



Daniele Giovannone*

IL RITRATTO E LA SCOPA. RISCrittURA DI HENRY JAMES NEL ROMANZO DI ESORDIO DI DAVID FOSTER WALLACE

L'opera di David Foster Wallace sembra destinata ad attirare un'attenzione critica disomogenea, caratterizzata com'è dalla presenza di un lavoro che si staglia tanto evidentemente sugli altri per notorietà e riconoscimenti (e mole). Prevedibilmente *Infinite Jest* (1996) catalizza l'attenzione tanto dei lettori quanto degli studiosi; e se le opere successive al capolavoro riescono a ricavarsi un loro spazio nell'interesse critico, a fare le spese di questa sproporzione è soprattutto la produzione precedente, spesso liquidata frettolosamente come poco più che un apprendistato giovanile propedeutico alla scrittura dell'opera maggiore. In realtà i racconti di *Girl with Curious Hair* (1989) e, soprattutto, il romanzo di esordio *The Broom of the System* (1987) presentano caratteristiche sufficientemente peculiari da permettere di individuarli come una fase autonoma dell'opera letteraria di Wallace, e in quanto tali meritevoli di un interesse specifico.

Una caratteristica che distingue nettamente questa fase giovanile della produzione di Wallace dalle sue opere mature, ad esempio, è la riflessione storica sulle forme e le funzioni della letteratura: un interesse che risulta centrale in questa fase ma destinato a diventare via via sempre più marginale nelle opere successive. Quali sono gli scopi e le forme che la letteratura deve assumere, negli anni Ottanta del ventesimo secolo? Che rapporto deve instaurare con la tradizione precedente? Queste domande sono al centro dell'interesse di Wallace in questa fase. Quando il giovane Wallace comincia la stesura del suo romanzo d'esordio è un neofita della scrittura: le sue esperienze in questo senso si limitano, fino a quel momento, a qualche intervento satirico sul giornalino universitario e a un racconto breve, "The Planet Trillaphon as it Stands in Relation to the Bad Thing", scritto pochi mesi prima; anche il suo curriculum formativo e i suoi programmi per il futuro vertevano fino a quel momento più che altro sugli studi di filosofia. Siamo di fronte, insomma, a un giovane per cui la scrittura è un innamoramento furioso quanto recente, il cui atteggiamento di fronte alla letteratura è quello di un bambino vivace messo di fronte a un nuovo giocattolo: il suo primo istinto è quello di smontarlo per scoprire come funziona.

Significativa, in questo senso, appare anche la sua produzione saggistica, che mai come negli anni che seguono la pubblicazione di *The Broom of the System*, tocca direttamente i temi della riflessione sulla letteratura e sulla storia letteraria (nell'arco della sua carriera letteraria Wallace scriverà, ovviamente, altri articoli a tema letterario, ma si tratterà prevalentemente di recensioni, prive dell'ampiezza di respiro dei saggi di questa fase). I due frutti più evidenti di questo interesse sono "Fictional Futures and the Conspicuously Young", pubblicato su *The Review of Contemporary Fiction* nel 1988, e soprattutto "E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction", quanto di più simile ad una esplicita dichiarazione di poetica sia mai stato scritto da Wallace, pubblicato sulla stessa rivista cinque anni dopo unitamente a una lunga e densa intervista rilasciata dall'autore a Larry McCaffery. Questi due saggi tracciano un ritratto piuttosto chiaro di quali fossero le condizioni di partenza per un giovane scrittore degli anni Ottanta, che nella lettura di Wallace sono anni di snodo, di transizione. L'uragano post-modernista, abbattutosi sulla scena letteraria americana nei decenni precedenti, ha esaurito la sua carica distruttiva, lasciando dietro di sé macerie e il compito gravoso per i giovani scrittori di costruire su di esse. Una condizione di assoluta libertà che può essere tanto una risorsa quanto un motivo di spaesamento. Per descrivere questa situazione, Wallace ricorre ad un parallelo con il periodo modernista, un altro momento rivoluzionario nella storia della letteratura statunitense: "our generation is lucky enough to have been born into an artistic climate as stormy and exciting as anything since Pound & Co. turned the world-before-last on its head" (Wallace 1988).

Alla luce di questo richiamo diretto dell'autore alla generazione modernista, alcune somiglianze di *The Broom of the System* con un capolavoro della letteratura americana quale *The Portrait of a Lady* – proprio il romanzo, cioè, che inaugura la stagione modernista aprendo la strada alle più radicali sperimentazioni di inizio Novecento – cominciano ad apparire troppo significative per essere liquidate come semplici coincidenze. Nelle

* Daniele Giovannone (Salerno, 1988) si laurea in Lettere Moderne presso l'Università di Napoli L'Orientale. Due anni dopo consegue presso lo stesso ateneo la Laurea Magistrale in Cultura e Filologia Antica e Moderna con una tesi sulle dinamiche di genere in Revolutionary Road.



pagine che seguono, cercherò di esplorare queste somiglianze e di valutare l'ipotesi che Wallace possa aver messo in atto una cosciente riscrittura del romanzo di Henry James, costruendo la trama del suo romanzo in modo da farle ripercorrere a distanza almeno parte di quella jamesiana, e di verificare come questa operazione sia coerente con le preoccupazioni che Wallace pone al centro della sua opera nella fase iniziale della sua produzione.

Innanzitutto, la pratica della riscrittura risulta pienamente coerente con lo stile di Wallace nella fase iniziale della sua produzione. L'interesse metaletterario di Wallace sulle forme e le funzioni della letteratura si traduce regolarmente in un dialogo a distanza con altri protagonisti della storia letteraria americana, realizzato di volta in volta attraverso gli strumenti della riscrittura, della parodia e del pastiche. Questo è particolarmente evidente in *Girl with curious hair*, dove Wallace ha modo di esibire il suo talento di (autoproclamato) "weird (...) forger" (Lipsky 258): nei dieci racconti che compongono la raccolta troviamo infatti un pastiche dello stile minimalista in voga negli anni ottanta (Boswell 70), una caustica parodia della prosa di Bret Easton Ellis (Boswell 79), una canzonatura del tono Faulkneriano e del metodo mitico Joyceiano (Boswell 85), un omaggio ai lavori più leggeri di Philip Roth scritto con una lingua lirica carica di influssi yiddish modulata su quella di Malamud e Bellow (Boswell 97). Ma pastiche e parodia non esauriscono le frecce che Wallace ha al suo arco: nella sua faretra c'è spazio anche per una forma di riscrittura più sistematica. "Westward the Course of Empire Takes Its Way" è il racconto più lungo della raccolta (anche se decisamente non il più riuscito), quello su cui Wallace ha profuso gli sforzi maggiori e che giudica il suo parto letterario più significativo, ed è anche un'esplicita parodia di "Lost in the Funhouse" di John Barth, racconto manifesto della metafiction post-modernista. Ma non si tratta, in questo caso, di un puro pastiche stilistico: "Westward" è dichiaratamente scritto 'a margine' di "Lost in the Funhouse", una confutazione del testo barthiano che si tiene in piedi solo sulla base del confronto costante con esso. L'intricata rete dei collegamenti che legano i due racconti è una materia decisamente troppo vasta perché si possa pensare di trattarla qui anche solo in modo incidentale¹; basti in questa sede notare come questa consista in una articolata tessitura di riprese e opposizioni, analogie e capovolgimenti deliberati, che riguardano sia personaggi e dettagli sia elementi strutturali.

