



**Laboratorio critico 2015, 2 (5), pp. 1-9**

**Sezione: Articoli e saggi**

**ISSN: 2240-3574**

**Dalla *Surfiction* a *Chut* : Raymon Federman  
ovvero il silenzio della fiction**

**Francesca MILANESCHI  
frmilaneschi@libero.it**

«Raymond Federman (1929) est probablement le plus américain des écrivains français.»<sup>1</sup> Con queste parole quel «drôle de phénomène» che è Raymond Federman viene introdotto in uno dei saggi che lo celebrano, nell'opera collettiva *The Laugh that Laughs at the Laugh: Writing about the Pen Man, Raymond Federman*. "Il riso che ride del riso": un titolo che rinvia ad un tema – o forse, sarebbe più corretto dire, un elemento strutturante, su cui questo studio si soffermerà più avanti – quello del cosiddetto "riso dianoietico"<sup>2</sup>, che non soltanto si colloca al centro di tutta l'opera di questo autore bilingue, di nascita francese, cittadino americano d'adozione, ma che, unitamente alla pratica dell'auto-traduzione, lo accosta al suo maestro e amico Samuel Beckett.

Nato a Parigi nel 1929 da una famiglia ebraica di modeste condizioni, Raymond Federman – romanziere, critico e poeta bilingue franco-americano, amico e discepolo di Samuel Beckett – scampa alla deportazione nei campi di sterminio che colpisce invece il padre, la madre e le due sorelle nel corso dei rastrellamenti nazisti, durante la tristemente famosa "Rafle du Vel' d'Hiver" del 1942. Rifugiatosi come lavorante in incognito in una fattoria del sud del paese, emigra nel 1947 negli Stati Uniti, dove sopravvive in un primo tempo grazie ai mestieri più disparati, dall'operaio di

<sup>1</sup> Jan Baetens, *Raymond Federman: Un Américain bientôt à Paris?*, in: *The Laugh that Laughs at the Laugh: Writing About the Pen Man*, Raymond Federman, «Journal of Experimental Fiction», 23, edited by Eckhard Gerdes, San Jose/New York/Lincoln/Shanghai, Writers Club Press, 2002, p. 183 (citato d'ora in avanti con la sigla TLTLATL).

<sup>2</sup> Riso "dianoietico" è propriamente ciò che Beckett aveva espresso nella prima delle sue *Mirlitonnades*, ovvero «en face/ le pire/ jusqu'à ce/ qu'il fasse rire», sorta di tardivo (1976 circa) manifesto di poetica: la "dianoia" è il termine della filosofia greca che designa la conoscenza razionale discorsiva, collocata da Platone tra l'opinione, frutto del contatto empirico con la realtà naturale, e la "noési" o intelligenza intuitiva, capace di accedere al mondo delle idee. Già opposta da Democrito, che la definisce "chiara", alla conoscenza sensibile, "oscura", la "dianoia" è la facoltà di sviluppare con processi razionali determinate premesse fino alle necessarie conclusioni.

fabbrica a Detroit al jazzista sassofonista. Dal 1951 al 1954 presta servizio nell'esercito americano come paracadutista in Corea e in Giappone, ottenendo poi la cittadinanza americana. Frequenta in seguito i corsi serali della Columbia University, scopre la propria vocazione alla scrittura, vince un dottorato presso l'Università della California ed è autore di una delle prime importanti tesi, la prima in lingua inglese, su Samuel Beckett<sup>3</sup> e – insieme al critico John Fletcher – della prima bibliografia critica sul grande scrittore irlandese<sup>4</sup>. Professore emerito di Letterature Compare all'Università di Buffalo, dove ha insegnato dal 1968 ricoprendo un ruolo centrale nello sviluppo dei nuovi corsi di "creative writing", con una vasta produzione che comprende opere di narrativa, poesia, teatro, radiodrammi e critica letteraria, Federman è oggi considerato uno dei maggiori esponenti della scrittura sperimentale statunitense. Egli giunge alla scrittura piuttosto tardi, dopo una prima giovinezza spesa – come sanno i lettori dei suoi primi due romanzi *Double or Nothing* e *Take It or Leave It* – nel tentativo di sopravvivere alla crudezza del proprio destino e nel duro adattarsi al mondo, anche linguisticamente del tutto estraneo, dell'America del secondo dopoguerra, «wondering what the fuck am I doing here with all these dumb hillbillies [...] but ready to take on anyone anything, in those days I would easily do 100 push ups and 200 sit-ups without blinking»<sup>5</sup>. Nel 1951 Federman è già arruolato nell'esercito americano, soldato paracadutista dell'82esima divisione di stanza in North Carolina, accampamento di Fort Bragg, circondato da «fat ugly hillbillies» intenti al bere, al poker e ad altri squallori tipici della solitudine, sognando di diventare un grande jazzista, benché presto costretto ad arrendersi all'evidenza di non avere «the right color skin» per diventare uno dei giganti del sassofono.

