere che stai guardando, sentire il tempo che passa, essere sensibile a ciò che accade nei più piccoli registri di movimento. (Ivi: 7)

È una percezione pura, non mediata e non influenzata da relazioni con altre immagini, con stereotipi di visione o elementi sedimentati nello sguardo. Si può quasi considerarla una sorta di visualizzazione mentale, generata dalla compresenza di coscienza e mondo, da una loro fusione nell'esperienza visiva. Per altro questa fusione di carattere quasi mistico è la stessa condizione descritta come Punto Omega dal padre gesuita Teilhard de Chardin nel suo *Il fenomeno umano*.¹¹ DeLillo riprende questo concetto come riferimento per le letture formative di Elster, il quale lo definisce come una forma di "introversione": un ritorno alla materia inorganica, "[dove] la coscienza si accumula. [...] La mente trascende ogni direzione procedendo verso l'interno" (ivi: 53, 73).

In una delle discussioni che avrebbero dovuto essere preliminari alla realizzazione del film, Elster parla della profonda differenza e distanza che c'è tra il lavoro di chi "concettualizza" una guerra e quello di chi la combatte. Tra gli estremi esiste una zona di scambio in cui vediamo instaurarsi la scrittura, nel tentativo di lavorare a cavallo tra i modelli immaginali e la realtà. In questa direzione egli elabora una riflessione sull'haiku che può essere interessante considerare qui come un punto di contatto tra le immagini e la scrittura. Il protagonista dice: "L'haiku non significa nulla oltre a quello che è. [...] È la coscienza umana calata nella natura. [...] Io volevo una guerra formato haiku"; e ancora "Questa è l'anima dell'haiku.

¹¹ Nel suo lavoro il padre gesuita Teilhard de Chardin elenca gli attributi fondamentali di questo punto che sono: *attualità, autonomia, irreversibilità e trascendenza*. Il Punto Omega viene definito come il momento massimo di espansione di una coscienza universale e dell'universo stesso, che si estende fino ad un massimo di complessità ed elaborazione, dal quale poi origina una sorta di auto-comprensione. Cfr. P. Teilhard de Chardin, *Il fenomeno umano*, Il Saggiatore, Milano 1968.

Svelare ogni cosa alla vista. Vedere quello che c'è" (ivi: 31). Le parole di Elster sembrano riprendere nuovamente quella dimensione di visione pura, senza l'intervento di una significazione secondaria che passa attraverso la mediazione e i canoni di una ri-presentazione.

In un simile orizzonte, e per comprendere forse più a fondo l'importanza delle parole del personaggio di Elster in questa fase, è utile ricordare che tra le più significative e interessanti considerazioni sulla scrittura e sugli haiku in occidente ci sono quelle che Roland Barthes fa ne *L'impero dei segni* (1970). Barthes parla di una scrittura fortemente anti-descrittiva, quasi a-soggettiva nella misura in cui prescinde dal senso accumulato sulla parola e dalle interpretazioni del soggetto, ma piuttosto si rende trasparente nella sua comunicazione. Nell'haiku non è la parola che dice il mondo ma piuttosto il mondo *si dice* nella parola. Barthes non arriva mai a dare una definizione di haiku, piuttosto dice che esso non definisce né descrive ciò di cui parla ma si limita ad *enunciarlo* (Barthes 1984: 80-99):

Talvolta una parola è sostituita, sul vivo della linea grafica, dall'immagine del suo referente: non è più il segno grafico del pesce o del monte Fuji che s'inserisce nella frase, è il pesce, la montagna stessa, che salta bruscamente e senza preavviso dall'ordine pittorico nella catena dello scritto. (Barthes 1999: 68)

Questa caratteristica della scrittura degli haiku rimanda anche ad un'osservazione anonima come quella vista in precedenza. Come lo spettatore nella galleria anche Elster cerca una visione *immediata*, una visione in cui gli oggetti si *mostrino* nella loro absolutezza a chi osserva. È proprio questo modo di vedere a mettere in relazione i due nuclei narrativi, a metterli in tensione tra loro.