Questa tendenza alla parodia e alla riscrittura non è una novità introdotta da *Girl with Curious Hair*, ma è ben presente anche in *The Broom of the System*. Marshall Boswell individua anche nel romanzo due casi di parodie wallaciane: i passaggi narrati in prima persona da Rick Vigorous sarebbero pastiche dello stile di *Lolita* e il personaggio di Biff Diggerence un riferimento a John Updike (41-45). La mia tesi è che in *The Broom of the System*, come succederà in *Girl with Curious Hair*, accanto alle parodie si trovi spazio anche per un più sistematico e fino ad oggi inosservato processo di riscrittura, e che l'oggetto di questa riscrittura sia, come dicevo, *The Portrait of a Lady*.

Le somiglianze tra i due romanzi sono numerose e disposte su più livelli di profondità. Quelle più evidenti riguardano significative corrispondenze nella trama: entrambi i romanzi raccontano la storia di una giovane donna circondata da spasimanti e del processo (non privo di influenze esterne) che la porterà a scegliere uno di loro; scelta, però, solo suggerita al lettore, dal momento che entrambi i romanzi si chiudono con un finale aperto. Corrispondenze significative riguardano anche la caratterizzazione dei personaggi: non solo le due protagoniste condividono le loro caratteristiche principali, ma numerosi sono i personaggi di *The Broom of the System* che mostrano di essere modellati più o meno chiaramente su un progenitore jamesiano. Le corrispondenze però, come accadrà in "Westward", non si fermano a personaggi e elementi della trama; il riferimento a James più significativo ai fini degli interessi di Wallace si trova a un livello più profondo e riguarda un elemento che regge l'impalcatura stessa tanto del suo romanzo quanto del capolavoro jamesiano: sia *The Broom of the System* sia *The Portrait of a Lady* infatti sono costruiti attorno all'idea della reificazione, in entrambi i romanzi il meccanismo che regola i rapporti umani per tutti i personaggi più importanti.

Attraverso questo procedimento di riscrittura articolato su più livelli, Wallace può dare maggiore forza e intrecciare il tema che maggiormente tocca il suo interesse in questa fase, ovvero la riflessione sulla letteratura del dopo post-modernismo, e quello destinato a diventare il *fil rouge* che legherà insieme tutta la sua produzione: il valore della letteratura come fuga dal solipsismo.

The Portrait of a Lady e *The Broom of the System* sono, innanzitutto, due romanzi che vivono attorno alla loro protagonista. È lo stesso Henry James, nell'introduzione all'edizione definitiva del suo romanzo, a descrivere

¹ Una trattazione dettagliata dei rapporti tra i due racconti la si può trovare in Boswell 102-115.



questo fenomeno con parole che si adattano bene anche a *The Broom of the System*, quando individua “the centre of the subject in the young woman’s own consciousness” e negli altri personaggi, “especially the male”, gli “heroine’s satellites” (James 1881, 11). L’immagine dei satelliti è particolarmente calzante, capace com’è di restituire l’impressione che i vari personaggi girino attorno alle protagoniste, irresistibilmente attratti nelle loro orbite: un processo di attrazione che riguarda indistintamente tutti i personaggi, femminili e maschili, ma si traduce quasi immancabilmente per i secondi come un’attrazione di natura sessuale.

Le somiglianze tra le due protagoniste non si limitano però solo alla posizione che occupano nell’architettura del romanzo. Wallace costruisce la propria protagonista in modo da farle ereditare due caratteristiche che erano già appartenute alla sua progenitrice jamesiana e su cui frequentemente si sofferma l’interesse di entrambi i romanzieri: la sensibilità letteraria e l’indipendenza (vedremo più avanti che cosa si debba intendere con questi termini apparentemente vaghi).

In una delle sue prime apparizioni effettive sul palcoscenico di *The Portrait of a Lady*, Isabel Archer ci viene, significativamente, mostrata mentre è intenta alla lettura. Subito dopo veniamo informati del suo amore per la conoscenza e del fatto che “her imagination was strong” (James 1881, 32). La sua sensibilità e la sua immaginazione vengono immediatamente connotate come letterarie. In effetti Isabel si percepisce e fa frequentemente riferimento a se stessa in termini letterari: “It’s just like a novel!” she cried” (James 1881, 27), “she was now the heroine of the situation” (James 1881, 99), “she felt like the heroine of an immoral novel” (James 1881, 150), solo per fare alcuni esempi. Per questi motivi, William Veeder usa per Isabel una definizione, “meta-heroine” (101), che calza a pennello anche per la protagonista del romanzo di Wallace. Anche Lenore Stonecipher Beadsman sembra in qualche modo cosciente della sua natura letteraria, e questo viene sottolineato più volte nel testo. Rick Vigorous, ad esempio, ci dice che “to the extent that she understands herself, it’s as having something like a literary sensibility” (Wallace 1987, 259). Lenore non solo si percepisce come un personaggio letterario, ma lega a questa percezione la sua intera comprensione di se stessa. Lenore, per usare le parole impiegate dal suo autore per descriverla durante l’intervista a Larry McCaffery, è “a character in a story who’s terribly afraid that she’s really nothing more than a character in a story” (41). L’autocoscienza che era già di Isabel Archer si spinge a un punto di non ritorno.

Queste prime somiglianze col lavoro di James si spiegano facilmente nel quadro della riflessione di Wallace sulla letteratura stessa. La pubblicazione di *The Portrait of a Lady* (1881) precede quella di *The Broom of the System* (1987) di poco più di un secolo e, come accade al romanzo di esordio di David Foster Wallace, coincide con un momento di transizione e di profonda trasformazione del genere-romanzo. L’opera di James, tradizionalmente considerata ancora appartenente alla generazione del romanzo realista, rappresenta invece il momento in cui, con la messa in discussione del rapporto tra romanzo e realtà così com’era tradizionalmente inteso, quella stessa tradizione viene di fatto esaurita. Non è certo questa la sede per trattare nel dettaglio il passaggio dal realismo al modernismo e il ruolo in esso svolto da James²; basti qui ricordare, in una sintesi estrema ma si spera funzionale, come lo spostamento del riflettore dagli eventi alla soggettività dei personaggi, lo scioglimento del romanzo dal vincolo nei confronti della mimesi del reale e l’introduzione, in un testo quindi ormai svincolato dalla necessità di nascondere la sua natura di realtà mediata, della riflessione sul testo stesso, siano tutti elementi che contribuiscono a fare di James un importante progenitore del modernismo. E ciò fa di James, più in generale, un progenitore di quel ramo della letteratura americana che riserverà alla riflessione sul medium letterario un’attenzione privilegiata; quello stesso ramo che, articolandosi come modernismo prima e come post-modernismo poi, ha proprio in Wallace il suo ultimo frutto. Legare la sua protagonista alla progenitrice jamesiana proprio attraverso la loro comune natura meta-testuale significa per Wallace rivendicare la propria appartenenza a questo filone e individuarne le origini in James, vale a dire agli albori del periodo modernista.

