

Oltre il postmoderno

*Libertà positive in Infinite Jest di David Foster Wallace
e in Underworld di Don DeLillo*

Ugo PANZANI

If I have a real enemy, a patriarch for my patricide, it's probably Barth and Coover and Burroughs, even Nabokov and Pynchon. Because, even though their self-consciousness and irony and anarchism served valuable purposes, were indispensable for their times, their aesthetic's absorption by the U.S. commercial culture has had appalling consequences for writers and everyone else. (Wallace, 1993b: 146)

David Foster Wallace (1962-2008) viene meno al suo consueto equilibrio critico nel momento in cui utilizza il termine “parricidio” per riferirsi alle differenze che intercorrono tra la sua personale concezione di letteratura e gli intenti che avevano caratterizzato le opere di alcuni autori comunemente associati al postmoderno letterario anglo-americano. In questo senso, Wallace è probabilmente lo scrittore statunitense che ha saputo comunicare in maniera più esplicita non tanto una sostanziale insoddisfazione nei confronti della tradizione narrativa postmoderna nata a partire dagli anni Settanta, quanto l'inadeguatezza di un'adozione sistematica di determinati meccanismi letterari da parte di molti suoi coetanei, che utilizzano tecniche e che propongono temi ormai poco adatti a esercitare un'efficace analisi della cultura e della società. Attraverso il romanzo breve *Westward the Course of the Empire Takes its Way* (1989) Wallace cerca di dimostrare come le tecniche metanarrative e intertestuali sfruttate, ad esempio, da John Barth (*Lost in The Funhouse*, 1967) siano state successivamente riutilizzate da alcuni “manovali”, i quali, girando la “manovella” di macchine narrative precedentemente messe a punto dai loro predecessori, hanno prodotto spesso dei vuoti esempi di metaletteratura¹. Parallelamente, nel saggio *E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction* (1993) l'autore americano ritiene che romanzi come *White Noise* (1985) di Don DeLillo abbiano ispirato numerosi epigoni. A partire dalla fine degli anni Ottanta si sviluppa di conseguenza una sorta di “*image fiction*”,

¹ “After the pioneers always come the crank turners, the little gray people who take the machines others have built and just turn the crank, and little pellets of metafiction come out the other end. [...] And now the whole thing's become a hollow form, just another institution of fashion.” (Wallace, 1993b: 135) Cfr. anche: Wallace, 1989: 265. Per un'analisi della satira nei confronti della narrativa postmodernista espressa in *Westward The Course of The Empire Takes Its Way* si vedano anche Boswell, (2003: 102-115) e Panzani (2010: 223-244).

che mette in atto una diagnosi distaccata e ironica dell'iperrealtà della cultura *pop* e televisiva tipica del tardo-capitalismo. Tuttavia, secondo Wallace, questi tentativi, animati da un giusto intento critico, falliscono a causa del cinismo che li caratterizza, poiché la televisione e altri media popolari hanno interiorizzato e omogeneizzato la stessa ironica estetica postmoderna che un tempo era stata caratterizzata da una “negazione critica” socialmente e culturalmente utile (Wallace, 1998: 45-50).