Così una domenica – ed era una domenica perché quel giorno lui e i suoi compagni non erano stati costretti a correre per cinque miglia, zaino in spalla «and butterflies in the stomach» – una domenica prende a camminare, da solo, sotto una pioggia incessante, e depresso s'infilza in un cinema. Proiettano un film sulla seconda guerra mondiale, uno di quei film proiettati apposta «to inspire us to be better killers». Federman lo sa bene, cos'è la seconda guerra mondiale. Lo sa soprattutto a partire dal luglio 1942: il 16 e il 17 luglio, al "Vélodrome d'Hiver" di Parigi, più di 8.000 ebrei, di cui più di 4.000 bambini, vengono ammassati dopo un rastrellamento – la "rafle" appunto – organizzata

<sup>3</sup> *Journey to Chaos. Samuel Beckett's Early Fiction*, Berkeley & Los Angeles, California University Press, 1963.

<sup>4</sup> *Samuel Beckett: His Works and His Critics*, (An Essay in Bibliography, 1929-1967), Berkeley, University of California Press, 1970.

<sup>5</sup> Mark Amerika, *The Word-Being Talks: An Interview with Ray Federman*, in TLTLATL, cit., p. 417.

dalla stessa polizia francese sotto l'occupazione nazista, nell'attesa di essere deportati. La circolare n° 173-42 datata 13 luglio 1942, che riportiamo in nota parla chiaro:

Circulaire n° 173-42

À Messieurs les Commissaires Divisionnaires,  
Commissaires de Voie Publique et des  
Circonscriptions de Banlieue.

[...] Les Autorités Occupantes ont décidé l'arrestation et le rassemblement d'un certain nombre de juifs étrangers. La mesure dont il s'agit ne concerne que les juifs des nationalités suivantes:

Autrichiens, Polonais, Tchécoslovaques, Russes (réfugiés ou soviétiques, c'est-à-dire « blancs » ou « rouges »), Apatrides, c'est-à-dire de nationalité indéterminée.

Elle concerne tous les juifs des nationalités ci-dessus, quel que soit leur sexe, pourvu qu'ils soient âgés de 16 à 60 ans (les femmes de 16 à 55 ans). Les enfants de moins de 16 ans seront emmenés en même temps que les parents. Vous constituerez des équipes d'arrestation. Chaque équipe sera composée d'un gardien en tenue et d'un gardien en civil ou d'un inspecteur des Renseignements généraux ou de la Police Judiciaire.

[...] Les équipes chargées des arrestations devront procéder avec le plus de rapidité possible, sans paroles inutiles et sans commentaires. En outre, au moment de l'arrestation, le bien-fondé ou le mal-fondé de celle-ci n'a pas à être discuté. C'est vous qui serez responsables des arrestations et examinerez les cas litigieux qui devront vous être signalés.

[...] Tableau récapitulatif des fiches d'arrestations:  
Paris: 25 334; banlieue: 2 057; total: 27 391.

Le Directeur de la Police municipale, Hennequin.<sup>6</sup>

Dal documento citato a piè di pagina abbiamo espunto, per ragioni di sintesi, un lungo e desolante elenco di gendarmi in tenuta militare o civile, di ispettori, di autobus, di automobili e motociclette: di tale messe di cifre neanche una parola, neanche un accenno, in tutta l'opera di Raymond Federman. Nessun numero, nessuna statistica, che documenti quei fatti della seconda guerra mondiale: Federman ricorre anzi spesso ad un, tristemente e pesantemente simbolico, "troppo" per esprimere la "grande incognita" di tale "disparition", ovvero l'anonima "cifra" X-X-X-X<sup>7</sup>. Prima della "Rafle", il dodicenne Raymond Federman aveva infatti un padre, una madre, una sorella maggiore, e una più piccola.

<sup>6</sup> Cfr. Adam Rayski, *Il y a soixante ans. La rafle du vélodrome d'Hiver. Le peuple de Paris solidaire des Juifs*, Mairie de Paris, 2002.