Anche considerare Wallace come nient’altro che l’ultimo esponente del post-modernismo risulta, però, una lettura limitante; la sua opera rischia di nascondere un rapporto con i propri diretti precursori letterari più complesso e ambivalente di quanto appaia a una prima analisi. Wallace non nasconde di avere le radici ben piantate in questa tradizione, ma contemporaneamente considera l’esperienza post-modernista sostanzialmente conclusa. Scrive Wallace:

² Per una trattazione analitica della posizione di Henry James tra realismo e modernismo consultare “*The Portrait of a Lady and Modern Narrative*” di Donatella Izzo.



Postmodern fiction (...) clearly evolved as an intellectual expression of the 'rebellious youth culture' of the '60s and '70s. (...) Early television, by offering (...) a comprehensive view of how hypocritically the U.S.A. saw itself circa 1960, helped legitimize absurdism and irony as not just literary devices but sensible responses to a ridiculous world. (Wallace 1997, 65)

Wallace non dubita quindi, nel complesso, della bontà dell'operazione compiuta dalla generazione precedente: i problemi sorgono dopo, sorgono per i "would-be heirs to a gorgeous chaos" (Wallace 1988) e sorgono quando quella stessa ironia che gli "umoristi neri" utilizzavano per smascherare l'ipocrisia della società americana degli anni Cinquanta e Sessanta, viene riutilizzata e capovolta dalla cultura pop. "It is now *television* that takes elements of the *postmodern* (...) and bends them to the ends of spectation and consumption" (Wallace 1997, 64). Siamo di fronte ad una dinamica nient'affatto dissimile da quella descritta da John Barth a proposito del modernismo in "The Literature of Replenishment." Anche il primo modernismo, nella ricostruzione di Barth, nasceva con l'intento eversivo di scardinare tanto le convenzioni del realismo ottocentesco, quanto l'ordine sociale borghese e la sua visione del mondo, di cui quel realismo era espressione; e anche il primo modernismo viene di fatto reso obsoleto, nei suoi intenti letterari e politici, dal suo affermarsi come paradigma *mainstream*, dalla trasformazione dei suoi connotati stilistici inediti in nient'altro che un nuovo bagaglio di convenzioni letterarie, e quindi dal suo capovolgimento in seno a una produzione letteraria borghese: "The bourgeois having now everywhere co-opted the trappings of modernism and turned its defiant principles into mass-media kitsch" (Barth 200). Così come all'interno del testo Lenore porta l'autocoscienza di Isabel a un punto di non ritorno, al di fuori del testo l'autocoscienza letteraria che con Isabel era stata inaugurata si è spinta tanto in avanti da esaurirsi. Gli eredi dello splendido caos post-modernista si trovano quindi nella stessa situazione in cui si erano trovati Barth, Pynchon e gli altri loro padri letterari pochi decenni prima: la situazione non di doversi opporre criticamente all'esperienza letteraria della generazione precedente, ma di doverne constatare la fine e quindi superarla.

Certo, ci sarebbe un'altra soluzione, e Wallace sembra suggerirla nelle ultime pagine di "E Unibus Pluram": se il bagaglio di innovazioni introdotte dal post-modernismo risulta non più utilizzabile, si potrebbe sempre abbandonarlo e tornare a una letteratura tradizionalmente realista. In realtà, il proclama degli "anti-rebels" che chiude "E Unibus Pluram" è da considerarsi, più che come una genuina dichiarazione di intenti, come una provocazione nei confronti del contemporaneo fiorente universo minimalista. Gli anni Ottanta sono, per molti versi, un periodo di ritorno al realismo: sono gli anni di quello che Wallace definisce con sprezzo "Catatonic Realism, a.k.a. Ultraminimalism, a.k.a. Bad Carver" (Wallace 1988); eppure anche questa strada, per Wallace, è un vicolo cieco. Il realismo (anzi, quello che Wallace chiama "Big R Realism") è una tradizione esauritasi almeno quanto il post-modernismo, e persino più anacronistica. Due fenomeni hanno concorso a renderlo obsoleto: l'intrattenimento commerciale e il passaggio del post-modernismo. "The form has been so exhaustively mined for commercial reasons that I think for a lot of us about our age, we're looking for different (...) forms in which to talk about the urgent, moving stuff" (Paulson 102). Il Realismo è stato usurato dalla sovraesposizione e, alla fine del secolo, risulta "soothing, familiar and anesthetic" (McCaffery 36), incapace di "set up the sort of expectations serious 1990s fiction ought to be setting up in readers." A rendere anacronistico il Realismo non è stato solo l'intrattenimento commerciale: un ruolo fondamentale, in questo processo, è stato rivestito dal passaggio dell'uragano post-modernista. Wallace paragona in più occasioni il post-modernismo ad una cacciata dall'Eden per la letteratura, perché col suo passaggio "(f)iction became conscious of itself in a way it never had been" (McCaffery 30); caratteristica comune della letteratura successiva al post-modernismo è "its fall into time, a loss of innocence about the language" (Wallace 1988). Quando con la *meta-fiction* l'atto stesso del raccontare guadagna il centro della scena e diventa oggetto di letteratura, la letteratura diventa autocosciente; un racconto non solo non ha più bisogno di nascondere la propria natura di oggetto mediato, ma addirittura la esalta. E si tratta di un processo non reversibile, che impedisce un ritorno alla concezione del linguaggio come una lastra trasparente in grado di restituire la realtà così com'è. Ma l'emergere della coscienza dell'autore non è solo un atto di onestà nei confronti del lettore; che al di là della pagina vi sia in modo evidente una coscienza umana è un requisito fondamentale perché si realizzi ciò che Foster Wallace ritiene indispensabile per la grande letteratura: che essa sia "a deep significant conversation with another consciousness" (Miller 9). A voler scavare più a fondo, Wallace contesta la sensatezza stessa di una distinzione tra una letteratura realista e una letteratura giudicata non realista: in un'intervista dice "I've always thought of myself as a realist." Tutte le più spregiudicate invenzioni stilistiche giudicate non realiste o anti-



realiste non sono altro che strumenti per restituire un'impressione più genuina della realtà. Quello che cambia, di volta in volta, è la concezione stessa della realtà. Quando Henry James prima e la generazione modernista poi spostano l'attenzione dal fatto materiale alla soggettività è perché nell'esperienza soggettiva vedono l'unica realtà possibile da raccontare. Anche Wallace giustifica come una scelta di realismo il suo utilizzo di immagini della cultura pop e tecniche narrative di ispirazione televisiva che i suoi insegnanti di scrittura creativa erano soliti criticare: "I use a fair amount of pop stuff in my fiction, but what I mean by it is nothing different than what other people mean in writing about trees and parks and having to walk to the river to get water a 100 years ago. It's just the texture of the world I live in" (Miller 9).

In questo venire meno della distinzione tra una letteratura realista e una letteratura *metafictional* sta parte della via d'uscita dall'impasse successiva al post-modernismo. Qual è la strada che resta da percorrere a uno scrittore degli anni Ottanta/Novanta, che ha alle spalle solo sentieri ormai ridotti a vicoli ciechi? Qual è la caratteristica che deve avere la nuova letteratura post-uragano? La *bothness*, almeno secondo Wallace. Di fronte all'alternativa tra un post-modernismo la cui ironia è stata resa obsoleta dall'uso, e un realismo formale ormai anacronistico, David Foster Wallace sceglie *entrambi*, come nota A.O. Scott, "to produce work that will be at once unassailably sophisticated and doggedly down to earth" (41). Wallace non intende abbandonare le innovazioni formali figlie del post-modernismo, ma, dopo aver riscontrato che la loro missione come strumenti di rottura è stata esaurita, utilizzarle per un nuovo scopo, "reanimate the deep moral issues that distinguished the work of the great 19th-century writers" (Max 254).