Nello spazio u-topico della casa nel deserto la narrazione si sofferma su alcune parole chiave che rievocano la prima parte del testo. In questa seconda fase le conversazioni si fanno sempre più rarefatte e i temi sempre più astratti. Al dialogo a due si aggiunge poi Jessie, la figlia di Elster, che sarà il punto focale dei pensieri e delle parole di Jim. Il giovane regista diventa una sorta di spettatore, sempre più spesso mostrato come se fosse in contemplazione o semplicemente in piedi su una soglia nell'atto di guardare. Ciò che vede è la vita dei suoi due ospiti, le loro interazioni, come se fossero un film. Questa postura è la stessa in cui era descritto l'anonimo nella galleria d'arte e l'azione diventa un continuo scambio di sguardi di cui però Jim non è mai il centro. Nel tentativo di chiarire la sua posizione all'interno di questa situazione egli descrive i rapporti di parentela in questi termini: "padre, figlia e io, che non si sapeva bene cosa fossi"¹² (ivi: 56). C'è quindi ancora un io che si perde nelle relazioni con le cose e con il punto di osservazione.

Un'idea articolata di dispersione è al centro della seconda parte del libro, in cui i concetti di *parossismo* e di Punto Omega si riempiono di significati, e tutto sembra ritrarsi alla vista esterna per arrivare quasi ad

¹² DeLillo usa qui l'espressione "whatever-I-was" che lascia trasparire una sorta di ambiguità duplice, sia nella relazione con gli altri due personaggi, sia nella relazione con sé stesso. La frase inglese potrebbe essere letta anche come "qualsiasi cosa io fosse"; una sorta di ulteriore estraneità a sé. Cfr. *Point Omega*, Picador, London 2010, p. 55.

uno stadio di allucinazione o estrema visualizzazione mentale nelle parole di Jim. Egli proietta i suoi pensieri e le sue immagini sugli spazi e sulle persone che lo circondano (ivi: 57, 60, 97). Questa forma immaginifica di percezione subisce un'ulteriore esasperazione quando Jessie scompare misteriosamente, quasi dissolvendosi nell'aria senza lasciare tracce. Col tempo, l'evento drammatico riconduce la situazione alla vita a due tra Elster e Jim, ma ormai in una forma impossibile di evasione perché la realtà incomprendibile e incalcolabile è entrata definitivamente a turbare il loro eremo. Ai due non resta che tornare alla città fatta di News e Traffico, ma con la consapevolezza da parte di Jim che il suo sguardo sul mondo non potrà più essere lo stesso sguardo assuefatto di prima, esso sarà una sorta di proiezione di sé: “pensai al mio appartamento, a come mi sarebbe parso distante quando sarei entrato. La mia vita in un colpo d'occhio” (ivi: 102).

Chiuso questo nucleo narrativo, si apre la seconda parte di *Anonimato*, ambientato nello stesso spazio freddo e spaesante della galleria il giorno dopo la prima visita. *Anonimato 2* diventa quindi una sorta di epilogo. Lo stesso anonimo spettatore/osservatore torna per rivedere ancora l'opera di Gordon, per fare ancora esperienza di questa u-topia e di questo tempo diverso. Qui sente le immagini alla reale velocità del mondo e vede cose che non aveva mai notato. Immediatamente il lettore è in grado di riconoscere, di ri-sentire una tensione tra la narrazione appena conclusa e il modo in cui questa visione – intesa come atto del vedere – viene narrata. Un uomo contro la parete, in piedi, che “correva avanti col pensiero [...] saltava le scene, le anticipava mentalmente, visivamente” (ivi: 103). Inaspettati, entrano nel campo visivo altri visitatori che diventano subito il centro delle sue proiezioni e speculazioni. Si chiede chi siano, cosa abbiano mangiato a pranzo, e costruisce delle narrazioni sulla base di minimi dettagli somatici. Infine una donna, specularmente a lui, nella sua stessa condizione di osservatrice, attira la sua attenzione. Lei si avvicina, le parla, la segue fuori dalla galleria e ottiene il suo numero di telefono ma non sa il suo nome. Da un dettaglio che lei racconta possiamo pensare persino che sia Jessie (ivi: 49-50, 115), ma non c'è nessuna certezza: l'anonimato rimane costante. L'uomo ritorna nella galleria con l'intenzione di restarvi fino all'orario di chiusura. Si avvicina sempre più all'immagine, questa volta non per osservare la consistenza del video ma per “aspetta[re] di essere assimilato, poro dopo poro, per poi dissolversi nella figura di Norman Bates” (ivi: 118), nel buio della sala.