A differenza di Wallace, Don DeLillo (1936) è stato a lungo considerato un autore tipicamente postmoderno, “the pre-eminent analyst of the age of the spectacle, the poet laureate of the simulacrum, of the depthless image floating above a social vacuum”. (Evans, 2006: 104) Romanzi quali *Great Jones Street* (1973), *White Noise* (1985) e *Libra* (1988) sviscerano infatti la storia e i miti della società statunitense, la progressiva mercificazione dell'esistenza quotidiana e la natura iperreale del capitalismo avanzato. In *Underworld* (1997) DeLillo stabilisce una continuità con i suoi romanzi precedenti, tracciando quella che è, di fatto, una biografia culturale di un'intera nazione, una cronaca di come gli Stati Uniti, dai primi anni Cinquanta sino al volgere degli anni Novanta, siano diventati postmoderni. Tuttavia, come rileva Joseph Dewey, la peculiarità di questo romanzo consiste nel fatto di esser stato variamente interpretato come “The Last Great Achievement of Modernism or the Long-Promised Summary-Text of Postmodernism or The First Great Work of Post-Postmodernism”. (Dewey, 2002: 11-12) Si può sostenere che tale diversità di opinioni risieda nel fatto che l'undicesimo romanzo di DeLillo abbia come oggetto della propria narrazione la logica culturale del postmodernismo e il senso d'indeterminatezza che la avvolge, ma che descriva al suo interno determinate figure che reagiscono a tale scenario culturale in modo diverso da una semplice constatazione dei problemi della postmodernità. Come scrive David Evans: “In many ways *Underworld* is less an example of artistic postmodernism than an assault on its premises and implications. In spite of its disjunctions and ellipses, its historiographical play and narrative anfractuosités, the novel's ultimate dedication is to a restoration of access to the real”. (Evans, 2006: 104) Sembrerebbe che in *Underworld* DeLillo voglia riflettere sulle strategie tramite cui l'Io può ritrovare se stesso all'interno della complessità. Tale intento non preclude la descrizione di uno scenario effettivamente problematico. Allo scadere del XX secolo i cambiamenti rilevanti non riguardano tanto il contesto – complesso, iperreale e dominato dal linguaggio – bensì il modo realistico di abitarlo. Come osserva Robert Rebein, romanzi recenti come *Underworld* hanno assorbito la precedente tradizione postmoderna per forgiare una differente tipologia di realismo: “A new realism that is more or less traditional in its handling of character, repertorial in its depiction of milieu and time, but is at the same time self-conscious about language and the limits of mimesis.” (Rebein, 2001: 20) Di conseguenza, la dialettica tra realtà e linguaggio permane anche nei tardi anni Novanta, anche se in romanzi quali *Infinite Jest* e *Underworld* emerge l'intenzione di dipingere un “reale” che, come scrive Stefano Calabrese a proposito del romanzo dopo il postmoderno, appare “più che mai bisognoso di negoziazioni discorsive che ne ripristino la coerenza”. Pertanto, “i testi, e in particolare quelli letterari, sono

ridivenuti dimore ‘pertinent’, cosmografie da cui possiamo osservare il mondo.”² (Calabrese, 2005: 47)

Mentre in *Underworld* DeLillo intesse numerose connessioni tra il presente e il passato (a partire dagli anni Cinquanta) degli Stati Uniti, in *Infinite Jest* (1996) Wallace tenta di prevederne il futuro immediatamente prossimo (rispetto al 1996, anno di pubblicazione del romanzo), immaginando l’evoluzione dei processi sociali e politici degli anni Novanta e del primo decennio del XXI secolo. *Infinite Jest* ha segnato un passo importante nello scenario letterario statunitense per via di una prodigiosità narrativa che, se deve ancora molto alla precedente tradizione enciclopedica e postmoderna americana³, suggerisce allo stesso tempo delle nuove prospettive. Si tratta di un romanzo singolare soprattutto a causa dell’estrema lunghezza dell’opera (ben 1079 pagine di cui 97 di note al fondo del volume), del suo nozionismo e dell’organizzazione frammentaria del materiale narrativo. Questa complessità formale riesce tuttavia a non sminuire la leggibilità del testo e dà al lettore la possibilità di fruire con chiarezza tematiche dense di significato come la dipendenza dalle sostanze psicoattive, il concetto d’intrattenimento, il solipsismo e l’incomunicabilità interpersonale, il disagio sociale, il disastro ecologico, il patriottismo, la deformità fisica, psicologica e spirituale. Il mio contributo ha lo scopo di dimostrare sinteticamente attraverso quali modalità Wallace e DeLillo tentino di portare avanti in *Infinite Jest* e in *Underworld* una poetica in cui il cinismo postmoderno e la presunta “ingenuità” del realismo non si escludono a vicenda, gettando le basi per il consolidamento di una successiva generazione di scrittori che lo stesso autore di *Infinite Jest* descrive, nel 1993, come una sorta di “anti-rebels [...] who dare to back away from ironic watching, who have the childish gall actually to endorse single-entendre values. Who treat old untrendy human troubles and emotions in U.S. life with reverence and conviction”. (Wallace, 1998: 81-82) In particolare, due risvolti teorici essenziali per procedere oltre il postmoderno sembrerebbero essere l’importanza del concetto di libertà positiva e la rivalutazione dell’idea di letteratura come educazione all’Altro.