In questa *bothness*, in questa commistione di spregiudicatezza stilistica e intento morale sta la caratteristica principale di una ancora innominata³ terza ondata di modernismo della quale Foster Wallace si pone, o vuole porsi, come iniziatore.

Apparentemente, però, qui sembra emergere una frattura inconciliabile tra il pensiero di Wallace e le posizioni di James: se c'è un autore che nel diciannovesimo secolo si è battuto proprio per svincolare il romanzo dalla necessità di dover adempiere a uno scopo morale, questo è Henry James. "The Art of Fiction", la sua più compiuta riflessione teorica sul tema, nasce proprio con l'intento di confutare questa necessità così come era stata espressa da Walter Besant in un articolo dallo stesso titolo. Tornare al confronto tra i due romanzi ci permette però di vedere quanto in realtà le due posizioni risultino, scavando più a fondo, conciliabili, oltre che di capire più precisamente quali forme assuma l'interesse morale di Wallace.

L'autocoscienza che Isabel e Lenore condividono è solo una delle due grandi caratteristiche che le accomunano: entrambe infatti sono anche strenuamente decise alla difesa della propria indipendenza. Le due caratteristiche sono in realtà strettamente intrecciate: un personaggio letterario è, per definizione, privo del controllo delle proprie azioni. Di Lenore ci viene detto che "she simply felt (...) as if she had no real existence, except for what she said and did (...) and that these were (...) not really under her control" (Wallace 1987, 66), e che si sente "as if she were being used" (Wallace 1987, 66). Effettivamente, entrambe le protagoniste credono di agire liberamente, ma le loro scelte, e tra queste specificatamente la scelta del partner, sono condizionate da un disegno esterno ordito in un caso da Madame Merle, nell'altro dalla bisnonna Lenore, disegno di cui le due giovani sono ignare.⁴ Questa perdita del controllo è tanto più un motivo di orrore per le due protagoniste perché entrambe sembrano vedere nella propria indipendenza il loro bene più prezioso. La maggior parte delle loro azioni, largamente incomprese dagli altri personaggi (basti pensare al rifiuto opposto da Isabel al corteggiamento di Lord Warburton), risultano motivate proprio dalla difesa di questa indipendenza. La prima apparizione di Isabel sul palcoscenico di *The Portrait of a Lady* avviene indirettamente, attraverso un telegramma di Mrs Touchett indirizzato al marito e al figlio. Tralasciando le considerazioni che si potrebbero fare sulla natura di meta-heroine di Isabel e il fatto che l'introduzione in scena di Isabel avvenga *attraverso* un testo all'interno del testo, l'importanza di questa scena sta nel fatto che ci viene data la prima informazione in assoluto sulla protagonista, e questa informazione è proprio che ella è "quite independent" (James 1881, 24). Questo non è che il primo di una lunga serie di proclami di indipendenza che lasciano pochi dubbi su quanto il tema sia caro alla protagonista. Che cosa si debba intendere con questo termine tanto insistito è invece una

³ Lo stesso A.O. Scott che bene la descrive non sa con certezza come etichettarla: "meta-metafiction, or post-postmodernism, or whatever you want to call it" (40).

⁴ In realtà alla fine Isabel si renderà conto delle reali intenzioni di Madame Merle, mentre il piano e la localizzazione della bisnonna Lenore restano sconosciuti ai personaggi del romanzo, per quanto siano facilmente intuibili dal lettore.



questione più complessa, e non solo per via della natura criptica dei telegrammi di Mrs Touchett. Nella sua introduzione a *New Essays on The Portrait of a Lady*, Joel Porte spiega molto chiaramente come questa rivendicazione di indipendenza celi in realtà un rifiuto del contatto, dell'esposizione, e dei rischi che questa comporta. Isabel rifiuta l'idea della sofferenza in termini espliciti: "It's not absolutely necessary to suffer; we were not made for that" (James 1881, 53); ma questo rifiuto della sofferenza si traduce in un rifiuto dell'esperienza diretta, come le fa notare Ralph quando le dice "You want to see, but not to feel" (James 1881, 137). Non è un caso che la prima volta in cui James ci mostra Isabel, ce la mostri chiusa nella sua stanza, esattamente come, un secolo più tardi, Wallace ci descrive Biff Diggerence (il personaggio di *The Broom of the System* che più chiaramente incarna i rischi del solipsismo) "never seein' anybody, never talkin' to anybody. Just locked up in his room with the door locked" (Wallace 1987, 410).

Il tema dell'apertura, il tema del contatto è il vero tema portante di *The Portrait of a Lady*: la storia di Isabel è la storia della sua chiusura e del suo rifiuto verso l'arte della tangibilità di cui parla Joel Porte. In questo senso si spiega l'insistenza con cui viene fatto uso della parola chiave *touch* – tatto, toccare –, cui fanno da contraltare, in *The Broom of the System*, i continui riferimenti ai concetti di *membrana* e di *permeabilità*. La ripresa del tema del contatto rappresenta, infatti, uno snodo centrale nell'operazione di riscrittura operata da Wallace: anche Lenore, infatti, traduce la sua ricerca dell'indipendenza nel rifiuto del contatto, in una delle più significative somiglianze con la sua progenitrice jamesiana. A questa esigenza risponde la fuga dai suoi parenti, il lavoro di centralinista e, soprattutto, la scelta di un partner, Rick Vigorous, fisicamente incapace di offrirle un contatto.