2.2. *Man in the Dark*

Un buio altrettanto evocativo ed efficace, seppur di natura lievemente diversa è quello che avvolge August Brill, vecchio scrittore e voce narrante di *Man in the Dark*. La storia si apre in modo abbastanza classico, connotando un luogo, uno spazio: la casa in cui August è “ricoverato”, assistito da sua figlia Miriam e da sua nipote Katya dopo un incidente. Così quest'uomo nel buio racconta la propria situazione:

rimango steso a letto e mi racconto storie. Forse vorranno dire poco ma fino a quando sono *al loro interno* mi impediscono di pensare alle cose che preferirei scordare. Restare concentrato, però, può essere dura e il più delle volte la mia mente finisce per scivolare dalla storia che cerco di raccontare alle cose cui non vorrei pensare. (Auster 2008: 4)

È una forma di evasione dalla realtà, dai ricordi, che si configura come una dimensione immaginaria e immaginativa, un vero e proprio mondo in cui cercare rifugio. Ogni personaggio ha un particolare modo di dimenticare i propri fantasmi, e anche la nipote Katya, abituata a distrarsi guardando vecchi film, si giustifica dicendo: “Ho bisogno delle immagini. Devo distrarmi guardando altre cose” (ivi: 141).

Nella condizione di oscurità che percorre tutto il libro, le immagini sono anche la minaccia costante che incombe su ogni tentativo di distrazione. In linea generale, *Man in the Dark* presenta una struttura a scatole cinesi come spesso accade nelle opere di Paul Auster. Una storia ne contiene un'altra all'interno della quale sembra possibile rintracciarne un'altra ancora: esistono almeno due diversi livelli narrativi o universi che si mescolano e si sovrappongono (Peacock 2010: 190-191). Il primo livello (*mondo 1*) è la narrazione primaria in cui il personaggio di August Brill è descritto nell'atto di raccontare a sé stesso una storia per combattere l'insonnia. Il secondo livello (*mondo 2*) è esattamente quella storia e riguarda Owen Brick, prestigiatore di New York che si ritrova improvvisamente catapultato all'interno di una buca – una trincea o un bunker – nella città assediata di Worcester, in un'America irricognoscibile colpita da una devastante guerra civile. I due livelli vengono presentati insieme nelle prime pagine del libro (Auster 2008: 3-5) e il personaggio di Owen Brick e la sua storia nel *mondo 2* rappresentano una sorta di doppia defamiliarizzazione operata dalla mente di Brill (ivi: 10). Quasi tutta la prima parte, se si escludono brevi incursioni che riguardano le considerazioni di August, è narrata in terza persona ed è ambientata in uno scenario di guerra di cui sfuggono i riferimenti e le coordinate: “storie di guerra. Se abbassi la guardia per un attimo ti si avventano contro, una dopo l'altra...” (ivi: 100). Il livello narrativo del *mondo 2* è costruito attraverso uno dei principali canoni della contronarrazione: quello del *What if* (Peacock 2010: 189). In generale, esso rappresenta un esperimento piuttosto intuitivo in cui la narrazione parte dall'ipotesi che le cose – un dato evento storico o un qualsiasi stato di cose – si siano realizzate in modo diverso da come si sono configurate realmente.¹³ Seguendo quest'idea, la narrazione di August attua una u-cronia, tempo impossibile, in cui gli Stati Uniti non hanno mai subito gli attacchi dell'11 settembre ma, dopo le elezioni del 2000, alcuni stati si sono dichiarati indipendenti e si sono confederati, dichiarando guerra al resto della nazione e facendo così piombare il Paese in una nuova Guerra Civile (Auster 2008: 27-28).

¹³ In questa stessa direzione vanno anche le riflessioni sviluppate attorno al tema della *counter-history* o, più in generale delle *counternarratives* che nascono proprio in seno al dibattito sulle relazioni tra *History* e *Stories*. Per una introduzione generale a queste teorie e alle loro possibili declinazioni si veda il volume collettivo A. Locatelli (a cura di), *The knowledge of literature*, Vol. IX, Sestante, Bergamo University Press, Bergamo 2010.

Ad Owen Brick, caporale dell'esercito dei confederati, viene affidata la missione di uccidere un certo "Blake...Black...Bloch", che si scoprirà più avanti essere lo stesso Brill, la cui mente è la sola vera origine della guerra (ivi: 10). Qui, August/Auster inserisce *en passant* un riferimento esplicito alla teoria degli infiniti universi del filosofo italiano Giordano Bruno per giustificare la condizione straniata di Brick e i suoi viaggi attraverso i mondi (ivi: 58-59).¹⁴ In termini più specifici, tra i piani narrativi si costituisce una fitta rete di elementi immaginali che si trovano all'interno della mente di Brill nel suo stato di dormiveglia. Per altro, l'unico personaggio che attraversa come una costante le varie storie senza perdere la sua consistenza è proprio lui, che costruisce e pianifica la guerra come idea, come un modello: la versione Austriana dell'Elster di DeLillo. È la sua facoltà immaginativa a costituire la minaccia maggiore per il mondo di Owen Brick "perchè possiede la guerra. L'ha inventata lui, e tutto quello che succede o succederà sta dentro la sua testa. Elimina quella testa e la guerra finisce" (ivi: 10).