² Per quanto concerne il contesto letterario anglo-americano degli ultimi decenni, la tensione tra sperimentalismo metaletterario e realismo ha radici profonde, basti pensare al dibattito che ha luogo, già nel corso degli anni Settanta, tra William Gass, autore di opere sperimentali che riflettono in merito alla loro stessa natura testuale, e John Gardner, difensore di una prosa realistica in cui gli sconfinamenti metaletterari non sminuiscono la possibilità di rappresentare con forza il contesto sociale e psicologico della realtà contingente. (Cfr. MacGowan, 2010: 29-31) L’analisi e la contestazione delle teorie e delle pratiche anti-mimetiche sono stati oggetto di numerosi studi, tra i quali è possibile menzionare *Literature Against Itself* (1979) di Gerald Graff e *Middle Grounds* (1987) di Alan Wilde. Quest’ultimo rappresenta un tentativo di conciliazione tra i due estremi del dibattito, attraverso l’analisi delle opere di autori quali Stanley Elkin, Donald Barthelme e, in alcuni casi, Thomas Pynchon. (Cfr. Wilde, 1987: 4-8) Nel corso degli anni Novanta, lo stesso David Foster Wallace tenta di esemplificare la questione sostenendo come la buona narrativa debba sempre “rendere familiare ciò che è strano”, come il realismo, e “rendere strano ciò che è familiare”, compito assolto spesso dallo sperimentalismo postmoderno. (“To comfort the disturbed and to disturb the comfortable”, Wallace, 1998: 51-52; cfr. 1993b: 129) In questo senso, come sostiene Marshall Boswell, Wallace stabilisce una sorta di terza via, realizzando una “metafictional critique of metafiction”. (Boswell, 2003: 207)

³ Ad esempio, *Infinite Jest* viene frequentemente paragonato a *Gravity’s Rainbow* (1973) di Thomas Pynchon (Cfr. ad esempio LeClair, 1996: 13-14).

In un episodio di *Infinite Jest* il terrorista canadese Marathe sottolinea come la società statunitense sia stata profondamente influenzata dalle degenerazioni suscitate dal diritto di ricercare la propria felicità. Questo *diritto*, secondo Marathe è una “libertà-*da*”, “a freedom *from* constraint and forced duress”. (Wallace, 1996: 320) Si tratta di un diritto ineliminabile e fondamentale per una democrazia, tuttavia il concetto americano di libertà è utilitaristico e solipsistico perché trascura eccessivamente la “*freedom to*”, la “libertà-*di*” scegliere secondo la propria responsabilità: “But what of the freedom-*to*? Not just free-*from*. Not all compulsion comes from without. You pretend to not see this. What of freedom-*to*. How for the person to freely choose? [...] How is there freedom to choose if one does not learn how to choose?” (320) L’eccessiva enfasi nei confronti della percezione del diritto individuale offusca quella della responsabilità, del sapere come scegliere. Le idee di Marathe in merito alla differenza tra *freedom from* e *freedom to* derivano presumibilmente da un lungo dibattito filosofico che ha visto tra i suoi partecipanti pensatori del calibro di Thomas Hobbes, Gerald McCallum e Isaiah Berlin. Lo storico Quentin Skinner, in un saggio del 2002, contribuisce a definire le linee fondamentali della discussione, approfondendo in particolare le teorie espresse da Berlin nel saggio *Two Concepts of Liberty* (1958). Come spiega Skinner: “Whereas negative liberty is freedom *from* constraint, positive liberty is freedom *to* follow a certain form of life. Freedom is thus equated not with self-mastery but rather with self-realisation, and above all with self-perfection.” (Skinner, 2002: 1-2) La *libertà negativa* è caratterizzata da un senso di costrizione nei confronti di un’autorità di carattere politico o da un’ideologia, mentre la *libertà positiva* è più dettagliatamente identificabile con l’idea di essere padroni di auto-realizzare se stessi in modo tale da raggiungere determinati obiettivi personali decisi in precedenza. Di conseguenza, lo stesso concetto di libertà positiva implica necessariamente una consapevolezza in merito alle proprie decisioni e ai propri progetti, anziché un affidamento del proprio percorso esistenziale a ideologie, modelli, istituzioni e discorsi. Secondo Skinner, l’idea di libertà positiva è andata via via affievolendosi, soprattutto negli Stati Uniti. In particolare, Lena Petrovic sostiene che tale concetto sia stato criticato nel contesto del dibattito teorico che ha animato il postmodernismo, in seno al quale le teorie di pensatori come Skinner e Berlin sono state giudicate come reazionarie: “For example, the humanist idea of the free, creative individual is deliberately conflated with the economic notion of acquisitive, aggressive ego, or with bourgeois private man, and then accused of contributing to the triumph of the capitalist principle of ‘mastery over a world of slaves’.” (Petrovic, 2003: 55-57) Nonostante queste critiche di carattere politico, Petrovic suggerisce come il postmodernismo parli lo stesso linguaggio delle ideologie e delle narrazioni che tenta di decostruire, proponendo un’idea di libertà negativa che dipende in ogni caso dai grandi sistemi e dalle grandi narrazioni da cui tenta di affrancarsi. Di conseguenza, la studiosa serba propone di tornare all’idea umanista (e in parte anche romantica) di un “*productive self*”: “What underlies theories of positive liberty is the belief that human nature has an essence, and that we are free if and only if we succeed in realizing that essence in our lives.” (Petrovic, 2003: 56)