Ci troviamo finalmente di fronte all'elemento probabilmente più significativo e che più profondamente tiene in piedi l'operazione di riscrittura di Wallace: il suo esordio, come *The Portrait of a Lady*, è costruito attorno all'idea della reificazione. Già William Veeder ha notato che la reificazione è il meccanismo fondamentale che regola i rapporti tra tutti i personaggi che popolano *The Portrait of a Lady*, ma questa affermazione è vera anche per quanto riguarda *The Broom of the System*. Contatto e reificazione sono due temi legati in modo profondo. Se il contatto cui si riferiscono Wallace e James è innanzitutto comunicazione tra due individui dotati di pari rilevanza all'interno di una relazione connotata dalla reciprocità, allora il processo di reificazione, squalificando a "cosa" uno dei due interlocutori, impedisce l'instaurarsi di una relazione tra due soggetti e ripropone costantemente una dialettica che oppone soggetto a oggetto. E non c'è personaggio, nei due romanzi, che sia in grado di concepire un rapporto umano che non si basi sul ridurre l'altro ad un oggetto. Non sono quindi solo le protagoniste a rifiutare la possibilità di un contatto: questa possibilità, semplicemente, non viene loro concessa. La scena del telegramma di cui abbiamo già parlato si mostra nuovamente significativa anche alla luce di questo meccanismo: la prima entrata in scena della protagonista è una scena in cui questa viene letteralmente (non più solo metaforicamente, quindi) ridotta a testo, a nient'altro che due parole stampate su carta, e diventa oggetto di un processo esegetico nel quale non può che rivestire un ruolo del tutto passivo. Questa scena non è che il momento in cui il processo di reificazione si fa esplicito, letterale. L'oggetto più frequente di questo procedimento è ovviamente la protagonista, e questo vale tanto per *The Portrait of a Lady* quanto per *The Broom of the System*. Quando Isabel e Lenore non sono fisicamente in scena (il che, per la verità, accade di rado), sono comunque sempre l'oggetto dei dialoghi degli altri personaggi, sempre l'oggetto di tentativi di interpretazione in cui alle due donne non è concesso che un ruolo puramente passivo. Basti confrontare, a questo proposito, l'atteggiamento di Ralph e di Rick. Nel primo di questi dialoghi in *The Portrait of a Lady* (il secondo se contiamo la lettura del telegramma) Ralph chiede a sua madre per ben tre volte: "What do you mean to do with her?" (James 1881, 47), una domanda che non fa nulla per nascondere la concezione della protagonista come un oggetto passivo, il cui destino è pura conseguenza di decisioni esterne. Mrs Touchett, pur concludendo la conversazione ricordando l'indipendenza della nipote ("I shall do absolutely nothing with her, and she herself will do everything she chooses") (James 1881, 50), poche battute prima rivela di avere effettivamente dei piani molto precisi riguardo la ragazza. In *The Broom of the System* è Rick il principale esegeta di Lenore: quando prende la parola in prima persona, i suoi monologhi humberntiani e i loro tentativi di fornire un'interpretazione o una descrizione del personaggio Lenore mirano a spostare sul piano verbale e assumere il controllo di una relazione che egli non ha gli strumenti fisici ed emotivi per gestire nella realtà: "[Rick] transform[s] his fairly simple, objectifying lust into lilting, languorous language" (Boswell 42). Innumerevoli sono, in quelle pagine, le frasi che mostrano lo sguardo reificante di Rick. Mi limito a citare come esempio la battuta in cui la traslazione di Lenore da persona a oggetto diventa esplicita: "Then who is this girl (...) ? I refuse to ask or answer who she is. *What* is she?" (Wallace 1987, 59).



In entrambi i romanzi, questo processo di reificazione viene declinato di volta in volta in due modalità principali: in termini di *spectatorship* o in termini di possesso.

La conseguenza naturale della trasformazione della protagonista in oggetto è che gli altri personaggi tendono a esprimere i rapporti con lei in termini di possesso. Questo processo riguarda ovviamente soprattutto (ma non solo) gli spasimanti delle due protagoniste. In *The Portrait of a Lady* è Osmond, non a caso un collezionista, a rendere più chiaramente esplicito questo meccanismo. La sua opera di seduzione nei confronti di Isabel è espressa dichiaratamente in termini di acquisizione di un bene, con un rimando esplicito alla sua natura di collezionista: la ragazza per lui è “a young lady who had qualified herself to figure in this collection of choice objects” (James 1881, 263). Ma per mostrare come quest’atteggiamento di possesso sia generalizzato basti citare questo scambio di battute tra Lydia Touchett e il figlio:

“She’s *my* niece; she’s not his.”

“Good Lord, dear mother, *what a sense of property!*” (James 1881, 47)

Similmente, anche in *The Broom of the System*, l’accusa che Lenore rivolge a Rick è rivelatrice: “Why do you perceive anything in terms of having and losing?” (Wallace 1987, 197). Fra gli altri personaggi, Alex Lang rivolge invece questo sguardo reificante principalmente nei confronti della moglie, in modo evidente quando, per comunicarle l’esaurimento della loro relazione, usa termini esplicitamente meccanicistici: “You’ve just run out of holes in your pretty body, and I’ve run out of things to stick in them” (James 1881, 176). Melinda Sue Metalman, la destinataria di queste parole, rivela del resto fin dal nome (uno dei tanti casi di nomi “parlanti” che costellano i due romanzi) la sua natura di donna-oggetto.

Anche la *spectatorship* è una prassi che accomuna quasi tutti i personaggi, indipendentemente dal genere sessuale. Sono innumerevoli quelli che concentrano le loro attenzioni sull’osservazione della protagonista, sia che abbiano ed esercitino la capacità di influenzarle, sia che si comportino da semplici spettatori passivi. Possiamo citare come esempi Ralph, Lydia Touchett e Madame Merle in *The Portrait of a Lady*, e Lenore Beadsman sr, Neil Obstat jr, Stonecipher Beadsman, oltre ovviamente a Rick Vigorous, in *The Broom of the System*. Insomma, come giustamente nota lo stesso Ralph Touchett, “there will be plenty of spectators!” (James 1881, 137).

All’interno di questa folla di spettatori, Ralph e Rick meritano di vedersi dedicare un’attenzione specifica. I due condividono tante caratteristiche comuni da rendere Rick il personaggio di *The Broom of the System* più decisamente ricalcato su di un modello jamesiano, eccezion fatta per la protagonista. Innanzitutto, l’interesse spettatoriale di entrambi è quello più gravido di conseguenze per lo sviluppo dei due romanzi: in *The Portrait of a Lady* la decisione di Ralph di cedere un’ingente parte della sua eredità alla cugina, il vero evento-chiave del romanzo, è proprio frutto di questo tipo di interesse, frutto del desiderio di Ralph di “see her going before the breeze” (James 1881, 165). Tanto Rick quanto Ralph traducono in un atteggiamento spettatoriale un sentimento erotico che non sono in grado di attuare attivamente. Ralph e Rick condividono, per quanto in forme molto differenti tra loro, la condizione di disabilità fisica, sottolineata in ambo i casi da un aspetto fisico poco gradevole: di Ralph, James ci comunica per prima cosa che è “ugly”; Rick, calvo, basso, dal mento sfuggente e dalla sudorazione smodata, è tanto brutto da risultare grottesco. Anche in questo caso, quindi, vale quanto si diceva a proposito della coscienza letteraria delle due protagoniste: Wallace esaspera e porta all’estremo le caratterizzazioni che riprende da James. La relazione tra malattia e atteggiamento spettatoriale è esplicita in *The Portrait of a Lady*: la salute malferma impedisce a Ralph non solo di mantenere il suo lavoro nella banca del padre, ma in generale gli inibisce l’azione, lo costringe a vivere, come ci dice James usando una delle metafore più brillanti del romanzo, “like reading a good book in a poor translation” (James 1881, 46). Per questo motivo, il giovane vive la sua vita nella condizione di spettatore, dapprima del padre (“He enjoyed the opportunity of observing him” (James 1881, 45) e poi, dopo la morte di questi, della cugina d’America. Non è la parentela a farlo desistere dall’esprimere apertamente i suoi sentimenti nei confronti della cugina fino a poche pagine dalla fine del romanzo: sono le sue condizioni di salute a inibirgli il tentativo di stabilire un contatto. Per quanto riguarda Rick, ancora una volta, Wallace esaspera il meccanismo jamesiano e lo porta alle estreme conseguenze. Nel suo caso l’inadeguatezza fisica diventa *letteralmente* l’impedimento che impedisce il contatto: la micropenia rende impossibile per Rick stabilire un contatto sessuale che diventa sineddoche di un contatto umano connotato dalla reciprocità, di una relazione sana. Rick è cosciente di questo: “We cannot unite. The Screen Door of Union is for me unenterable” (Wallace 1987, 286). È importante