Ad un punto culminante di *suspense*, in cui tutto sembra volto ad una resa dei conti e si predispone un'azione risolutiva, Brill decide inaspettatamente di chiudere questa storia con la morte del caporale Brick. Scompaiono definitivamente i personaggi che abbiamo seguito fino a questo punto della narrazione per non tornare più. Si apre così una nuova prospettiva, tutta interna al *mondo 1* di August nella "Notte della Verità a Castel Disperazione", come Katya definisce la conversazione notturna con il nonno. La narrazione torna in prima persona e in questo modo conosciamo la "reale" tragedia della famiglia: Katya è divorziata dai sensi di colpa per la morte di Titus, Miriam vive sola dopo il divorzio con il marito e August non riesce a dimenticare i torti fatti alla moglie morta di cancro. In una sorta di dialogo/confessione August racconta a Katya alcuni episodi della sua vita, ri-figurandoseli e cercando di ricordare ogni minimo particolare. In questa nuova narrazione, Auster introduce degli elementi che si possono ricondurre ad episodi letti nelle storie precedenti. Dai ricordi di August emergono dei personaggi, delle dinamiche, immagini ed eventi che si possono sovrapporre più o meno precisamente a quelli appartenenti al *mondo 2*. Tutto ciò che abbiamo letto sembra essere il frutto di una condensazione in termini freudiani, ma di natura immaginativa più che onirica. Le esperienze della vita di August, costituiscono la base di fondo su cui la narrazione delle sue storie si costruisce. Gli episodi di guerra nella storia di Owen Brick sono delle ri-letture di ciò che Brill aveva ascoltato per bocca di alcuni amici sulla II Guerra Mondiale e sulla Guerra Fredda; lo stesso personaggio di Virginia Blaine, doppia spia di cui il giovane Owen Brick è innamorato, e con la quale tradisce la moglie Flora, altro non è che la stessa Virginia Blaine del *mondo 1*, primo amore di August (Auster 2008: 112). Anche la teoria dei mondi possibili può essere ri-

¹⁴ Non abbiamo qui modo di approfondire a dovere questo elemento sul quale anche la filosofia recente ha riflettuto a lungo. Riferimenti alla teoria degli *infiniti universi* di Bruno, oltre che da parte di Leibniz, hanno costituito la base di un nucleo molto nutrito di teorie della filosofia analitica. Tra i principali esponenti di simili speculazioni sui Mondi Possibili, declinate poi nelle più diverse teorizzazioni, troviamo Saul Kripke, David Lewis e Willard V.O. Quine. Molte di queste teorie hanno poi esercitato anche un grande fascino soprattutto a livello letterario. A questo proposito vale la pena ricordare che da qui prendono le mosse lavori come *Mondi di invenzione* (1986) dell'inglese Thomas G. Pavel, o *Heterocosmica* (1998) di Lubomír Dolezel, in cui le teorie dei mondi possibili trovano una collocazione all'interno dello studio della *fiction* e dei mondi finzionali o fittizi della letteratura. Cfr. T.G. Pavel, *Mondi di invenzione*, Einaudi, Torino 1992; L. Dolezel, *Heterocosmica*, Bompiani, Milano 1999.

condotta all'esperienza di Brill, che confessa di aver scritto una poesia sull'argomento quando era molto giovane (ivi: 115).