All’interno di *Underworld* e *Infinite Jest* sono presenti esempi sia di libertà negativa sia di libertà positiva. In primo luogo, infatti, molti personaggi tentano di sentirsi *liberi da* un discorso o una narrazione. Ad esempio, nel romanzo di DeLillo, il protagonista Nick Shay incontra nel 1992 l’artista figurativa Klara Sax, la quale è in procinto di terminare un nuovo e ambizioso progetto artistico, utilizzando un’area del deserto dell’Arizona come

“cornice” in cui inserire numerosi caccia-bombardieri dell’esercito americano caduti ormai in disuso in seguito all’inizio del disarmo e ridipinti dall’artista e dal suo staff con vernici dai toni vivaci. Si può sostenere che Sax realizzi un esempio di ciò che Jean Baudrillard definisce “un’arte di collusione” nei confronti del “mondo contemporaneo”: “Nel proprio gioco essa rientra nel gioco generale. Può parodiarlo, illustrarlo, simularlo, truccarlo; ma non ne turba mai l’ordine, che è anche il proprio.” (Baudrillard, 1974: 111) In questo senso, le vernici di Sax sono l’espressione di una dialettica negativa, che necessita della presenza della congiuntura culturale della guerra fredda al fine di esorcizzarla per sentirsi liberi *dal* clima di terrore da essa instaurato. Tuttavia, ogni apostasia è tale soltanto se la fede alla quale si oppone è ancora viva e presente: gli aerei sono reliquie di una religione sopita, di un equilibrio di potere e terrore che si è ormai dissolto. Come spiega la stessa Klara Sax:

Power meant something thirty, forty years ago. It was stable, it was focused, it was a tangible thing. It was greatness, danger, terror, all those things. And it held us together, the Soviets and us. Maybe it held the world together. *You could measure things. You could measure hope and you could measure destruction. [...]*

Many things that were anchored to the balance of power and the balance of terror seem to be undone, unstuck. *Things have no limits now.* (DeLillo, 1997: 77)

Nel nuovo contesto della globalizzazione, la presenza metafisica della guerra fredda è ormai scomparsa: non è più possibile confrontarsi con essa né in termini di fedeltà né in termini di ribellione. L’arte di Sax può avere apparentemente dei punti di contatto con la propensione avanguardista a calarsi in un’estetica preesistente al fine di contestarla. Allo stesso tempo, la decontestualizzazione dei simboli della guerra fredda – i caccia-bombardieri piazzati serialmente e ridipinti nella vasta “tela” del deserto dell’Arizona – presenta delle forti somiglianze con le opere realizzate da artisti come Andy Warhol che, secondo Fredric Jameson, rappresentano “the emergence of a new kind of flatness or depthlessness, a new kind of superficiality in the most literal sense, perhaps the supreme formal feature of all the postmodernisms.” (Jameson, 1991: 9) In ogni caso, tale superficialità estetica appare come un esorcismo, come la necessità di neutralizzare e di sentirsi liberi *dalla* presenza dei residui iconici di un discorso culturale che ha perduto il suo statuto di ordine attraverso il quale interpretare la realtà. La negazione critica risulta inefficace proprio perché, come scrive Baudrillard, “il n’y a plus de Dieu pour reconnaître les [signes], plus de Jugement Dernier pour séparer le faux du vrai, le réel de sa résurrection artificielle, car tout est déjà mort et ressuscité d’avance.” (Baudrillard, 1981: 17)