riconoscere che i motivi fisici che gli impediscono questa unione, però, non sono che il correlativo oggettivo della sua incapacità emotiva di stabilire una relazione: il sentimento di Rick è “referent-based”, prevaricatore, viene espresso continuamente nei termini del possesso, dell’acquisizione o della penetrazione (il che lo rende significativamente vicino alla frase di congedo di Lang dalla moglie che abbiamo citato poco sopra): “Lenore is mine” (Wallace 1987, 269), “Help me bring her into me” (Wallace 1987, 348), “I cannot be truly inside of you” (Wallace 1987, 286). Ralph vuole ammirare la cugina, per così dire, in movimento, come ci confermano le immagini che usa per convincere il padre morente a concederle un’eredità: “I should like to put a little wind in her sails” (James 1881, 164), “I should like to see her going before the breeze!” (James 1881, 165). Rick, che non ha abbandonato l’idea del possesso, vuole osservare Lenore “da ferma”: per questo la osserva mentre dorme, per questo cerca di costringerla *dentro* il linguaggio, perpetuando quel meccanismo che nel romanzo identifica analisi e sopraffazione (Hayes-Brady). Lenore glielo dice esplicitamente: “Stop trying to pin me, Rick. I feel like a butterfly on a board” (Wallace 1987, 287).

Ralph e Rick, inoltre, condividono un rapporto di somiglianza/opposizione con i rispettivi principali rivali, ovvero Osmond e Alex Lang, entrambi etichettati, nei rispettivi romanzi, come “specimen” (Wallace 1987, 296; James 1881, 228) a dimostrazione di come lo sguardo reificante sia universale nei due romanzi, e non rivolto solo verso la protagonista.

Lionel Kelly nota come James tracci un paragone diretto tra i due rivali “in relation to the cultivation of ‘taste’ above all other considerations” (Kelly ix); inoltre nessuno dei due lavora⁵ ed entrambi sono collezionisti. Ma Alfred Habegger nota che il rapporto tra i due è più complesso di così: tra Ralph e Osmond si possono riscontrare numerose somiglianze, ma altrettante opposizioni.

Questo intreccio di somiglianze e divergenze si riscontra facilmente anche tra Rick e Lang, tanto da portare Marshall Boswell a definirli l’uno il “negative double” dell’altro (Boswell 48). I due condividono larga parte della propria biografia: hanno abitato nello stesso quartiere, frequentato la stessa università e la stessa confraternita, amato le stesse donne (Mindy Metalman, oltre ovviamente a Lenore); ma nelle loro caratteristiche fisiche, di fatto l’unico elemento su cui si basa la percezione “typically object oriented” (Boswell 48) di Rick del fascino di Lang, essi sono di fatto l’uno l’opposto dell’altro, potendo Lang opporre alla bruttezza e all’inadeguatezza fisica di Rick, tanto esagerate da diventare grottesche, una bellezza e una salute altrettanto stupefacenti.

Alex Lang è anche il personaggio attraverso cui Wallace dona, nel finale, l’happy ending alla sua protagonista. I due romanzi condividono esattamente lo stesso finale: la protagonista (la cui centralità fino a quel momento ho già avuto modo di sottolineare) scompare dal palcoscenico del romanzo, lasciando la scena ad uno dei suoi spasimanti (Caspar Goodwood in un caso, Rick nell’altro) e a una delle sue amiche (rispettivamente Henrietta Stackpole e Mindy Metalman) che si interrogano sulla sorte occorsale, sconosciuta tanto a loro quanto al lettore. Il finale aperto (nel caso di Wallace, *letteralmente* aperto, dacché cade nel bel mezzo di una frase), stupefacente al tempo di James, meno potente ma comunque sorprendente in Wallace, rappresenta per le protagoniste la possibilità di sottrarsi al meccanismo di reificazione. Questa fuga è tanto più riuscita perché supera i confini stessi della pagina: questo è il primo e più evidente degli espedienti, già notati da Claire Hayes-Brady, attraverso cui Wallace garantisce ai suoi personaggi “the freedom to form their own narrative identities, rather than imposing his authorial will on them” (Hayes-Brady). Ma se questo è vero per Lenore, lo è anche per quanto riguarda Isabel: le due donne non sfuggono solo a quanti vogliono controllarle all’interno del romanzo, ma si sottraggono a colui che davvero ne dirige le azioni, il loro autore. Attraverso questo espediente le protagoniste passano finalmente dall’essere personaggi all’essere persone: la reificazione smette di essere in atto, il contatto è finalmente possibile.

Eppure qualcosa possiamo intuire sulla sorte delle due protagoniste. Isabel si apre alla “felt life” di cui parla Joel Porte, imparando finalmente a soffrire e aprendosi al contatto con gli altri, eppure la sua strada finisce a Roma, accanto a Osmond, anche se non sappiamo in che termini si configuri la loro relazione: c’è insomma una “divaricazione tra storia della coscienza e storia delle azioni” (Izzo 1981 35). L’apertura di Lenore è invece molto più enfatizzata. L’intero capitolo 19 consta sostanzialmente di queste poche parole: “The time last night when Lenore Beadsman cried in front of Andrew Sealander Lang was the first time she had ever cried in front

⁵ Questa non sarebbe una caratteristica così distintiva, se diamo retta al luogo comune secondo cui nei romanzi di James nessuno lavora mai, ma nel caso specifico dobbiamo notare che gli altri due principali spasimanti di Isabel, Lord Warburton e Caspar Goodwood, hanno entrambi un’occupazione.



of anybody else, at all” (Wallace 1987, 443). Questa frase, messa in risalto tramite l’espedito (tipicamente post-modernista: basti pensare, per fare un esempio, ai capitoli brevissimi di *Snow White* di Donald Barthelme) di isolarla, rappresenta il momento in cui Lenore entra in contatto reale con un’altra persona, aprendosi finalmente all’esperienza diretta, e accettando il dolore che essa inevitabilmente comporta. Per misurare la distanza tra la relazione tra Lenore e Lang e quella tra Lenore e Vigorous basta osservare le scene di intimità. I dialoghi notturni tra Rick e Lenore sono unilaterali: Rick racconta e Lenore, i cui interventi vengono spesso significativamente riportati come nient’altro che puntini sospensivi tra virgolette, ascolta, in un meccanismo evidentemente privo di reciprocità. Nell’analogia situazione con Lang, secondo Boswell “the only act of healthy lovemaking in the novel” (49), i due amanti ci vengono mostrati mentre si abbracciano. Il termine “cuddling”, che sempre per Boswell “involves both partners communicating back and forth, as two selves”, che era stato oggetto di perplessità tra Rick e Lenore:

“Is this cuddling? Is that what we’re doing cuddling?”
“I think this satisfies standard cuddling criteria, yes”
“I thought so”
“...” (Wallace 1987, 49)

viene ora utilizzato con sicurezza: “Now this is definitely cuddling” (Wallace 1987, 408).