I livelli narrativi sono connessi tra loro attraverso delle immagini mentali e dei ricordi che entrano nelle storie come elementi carichi di significato. Nelle prime pagine possiamo anche rintracciare un'interessante chiave di lettura da questo punto di vista. Auster riporta, attraverso un ricordo di August, un tentativo di teoria elaborata dalla giovane Katya e dedicata ad alcuni classici del cinema (ivi: 16). Questa analisi mette in luce una metodologia viva ben consapevole della simbologia e di una semiotica del linguaggio cinematografico, e si basa, in sostanza, su un meccanismo analogico di connessioni. L'insistenza della macchina da presa su alcuni particolari o oggetti svolge una funzione evocativa e rappresentativa degli stati emotivi dei personaggi. Nello stesso modo, anche la lettura sembra procedere per associazione e molti elementi delle storie narrate da August evocano proprio quei fantasmi che egli cercava di tenere lontani. Gli elementi della narrazione che trovano un diretto riferimento all'interno dell'immaginazione di Brill, una spiegazione e una loro origine, rappresentano l'impossibile tentativo di dimenticare, forse anche di ri-costruire una trama logica e necessaria dell'esistenza. Nella progressione del libro le storie si avvicinano sempre più a casa – alla realtà, quella di Brill così come quella degli Stati Uniti – assumendo una maggiore consistenza. “Il folle [weird] mondo viene avanti rotolando” (ivi: 152) ricorda August, come in epigrafe ai suoi racconti. Proprio la follia e l'incommensurabilità sono la cifra che caratterizza l'ultima delle immagini che il libro presenta, e che è anche quella a cui si fa riferimento all'inizio. Un'immagine che persiste nella memoria con una forza che niente riesce a scalzare, e resta come riferimento costante per tutti i livelli della narrazione ad infestare [haunt] la casa e la mente dei personaggi: il video della decapitazione di Titus.

Questo è il fatto. Se non lo avessi visto tutto sarebbe diverso. Gli uomini vanno in guerra e a volte muoiono. Ti arriva un telegramma o una telefonata e qualcuno ti dice che tuo figlio, tuo marito, il tuo ex fidanzato, è rimasto ucciso. Ma non vedi come è successo. Ti crei delle immagini nella mente, però non sai com'è andata davvero. E anche se qualcuno che c'era te lo racconta, quello che ti resta sono solo parole, e le parole sono vaghe, aperte alle interpretazioni. Noi abbiamo visto. Abbiamo visto come lo hanno ucciso, e se non copro quel filmato con altre immagini è la sola cosa che vedo. Non riesco a liberarmene. (Ivi: 140)

Queste sono le parole di Katya che August riporta alla fine della sua notte di narrazioni. La memoria e l'immaginazione si confondono a questo punto, e la scrittura agisce proprio nello spazio differenziale che si apre tra le parole e le immagini, in una tensione che Auster non cerca qui di nascondere in nome della *mimesi* ma piuttosto articola ed esplicita per mostrare il passaggio dalle une alle altre. In questo modo la costruzione contronarrativa che attraversa tutta la prima parte e gioca sull'intreccio dei riferimenti viene esplicitata attraverso la relazione diretta con le immagini, i ricordi e i sogni di August nella seconda, quasi come fosse una ri-mediazione dell'esperienza, operata però attraverso la scrittura.

3. Conclusione

Point Omega e *Man in the Dark* forniscono esempi interessanti della relazione tra immagini e scrittura, non tanto mettendo in atto delle strategie di sovrapposizione tra i due paradigmi espressivi, quanto piuttosto evidenziando la tensione che si crea tra loro. Entrambe mettono al centro di questa relazione il momento stesso della visione, l'atto del vedere nelle sue più diverse declinazioni. Anziché stabilire una gerarchia di dipendenze tra i sistemi espressivi, esse presentano una struttura che interroga reciprocamente le diverse forme. C'è un continuo tentativo di traduzione, di ri-figurazione dell'esperienza stessa, e non solo dei suoi contenuti. Un processo comparativo che porta la scrittura a riferirsi alle immagini al fine di fornirne una lettura più profonda e significativa, quasi evocativa. Sia in *Point Omega* che in *Man in the Dark* le narrazioni e le contronarrazioni che abbiamo cercato di mettere in luce si configurano come uno spazio specifico, *intermediale* appunto, in cui operano una mappatura delle linee di forza ed evidenziano le differenze sostanziali che contraddistinguono la narrazione e gli elementi visivi. È un mostrare il vedere, *dare a leggere* il vedere, quello che viene presentato: nelle relazioni tra le immagini e il movimento dell'osservatore in *Anonimato 1 e 2*, così come nella spiegazione/confessione di Brill, che è poi quella di Auster. Lo stesso autore confessa in un'intervista, che il compito dello scrittore, a suo avviso, è anche quello di ragionare sugli strumenti del narrare, spesso attraverso una vera e propria *mise en abîme* dell'artificio letterario.