<sup>7</sup> Cfr. *Federman A to XXXX, A Recyclopedic Narrative*, cit.

Quel film, quella domenica, quella solitudine nell'esercito, poi tanto spesso protagonista delle pagine del romanzo prediletto di Federman – *Take It or Leave It* – sono all'origine del momento drammatico, ed epifanico insieme, in cui violenta gli si svela la propria vocazione:

Anyway, I went into that movie-house, and I don't know why when I came out, I was so depressed, but also so moved by the film I had seen, I wish I could remember what it was, I began to cry in the rain and it was then, right then, in the rain, on a Sunday, at Fort Bragg, in 1951, I think it was December, or something like that, because in January 52 they skipped me to Korea to fight the war hoping that I would get killed over there so that they wouldn't have to pay me social security when the time came, and so it was then, right there on the spot, tears running down my cheeks mixed with the rain drops, that I decided, dammit, I'm going to become a famous writer.<sup>8</sup>

Raymond Federman è dunque il più americano, forse anche il più autenticamente post-moderno, degli scrittori francesi, che in questi ultimi anni la Francia riscopre, ripubblica e traduce<sup>9</sup> – ove egli non abbia già provveduto ad auto-tradursi da sé – dopo anni d'oblio ed incuria. L'americanità di Federman è però ben diversa da quella che caratterizza tanta parte della produzione letteraria europea di questi ultimi decenni: non è la sua una letteratura che fa il verso ad uno o più modelli americani, imitati ed importati, né quella di un autore francese che si sia esiliato in terra straniera, ripudiando il proprio idioma e la propria tradizione culturale europea, immergendosi in un transatlantico viaggio senza ritorno.

Di tali modelli americani, del post-moderno americano, o – per usare un termine americano, del cosiddetto "avant-pop" – Raymond Federman è stato ed è uno degli esponenti principali, insieme ad autori quali John Barth, Walter Abish, Ronald Sukenick o Charles Bernstein: spesso emarginato e misconosciuto dall'editoria "mainstream", ma pervicacemente sostenuto da una sempre crescente schiera di entusiasti, oltre che universalmente

<sup>8</sup> Mark Amerika, *op. cit.*, p. 418.

<sup>9</sup> Titoli apparsi di recente: *La Voix dans le débarras/The Voice in The Closet* (edizione bilingue, suivi de *Échos de Maurice Roche*, edizioni Impressions nouvelles, 2001); per le edizioni Al Dante: *Amer Eldorado2/001* (2003), *La Fourrure de ma tante Rachel* (2003), *Quitte ou Double* (trad. Éric Giraud, 2004), *Mon corps en neuf parties* (2004), *Moinous et Sucette* (trad. Nicole Mallet, 2004), *Retour au fumier* (trad. Éric Giraud, 2005), *À qui de droit* (trad. Nicole Mallet, 2006), *Le Livre de Sam* (2006); per le edizioni Le Mot et le reste: *Ici & Ailleurs* (edizione bilingue, 2003), *Future Concentration* (edizione bilingue, 2003), *Le Crépuscule des clochards* (avec George Chambers, trad. di Nicole Mallet, 2004), *L'Extatique de Jules et Juliette* (2005), *Surfiction* (2006); *Elle est là* (avec Mathias Pérez, edizioni Carte blanche, 2005).

ricosciuto dal mondo intellettuale e letterario, statunitense e non, che egli ha contribuito ad animare<sup>10</sup>.

Se il rapporto che Federman intrattiene rispetto alla propria duplice appartenenza culturale, alla propria "francité"<sup>11</sup> mai davvero abbandonata, è decisamente complesso e articolato – e richiede un discorso critico che approfondiremo nelle pagine che seguono – sulla propria natura di creatura, e di scrittore bilingue, egli si esprime invece sempre in termini piuttosto netti, espliciti, che sembrano non lasciare grande spazio al dubbio:

Le côté bilingue de mon travail est plus étendu, plus massif, que vous ne pensez; la plupart de mes poèmes existent en deux versions, ainsi qu'un grand nombre de textes en prose, bien sûr ça demande beaucoup plus de travail pour faire ça avec les romans. [...] Pourquoi ce travail d'auto-traduction? Il me semble que le poème ou le texte en prose [...] n'est pas fini s'il existe seulement en une seule langue, comme moi-même je me sentirais incomplet si tout à coup une de mes deux langues disparaissait en moi. Et de plus en plus quand j'écris en anglais des mots français se glissent entre les mots anglais. Et de même si j'écris en français des mots anglais s'insèrent entre les mots. Il m'arrive même de parler les deux langues en même temps, est-ce une forme de sénilité?<sup>12</sup>