Abbiamo quindi un passaggio da una relazione di stampo Soggetto-Oggetto ad una relazione reciproca tra due soggetti, e la storia di questo passaggio è sostanzialmente la storia di cui tratta *The Broom of the System*. È qui, nel tema del contatto tra essere umani, messo tanto più in luce attraverso il contrasto con l’abitudine alla reificazione, che risiede il nocciolo del pensiero di Wallace, la vera chiave di volta per capire il perché dei riferimenti a *The Portrait of a Lady*. L’autore di *The Broom of the System* pensa che la paura più grande per un essere umano sia, in termini wittgensteiniani, il solipsismo, cioè “the conviction that *nothing* is connected to anything else & that *nothing* has anything intrinsically to do with *you*” (Wallace 1990, 225). Norman Bombardini, uno degli orribili spasimanti di Lenore in *The Broom of the System*, esprime questa concezione con queste parole: “for each of us the universe is (...) divided into for example in my case me, on one side, and everything else, on the other” (Wallace 1987, 90) e il risultato è “Loneliness (...) the great war against loneliness” (Wallace 1987, 90). In quest’ottica riemerge il ruolo fondamentale svolto dalla letteratura: essa, meglio di qualunque altro strumento, permette quel contatto tra coscienze capace di offrire una fuga dalla solitudine: “I feel human and unalone and that I’m in a deep, significant conversation with another consciousness in fiction and poetry in a way that I don’t with other art” (Miller 12).

L’analisi della componente filosofica dell’opera di Wallace, soprattutto per quanto riguarda i suoi lavori iniziali, si è sempre concentrata quasi esclusivamente sui suoi legami con la filosofia del linguaggio (mai come in *The Broom of the System* innegabili, evidenti e fondamentali), lasciando così spesso sottostimata la sua componente morale. Mi sento invece di concordare con Daniel Turnbull quando sostiene che lo scopo di Wallace è spesso assolutamente di tipo morale, tanto più evidente se si adotta “a wider conception of morality (...), concerned about how we can live in a way that allows us to flourish as whole people; this includes (...) our action that affect others” (Turnbull).

A questo punto dobbiamo chiederci quanto il pensiero di James sia effettivamente distante dalla posizione di Wallace. Il dibattito critico sulla presenza o meno di una natura morale nell’opera di James, non nasce certo oggi, ma mi sembra utile, in questo caso, riferirsi per prima cosa alle parole dello stesso James. In “The Art of Fiction” l’autore afferma: “questions of art are questions (in the widest sense) of execution; questions of morality are quite another affair” (405), per poi aggiungere: “the only obligation to which in advance we may hold a novel (...) is that it be interesting. That general responsibility rests upon it, but is the only one I can think of” (393). Apparentemente ci troviamo agli antipodi di Wallace e della sua ossessione per una letteratura impegnata, che si distingue dal semplice intrattenimento. Ma prima di trarre conclusioni affrettate dobbiamo chiederci che cosa intenda precisamente James quando dice che un romanzo ha il solo dovere di essere “interesting”: che cos’è che rende un romanzo interessante, secondo James? Quando James specifica ulteriormente il suo pensiero in questi termini: “the only classification of the novel that I can understand is into that which has life and that which has not” (405), ci sta offrendo la risposta a questa domanda.

Per comprendere meglio che cosa James voglia dire con queste parole, mi pare di grande utilità fare riferimento alle riflessioni di Martha Nussbaum sul tema. James è senz’altro uno scrittore morale, secondo



Nussbaum, purchè ci si accordi per una concezione ampia e inclusiva della morale. Nussbaum rifiuta l'idea che la morale si riduca ad un insieme di regole, il rispetto delle quali garantisce una condotta etica, e la descrive piuttosto come un'attività pratica, una "ethical inquiry (...) that we undertake in countless ways when we ask ourselves how to live" (Nussbaum 24). L'etica è il tentativo di rispondere ad una domanda complessa e mutevole, per la quale non esiste una risposta buona per ogni occasione: "How should a human being live?" (Nussbaum 25). E questa indagine, prosegue Nussbaum, "takes its 'evidence' from the experience of life"; per questo motivo una capacità fondamentale è quella che Nussbaum chiama "perception", vale a dire "the ability to discern, acutely and responsively, the salient features of one's particular situation" (37). Questa capacità non è solo, per Nussbaum, "a tool toward achieving the correct action", ma è "an ethically valuable activity in its own right." Nussbaum sostiene che questa concezione della morale è ben presente nell'opera di James e, benché il suo ragionamento abbia come punto di partenza *The Golden Bowl*, possiamo agevolmente applicarlo anche a *The Portrait of a Lady*. Del resto i personaggi di *The Golden Bowl* condividono con quelli di *The Portrait of a Lady* la tendenza a guardare alle altre persone esteticamente; e volgere agli altri uno sguardo reificante significa rifiutare di riconoscerne l'umanità, rifiutare di esercitare la capacità di perception: è un esempio di quel "refusal of vision" che per Nussbaum è "our besetting vice" (148). E un "refusal of vision" è anche quel rifiuto che Isabel oppone all'esperienza diretta (verso la "felt life"); ma l'experience of life, sempre seguendo il ragionamento di Nussbaum, è la materia prima con cui svolgere "l'indagine etica": rifiutarla significa allora, necessariamente, precludersi la possibilità di agire eticamente, vale a dire di vivere come un essere umano. Ecco, allora, che il finale del romanzo si colora ancora di un'altra sfumatura, e diventa il culmine di una parabola di crescita morale, il culmine della costruzione di una rinnovata umanità: se Isabel nel finale, sottraendosi allo sguardo e al controllo del proprio autore, compie una metamorfosi da personaggio a persona, questo le è permesso perché, essendosi aperta all'esperienza e alla "felt life" poche pagine prima, ha finalmente cominciato a "vivere come un essere umano."

Ma questa parabola, questa strada che porta dal personaggio alla persona, dalla chiusura all'apertura, dal "refusal of vision" all'accettazione dell'esperienza, è la stessa percorsa da Lenore. Non sono il primo a notare come le riflessioni di Nussbaum su James si adattino perfettamente anche a Wallace e al suo romanzo di esordio: già Daniel Turnbull tracciava questo collegamento: "Nussbaum is concerned specifically with *The Golden Bowl*, but I would certainly make the case that the same conclusion can be drawn about much of Wallace's fiction (and certainly his two published novels)." La perception, del resto, è esattamente l'opposto del solipsismo, l'isolamento dell'individuo scollato dal mondo esterno: se non si è "accuratamente coscienti e pienamente responsabili", se non si è aperti all'esperienza diretta della vita, il rischio è di fare la fine del già citato Biff Diggerence, "never seein' anybody, never talkin' to anybody. Just locked up in his room with the door locked" (Wallace 1987, 410).