In questi lavori la scrittura fornisce uno spazio di ragionamento oltre che di ri-composizione delle immagini, un'apertura in cui la tensione verso le parole rimanda anche alle emozioni suscitate nell'osservazione. L'atto empirico, esperienziale, non si dà solamente come elemento tangenziale o aprioristico della narrazione ma si costruisce insieme ad essa, in una logica di compresenza tra la visione o visualizzazione delle immagini e la loro ri-lettura o trasformazione in parole. Auster e DeLillo, attraverso le strategie dell'immaginazione e della visualizzazione che abbiamo visto all'opera, compongono un movimento dell'osservazione. Abbiamo una sorta di immersione nelle immagini, veniamo calati al loro interno da una scrittura che le costruisce e le presenta contemporaneamente. "È una cosa che facciamo a ogni battito di ciglia. La percezione umana non è che una saga di realtà ricreate" (DeLillo 2010: 30), dice Elster sempre a proposito della *sua* guerra. Il passaggio dall'immagine al testo non affida quindi a quest'ultimo una funzione descrittiva, piuttosto esso vuole fornire una sorta di dinamica, di scansione visiva e temporale che riguarda l'istantaneità dell'esperienza. È la relazione tra i linguaggi ad interessare la scrittura di DeLillo e Auster, non il tentativo di fornire un metro di giudizio per valutare le immagini. Da qui si origina la volontà, in entrambi i casi, di forzare i limiti imposti dalla scrittura stessa per esplorare le possibilità di scambio con altri sistemi narrativi come il cinema e le arti visive. Resiste un piacere del narrare come creazione di uno *spazio narrativo*; esplorare le possibilità offerte dalla narrazione e dalle contronarrazioni, non ultima quella di arrivare ad una sorta di scrittura *in* immagini, in grado di creare un piacere estetico nella lettura che è anche di carattere visivo e immaginativo.

BIBLIOGRAFIA

- AMEND C., DIEZ G. (2007), “I don’t know America anymore”, in *Die zeit Magazine*, 11 October 2007, tr. ing. di Dumpendebat.
- AUSTER P. (2008), *Man in the Dark*, Faber and Faber, London, tr. it. di Bocchiola M., *Uomo nel Buio*, Einaudi, Torino.
- BARTHES R. (1984), *L'impero dei segni*, Einaudi, Torino.
- BARTHES R. (1999), *Variazioni sulla scrittura*, Einaudi, Torino.
- CONSONNI S. (2006), “Disegni e realtà. Le finzioni di Don DeLillo”, in *Paragrafo*, vol. 1, Bergamo University Press, Bergamo, pp. 9-30.
- CONTE J. (2008), “Writing Amid the Ruins: 9/11 and Cosmopolis”, in J. Duvall (a cura di), *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, Cambridge University Press, Cambridge.
- DELILLO D. (2003), “Tra le rovine del futuro”, in DANIELE D. (a cura di), *Undici settembre. Contro-narrazioni americane*, Einaudi, Torino.
- DELILLO D. (2010), *Point Omega*, Picador, London, tr. it. di Aceto F., *Punto Omega*, Einaudi, Torino.
- DINOI M. (2008), *Lo sguardo e l'evento*, Le Lettere, Firenze.
- DOLEZEL L. (1999), *Heterocosmica*, Bompiani, Milano.
- FREUD S. (1991), “Il perturbante”, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino.
- LOCATELLI A. (a cura di) (2010), *The Knowledge of Literature*, Vol. IX, Sestante, Bergamo University Press, Bergamo.
- MAILER N. (2003), *Perché siamo in guerra?*, Einaudi, Torino.
- MERLEAU-PONTY M. (1989), *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano.
- MERLEAU-PONTY M. (2003), *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano.
- MITCHELL W.J.T. (1996), “What Do Pictures “Really” Want?”, in *October* vol. 77, pp. 71-82.
- MITCHELL W.J.T., COMETA M. (a cura di) (2008), *Pictorial Turn*, :duepunti edizioni, Palermo.
- MONTANI P. (2010), *L'immaginazione intermediale*, Laterza, Bari.
- PANZANI U. (2011), “The Insistent Realism of Don DeLillo’s ‘Falling Man’ and Paul Auster’s ‘Man in the Dark’”, in *Altre Modernità*, Università degli Studi di Milano, pp. 76-90 (rivista on line).
- PAVEL T.G. (1992), *Mondi di invenzione*, Einaudi, Torino.
- PEACKOK J. (2010), *Understanding Paul Auster*, University of South Carolina Press, Columbia.
- POWERS K. (2013), *Yellow Birds*, Einaudi, Torino.
- TEILHARD DE CHARDIN P. (1968), *Il fenomeno umano*, Il Saggiatore, Milano.