Una delle grandi peculiarità di *Underworld* è quella di descrivere la complessità di personaggi che vivono direttamente questo periodo di transizione: se figure come Klara Sax ragionano ancora in base ai precedenti canoni culturali e ne rimpiangono contraddittoriamente la stabilità esistenziale che erano in grado di fornire, al contrario un personaggio come Nick Shay sperimenta un adeguamento alla nuova cultura della globalizzazione, creando un percorso di conoscenza basato sulle proprie esperienze che gli consente di vivere responsabilmente nella realtà: “I lived responsibly in the real. I didn’t accept this business of life as a fiction, or whatever Klara Sax had meant when she said that things had become unreal. [...] I hewed to the texture of collected knowledge, took faith from the solid and availing stuff of our experience.” (DeLillo, 1997: 82). In

White Noise, pubblicato nel 1985, DeLillo ritrae con ironia la profonda fascinazione provata dal protagonista Jack Gladney nei confronti delle immagini e dei colori dei prodotti acquistati al supermercato. Gladney si sente a disagio nei confronti della grande quantità di materia che lo circonda: gli oggetti quotidiani sono indistinti, privi di valore o simboli di connessioni segrete e preoccupanti. Il personaggio sente costantemente l'esigenza di espellere ciò che possiede e non conosce e tenta di sfogare le proprie angosce buttando via le cose al fine di liberarsene. Al contrario, in *Underworld*, Nick Shay è un analista dei rifiuti, che si occupa di riciclare nel miglior modo possibile ogni tipologia di scarto, cercando d'instaurare un rapporto di conoscenza nei confronti dei particolari del mondo e dei singoli oggetti (dallo spago con cui sono legati i giornali alle stringhe delle proprie scarpe) ed entrando così in rapporto con essi, prima di restituirli al flusso incessante della materia che donerà loro una nuova forma sconosciuta. Shay desidera riconciliarsi con il sistema, fare parte dei suoi cicli in modo compatibile. Si tratta di un tentativo di dialogo con la grande massa di disordine che circonda l'individuo. Il personaggio ribadisce in numerose sedi di credere nel lavoro che fa e traccia a un certo punto una netta distinzione tra il suo mestiere e quello di Klara Sax, che utilizza gli scarti per creare opere d'arte (DeLillo, 1997: 102). Se il procedimento artistico di Sax può apparire come un esorcismo, una libertà dal consumismo incarnato dalla spazzatura e dalla minaccia nucleare rappresentata dagli aerei da lei riutilizzati per il suo progetto, al contrario l'attività di Shay può essere intesa come un atteggiamento di libertà positiva, un'auto-realizzazione ed insieme un tentativo di dialogo con la grande massa di disordine che circonda l'individuo. In questo senso, l'atteggiamento del protagonista nei confronti dell'Altro può essere interpretato come un'ecologia, intesa come la scienza che studia l'ambiente in cui si vive e le modalità di relazionarsi con esso. Si tratta di un processo che non si articola più dall'ambiente all'individuo, bensì dall'individuo verso l'ambiente. La visione di un contesto culturale opposto all'individuo, da cui è necessario maturare una distaccata indipendenza ("freedom from constraint") lascia gradualmente spazio a una visione dell'essere umano che tenta di definire la propria identità attraverso una conoscenza del contesto culturale che gli permetta di dialogare con le sue parti in modo positivo mediante la realizzazione consapevole delle scelte individuali.