Ma c'è un altro aspetto della riflessione di Nussbaum su James che può aiutarci a illuminare i legami tra l'autore di *The Portrait of a Lady* e Wallace. Nussbaum non è l'unica a individuare nella perception il principio morale regolatore nell'opera di James: anche Ross Labrie, ad esempio, scrive che "(t)here is a categorical moral imperative embedded in the Jamesian world: that the characters be as fully conscious as they possibly can" (409). Ma Nussbaum si spinge oltre, riconoscendo come l'obbligo di essere "fully conscious" sia valido tanto per i personaggi quanto per gli autori che ne scrivono: "this (...) claim about our ethical task, as people who are trying to live well (...) is at the same time a claim about the task of the literary artist" (148). La perception, per lo scrittore, diventa specificatamente percezione del proprio interlocutore: lo scrittore eticamente consapevole ha sempre ben chiara la presenza del lettore al di là della pagina: "James closely connect[s] the stance of the author with the stance of the reader – as the authorial presence occupies in thought and feeling the reader's position, asking what the reader will be able to feel and think" (Nussbaum 8). Ma questo è un procedimento che funziona anche nell'altro verso: la relazione tra autore e lettore è reciproca. Non solo è necessario che l'autore abbia una chiara considerazione del proprio interlocutore, ma è altrettanto importante che questi possa avvertire chiaramente la presenza, al di là del romanzo e dei personaggi che lo popolano, di una coscienza umana: secondo Nussbaum,

James has elected to avoid "the mere muffled majesty of irresponsible authorship" and to become a responsible (...) agent in the midst of his work. (...) James (...) implicitly criticizes a tradition in the English novel for having created, in the authorial voice, a persona who is not humanly finite and who therefore does not show us a way to the understanding of our own finitude. (144)



Ancora una volta, James risulta più vicino a Wallace di quanto sembrasse ad un primo sguardo. Anche Wallace guarda con diffidenza all'idea di una voce autoriale indefinita: "The complete suppression of a narrative consciousness, with its own agenda" è esattamente "that one distinctive thing about truly 'low' or commercial art" (McCaffery 33). Wallace critica apertamente quegli scrittori a cui non importa "whether you're communicating with a reader who cares something about that feeling in the stomach which is why we read" (Miller 10). Quello che Wallace chiede all'arte perché sia alta, quello che James chiede ad un romanzo perché sia interessante e quello che Nussbaum vede nella narrativa moralmente significativa, sono la stessa cosa: che la letteratura sia un incontro tra due coscienze. James chiede alla letteratura, perché sia interessante, che mostri "the enveloping air of the artist's humanity, his being in literal contact with the feelings of others" (405); Wallace dice che "art that's alive and urgent is art that's about what is to be a human being" (Paulson 101). La letteratura è per Wallace, come abbiamo già avuto modo di dire, "a deep significant conversation with another consciousness" (Miller 9): se la minaccia maggiore per l'uomo è il solipsismo, trovarsi scollati e isolati dal mondo esterno dagli altri, allora la capacità della letteratura di fornire un accesso profondo alla coscienza di un altro individuo rappresenta il miglior antidoto possibile. La grande letteratura, quindi, non si limita a mettere in scena questo contatto, ma lo realizza attivamente attraverso se stessa, come fa l'opera di Henry James secondo Martha Nussbaum.

La decisione di Wallace di riscrivere nel suo esordio *The Portrait of a Lady* risulta quindi una scelta programmatica su due piani. Tanto *The Broom of the System* quanto il romanzo di James vedono la luce in un periodo di transizione per la letteratura americana; la riscrittura significa quindi per Wallace tracciare la strada da percorrere per uscire da questo momento di confusione, ripercorrendo a ritroso i passi di James. Come James aveva traghettato la morale della letteratura ottocentesca nell'epoca delle rivoluzioni formali moderniste, lo scrittore del nuovo cambio di secolo ambisce a ricongiungere i frutti di quella rivoluzione (e di quelle che l'hanno seguita) con quello stesso impegno, con la stessa attenzione a non perdere di vista l'essere umano come centro dell'interesse, senza paura di essere stilisticamente spregiudicato, ma rifiutando gli sterili ritorcimenti ombelicali di certo tardo post-modernismo. È questa centralità sull'essere umano che unisce Wallace e James, autori così distanti in superficie, ma artefici, nel profondo, di una stessa forma di "neo-umanesimo." Che cosa significa vivere pienamente come essere umano? Essere pienamente coscienti degli altri e saper entrare in contatto con quello che provano. È la capacità di porsi questa domanda e darsi questa risposta l'eredità di James più importante agli occhi di Wallace, un'eredità tanto più importante da cogliere, nel momento in cui la letteratura più che mai sembra averla smarrita.

Opere Citate

- Barth, John. "The Literature of Replenishment." *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*. Baltimore: The John Hopkins University, 1984. 193-206.
- Boswell, Marshall. *Understanding David Foster Wallace*. Columbia: University of South Carolina, 2003.
- Habegger, Alfred. "The Fatherless Heroine and the Filial Son: Deep Background for *The Portrait of a Lady*." *New Essays on The Portrait of a Lady*. A cura di Joel Porte. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. 49-92.
- Hayes-Brady, Claire. "The Book, The Broom and the Ladder: Philosophical Groundings in the Work of David Foster Wallace." *Consider David Foster Wallace: Critical Essays*. A cura di David Hering. Los Angeles: Sideshow Media Group, 2010. Kindle Edition.
- Izzo, Donatella. *Henry James*. Firenze: La Nuova Italia, 1981.
- , "The *Portrait of a Lady* and Modern Narrative." *New Essays on The Portrait of a Lady*. A cura di Joel Porte. Cambridge: Cambridge University, 1990. 33-48.
- James, Henry. *The Portrait of a Lady*. 1881. Ware: Wordsworth Classics, 1996.
- , "The Art of Fiction." 1884. *Partial Portraits*. London: MacMillan and Co., 1894. 375-408.
- Kelly, Lionel. "Introduction." Henry James, *The Portrait of a Lady*. Ware: Wordsworth Classics, 1996. III-xv.
- Lipsky, David. *Although Of Course You End Up Becoming Yourself: A Road Trip with David Foster Wallace*. Portland: Broadway Books, 2010.
- Max, D.T. *Every Love Story is a Ghost Story: a Life of David Foster Wallace*. New York: Viking, 2014.
- McCaffery, Larry. "An Expanded Interview with David Foster Wallace (1993)." *Conversations with David Foster Wallace*. A cura di Stephen J. Burn. Jackson: University of Mississippi, 2012. 21-52.



- Miller, Laura. "Something Real American." Miller, Paulson, et al. *David Foster Wallace: The Last Interview and Other Conversations*. New York: Melville House Publishing, 2012. 3-16.
- Nussbaum, Martha. *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*. New York: Oxford University, 1990.
- Paulson, Steve. "Some Kind of Terrible Burden." Miller, Paulson, et al. *David Foster Wallace: The Last Interview and Other Conversations*. New York: Melville House Publishing, 2012. 93-113.
- Porte, Joel, a cura di. *New Essays on The Portrait of a Lady*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Scott, A.O. "The Panic of Influence." *New York Review of Books* 47.2 (10 Febbraio 2000): 39-43.
- Turnbull, Daniel. "This is Water and the Ethics of Attention: Wallace, Murdoch and Nussbaum." *Consider David Foster Wallace: Critical Essays*. A cura di David Hering. Los Angeles: Sideshow Media Group, 2010. Kindle Edition.
- Veeder, William. "The Portrait of a Lack." *New Essays on The Portrait of a Lady*. A cura di Joel Porte. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. 95-121.
- Wallace, David Foster. *The Broom of the System*. 1987. New York: Penguin Books, 2004.
- . "Fictional Futures and the Conspicuously Young." *The Review of Contemporary Fiction* 8.3 (1988). Disponibile all'indirizzo internet: www.neugierig.org/content/dfw/ffacy.pdf. Visitato il 31 luglio 2016.
- . "The Empty Plenum: David Markson's *Wittgenstein's Mistress*." *The Review of Contemporary Fiction* 10.2 (1990): 217-329.
- . "E Unibus Pluram: Television and US Fiction." 1993. *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again: Essays and Arguments*. Boston: Back Bay Books / Little, Brown & Company, 1997. 21-82.