Come osserva Wallace: "The assumptions *behind* early postmodern irony [...] were still frankly idealistic: it was assumed that etiology and diagnosis pointed toward cure, that a revelation of imprisonment led to freedom." (Wallace, 1998: 66-67) In *Underworld* la prosa di DeLillo sembrerebbe discostarsi in primo luogo dall'ironica negazione critica esercitata in *White Noise* nei confronti del consumismo tardo-capitalista e, in secondo luogo, dal mero tentativo di esorcizzare un determinato clima culturale tipico di soluzioni artistiche simili a quelle adottate dal personaggio di Klara Sax. In tal senso, *Underworld* coincide con un'idea di letteratura che cerca positivamente e responsabilmente di descrivere in quale modo sia possibile abitare le macerie di uno scenario caratterizzato dal crollo di ogni ideologia o presenza. Allo stesso modo, Wallace descrive il disagio dei suoi personaggi, proponendo una concezione di romanzo che si discosta dall'imperturbabilità e dal distacco critico che, come riflette il narratore di *Infinite Jest*, caratterizza in maniera preponderante le arti statunitensi degli anni Novanta:

It's of some interest that the lively arts of the millennial U.S.A. treat anhedonia and internal emptiness as hip and cool. [...] The U.S. arts are our guide to inclusion. A how-to. We are shown

how to fashion masks of ennui and jaded irony at a young age where the face is fictile enough to assume the shape of whatever it wears. And then it's stuck there, the weary cynicism that saves us from gooey sentiment and unsophisticated naïveté. Sentiment equals naïveté on this continent [...]. *That queerly persistent U.S. myth that cynicism and naïveté are mutually exclusive.* (Wallace, 1996: 694-695)⁴

Il personaggio che riassume più efficacemente questa vacuità interiore è Hal Incandenza, vero e proprio “lexical prodigy” (155) oltre che tennistico, un “*athletic savant*” che legge come un aspirapolvere (“like a vacuum”, 15): “‘I read,’ I say. ‘I study and read. I bet I’ve read everything you’ve read. Don’t think I haven’t. I consume libraries. I wear out spines and ROM-drives. [...] My instincts concerning syntax and mechanics are better than your own.” (12) Hal è una paradossale enciclopedia vivente: conosce a memoria gran parte della versione integrale dell’*Oxford English Dictionary* e cita continuamente nozioni grammaticali come se fosse una banca-dati. Il suo stesso nome è probabilmente riconducibile a “HAL 2009”, il disumano computer di bordo del film di Stanley Kubrick *2001: A space odyssey* (1968). In *Infinite Jest*, nel 2009 e negli anni precedenti, si muove questa sorta di “individuo-macchina,” privo di tensioni interiori concernenti il proprio destino, incapace – per gran parte della vicenda – di provare sentimenti e soprattutto di comunicare con gli altri esseri umani al fine di comprendere a fondo il proprio disagio interiore.⁵ Al contrario, Don Gately è l’inserviente di una casa di recupero da droga e alcol, che entra in contatto, attraverso la partecipazione attiva agli incontri degli Alcolisti Anonimi (“AA”) di Boston, con una realtà collettiva che si basa sulla condivisione delle proprie esperienze e su un forte senso di responsabilità personale nei confronti del proprio disagio. La libertà di sapere scegliere il proprio piacere e il proprio dolore porta Gately a sperimentare le tragiche conseguenze dell’azione e soprattutto mette in dubbio la validità del suo pragmatismo. Gately riceve infatti dei gravi traumi fisici in seguito a un’inutile colluttazione, iniziata per difendere un individuo moralmente squallido e perverso, il quale è tuttavia sotto la sua responsabilità e fa parte della sua comunità. La coerenza e l’azione provocano così la morte o il serio ferimento di alcune persone, oltre a

⁴ Corsivo aggiunto. L’“anhedonia” viene così definita dal narratore: “It’s a kind of spiritual torpor in which one loses the ability to feel pleasure or attachment to things formerly important.” (692)

⁵ Secondo Stephen Burn, l’enciclopedismo di *Infinite Jest* (e di *Underworld*) è la conseguenza di ciò che Thomas Pynchon afferma nell’articolo “Is It O.K. To Be A Luddite?” del 1984: “Since 1959, we have come to live among flows of data more vast than anything the world has seen.” (Pynchon, 1984: 40-41; Burn, 2003: 19). Inoltre, si può aggiungere, il romanzo di Wallace può rientrare per certi versi all’interno di quel particolare genere letterario che Pynchon definisce, nello stesso articolo, “Luddite novel”: “This one, warning of what can happen when technology, and those who practice it, get out of hand”. (Pynchon, 1984) Secondo Pynchon, il romanzo luddista comprende numerosi esempi, a partire da *Frankenstein* (1818) di Mary Shelley, sino ad arrivare all’immaginario tipico della fantascienza contemporanea. In *Infinite Jest* il solipsismo e l’incomunicabilità di Hal coincidono con una sorta di sacrificio del soggetto iper-efficiente, iper-mnemonico, disumano e “robotico”. Nel contesto dell’odierna ecologia mediale, l’inadeguatezza del prodigio ribadisce la necessità di affrontare l’overload informativo attraverso la condivisione con altri soggetti umani delle nostre limitate potenzialità cognitive. Come osserva Pynchon, le speranze riposte nel “miracolo” luddista potrebbero attualmente risiedere nella capacità di rendere disponibili le informazioni a chi ne ha bisogno: si tratta, in pratica, di ciò che Wallace tenta di fare in *Infinite Jest*, scrivendo un’opera in cui le informazioni, per quanto numerose e complesse, sono sempre comprensibili e condivisibili con ogni tipologia di lettore.

costringere Gately a combattere contro la costante tentazione di accettare gli anestetici che gli vengono proposti, che potrebbero alleviare un dolore lancinante, ma che significherebbero anche un prevedibile ritorno a una dipendenza difficilmente sconfitta (611). In questo caso, l'attenzione al dialogo e alla condivisione delle esperienze che caratterizza l'attitudine di Gately e degli AA permette d'integrare il concetto di libertà positiva con un più esteso senso di responsabilità verso l'*Altro*. Come rileva Ihab Hassan, oltre il postmodernismo è necessario scoprire un senso della civiltà – “a new pragmatic and planetary civility” (Hassan, 2003: 203) – che possa occupare lo spazio lasciato vuoto dalle narrazioni ormai delegittimate del passato: “Realism, you cry, in 2003, *realism?* [...] I spoke of trust as a quality of attention to others, to the created world, to something not in ourselves. Is that not the premise of realism?” (207) Allo stesso tempo, *Infinite Jest* e *Underworld* sono due esempi di come il romanzo possa essere effettivamente considerato ciò che Mikhail Bakhtin definisce un'educazione all'*Altro*, uno strumento che sviluppa la consapevolezza di ciò che è esterno al proprio Io. Tale discorso è valido anche per quanto riguarda il linguaggio in generale, considerato da Bakhtin non come un sistema astratto di norme, bensì come una concezione eteroglossa del mondo (Holquist, 2002: 75). A tal proposito, Wallace interpreta in maniera particolare il pensiero di Ludwig Wittgenstein, sostenendo come quest'ultimo, nel *Tractatus Logico-Philosophicus* (1922), consideri l'essere umano come intrappolato nel linguaggio, nella valenza denotativa delle parole, privo della possibilità di instaurare un approccio non mediato con il mondo vero e proprio. Per questo motivo, il filosofo austriaco è considerato dall'autore di *Infinite Jest* come “the real architect of the postmodern trap”, in quanto, sostenendo che l'uomo è nel linguaggio, permette indirettamente di considerare la parola, la grammatica, la forma del discorso, come valori ultimi. Ciò porta al rischio di un offuscamento del significato nella grammatica e nelle forme della letteratura, di una creazione di un “linguaggio privato” che incrina la valenza comunicativa dell'arte. Wallace recupera invece con forza l'idea, espressa a suo avviso da Wittgenstein in *Philosophische Untersuchungen* (1945), di una necessità di considerare la funzione sociale del linguaggio: nonostante sia impossibile attuare un legame tra l'uomo e il mondo che non sia mediato dal linguaggio, quest'ultimo deve sempre essere utilizzato al fine di creare una relazione tra gli individui. Questa concezione, trasposta da Wallace in chiave artistica, permette così di conferire alla letteratura il ruolo di una “living transaction between humans”, di strumento atto a costituire una comunità tra autore e lettore grazie alla trasmissione dei significati (Wallace, 1993b: 142-145). In tal senso, i romanzi di DeLillo e Wallace sembrerebbero suggerire al lettore un insegnamento affine a quello impartito dall'anziano maestro del protagonista di *Underworld*:

“Everyday things represent the most overlooked knowledge. These names are vital to your progress. Quotidian things. If they weren't important, we wouldn't use such a gorgeous Latinate word. Say it,” he said.
 “Quotidian.”
 “An extraordinary word that suggests the depth and reach of the commonplace.” (DeLillo, 1997: 542)

BIBLIOGRAFIA

- J. Baudrillard, *Per una critica dell'economia politica del segno* (1972) (trad. it. M. Spinella), Mazzotta, Milano 1974
- , *Simulacres et simulation*, Editions Galilée, Paris 1981
- M. Boswell, *Understanding David Foster Wallace*, University of South Carolina Press, Columbia 2003
- S. Burn, *David Foster Wallace's Infinite Jest. A reader's guide*, Continuum, New York-London 2003
- S. Calabrese, *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, Einaudi, Torino 2005
- D. DeLillo, *Underworld*, Scribner, New York 1997
- J. Dewey, *A Gathering Under Words. An Introduction*, in *Underworlds. Perspectives on Don De Lillo's Underworld* (ed. J. Dewey, S.G. Kellman and I. Malin), University of Delaware Press, Newark 2002, pp. 9-18
- D.H. Evans, *Taking Out the Trash. Don DeLillo's Underworld, Liquid Modernity, and the End of Garbage*, in "The Cambridge Quarterly", 35/2 (2006), pp. 103-132
- G. Graff, *Literature Against Itself. Literary Ideas in Modern Society*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1979
- I. Hassan, *Beyond Postmodernism. Toward an Aesthetic of Trust*, in *Beyond Postmodernism. Reassessments in Literature, Theory and Culture* (ed. K. Stierstorfer), Walter de Gruyter, Berlin-New York 2003, pp. 199-212
- M. Holquist, *Dialogism*, Routledge, London 2002
- F. Jameson, *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1992
- T. LeClair, *The prodigious fiction of Richard Powers, William Vollmann and David Foster Wallace*, in "Critique", 38/1 (1996), pp. 12-37
- C. MacGowan, *The Twentieth-Century American Fiction Handbook*, John Wiley & Sons, Hoboken 2010
- U. Panzani, *L'insufficienza della diagnosi. David Foster Wallace, Julian Barnes e la satira della narrativa postmodernista*, in "Studi e Ricerche. Quaderni del Dipartimento di Scienze del linguaggio e letterature moderne e comparate dell'Università di Torino", 5 (2010), Edizioni dell'Orso, Torino 2010, pp. 223-244
- L. Petrovic, *Hear the Voice of the Artist. Postmodernism as Faustian Bargain*, in *Beyond Postmodernism. Reassessments in Literature, Theory and Culture* (ed. K. Stierstorfer), Walter de Gruyter, Berlin-New York 2003, pp. 51-75
- T. Pynchon, *Is It O.K. To Be A Luddite?*, in "New York Times Book Review", (28 Oct. 1984), p. 1
<http://www.nytimes.com/books/97/05/18/reviews/pynchon-luddite.html>
- R. Rebein, Hicks, *Tribes and Dirty Realists. American Fiction after Postmodernism*, The University Press of Kentucky, Lexington 2001
- Q. Skinner, *A Third Concept of Liberty*, in "London Review of Books", 24/7 (2002), pp. 1-2
http://www.lrb.co.uk/v24/n07/skin01_.html
- D. F. Wallace, *Westward the Course of Empire Takes its Way*, in *Girl with Curious Hair*, Norton, New York 1989, pp. 231-373
- , *E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction*, in "The Review of Contemporary Fiction", 13/2 (Summer 1993a), pp. 151-164. Reprinted in *A supposedly Fun Thing I'll Never Do Again. Essays and Arguments*, Abacus, London 1998, pp. 21-82
- , *An interview with David Foster Wallace*, interview by Larry McCaffery in "The Review of Contemporary Fiction", 13/2 (Summer 1993b), pp. 128-150
- , *Infinite Jest*, Little, Brown and Company, Boston 1996
- A. Wilde, *Middle Grounds. Studies in Contemporary American Fiction*, The University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1987