Lo scrittore bilingue, col proprio testo duplice e "aperto", un testo che, abbiamo già ricordato, può tornare anche una terza – e potenzialmente infinite volte – su se stesso, mostra al lettore il dialogo, «this internal (one should almost say infernal) dialogue»<sup>13</sup>, che egli intrattiene con se stesso, la propria "officina", il proprio "baustelle", il cantiere aperto della scrittura, il cantiere del testo, che non si pretende, che non sa o non può più pretendersi, verità definitiva e ultima.

Ecco perché per una creatura bilingue, come Federman si auto definisce, una sola lingua resta insufficiente, e perché entrambe le forme scritte nelle due lingue possono comunque suonare in qualche modo "straniere" per un lettore madrelingua dell'uno o dell'altro idioma.

I feel complete in myself and in my work only when the writing exists in both languages. And it is true that when I function as an English-speaking person, I feel a lack in me, a void, and the same is true when I am a French-speaking person. Or to

<sup>10</sup> Cfr. *Federman A to XXXX, A Recyclopedic Narrative*, edited by Larry McCaffery, Thomas Hartl, Doug Rice, San Diego, San Diego State UP, 1998, per un esauriente excursus sulla ricezione dell'opera di Federman.

<sup>11</sup> Cfr. Jan Baetens, *op. cit.*

<sup>12</sup> Jan Baetens, *Raymond Federman et la visibilité d'un livre parlé: Take It or Leave It*, in «Rivista di letterature moderne comparate», vol. LIV (nuova serie), aprile-giugno 2001, pp. 223-224.

<sup>13</sup> *Ibidem.*

put it another way: when I speak or write in English (the French in me is placed in parenthesis), and when I speak or write in French (the English is then in parenthesis), as a result I sometimes feel that when I write English I am really writing French, and vice versa. This may explain why certain publishers have found my writing somewhat strange (strange in the sense of being foreign). I was told by a French publisher who rejected *La Fourrure* that even though it was written in French it did not sound French to him. I wonder what he thought of *Perec's La Disparition*. But I'm digressing.<sup>14</sup>

Le leggi che governano il ricorso, consapevole o meno, ad una lingua o all'altra – e che spesso investono non solo il processo di scrittura, ma anche, a dire di Federman, il suo processo di lettura, ove cioè l'altra lingua s'insinua nella lettura di un testo traducendolo mentalmente nella lingua "altra" o "rivale" – restano tuttavia inspiegabili, e l'autore nel descriverne il bizzarro funzionamento preferisce affidarsi ad una sardonica ironia:

I am often asked if I think in French or in English, if I dream in French or in English. And I usually answer (at cocktail parties, on the golf course, at various intellectual gatherings), since one must always answer such questions, if only for the sake of answering something and not be bothered any further with an unanswerable question: I think and I dream both in French and in English, and very often simultaneously. [...] I do not normally question or analyze my schizophrenic bilingualism. I just let it be, let it happen in me and outside of me. I have no idea in which side of my brain each language is located. I have a vague feeling that the two languages in me fornicate in the same cell. But since you are probing into my ambivalent (my ambidextrous) psyche, I can tell you that I believe I am left-handed in French and right-handed in English. I am not kidding. You see, I was born left-handed (in Paris, some years ago), but when I broke my left wrist at the age of nine or ten (I forget exactly when now), I was forced to become right-handed. You might say that I am a converted lefty, just as I am a converted Frenchman who became an American. However, there are certain things, certain gestures and motions which I cannot do with my right hand (like brushing my teeth or throwing a ball), and others which I can only do with my right hand (like writing or playing tennis). Could this have something to do with my bilingualism?<sup>15</sup>

La scelta di quale lingua utilizzare prioritariamente per scrivere un testo è determinata da diversi

<sup>14</sup> Alyson Waters, *Self-Translation. Interview with Raymond Federman*, in «Sites», vol. 5, n°2 Fall 2001, pp. 242-248 (il testo dell'intervista, al momento irripetibile nell'originale, ci è stato inviato direttamente da Raymond Federman in formato rtf: ci è perciò impossibile fornire più precisi riferimenti alle pagine).

<sup>15</sup> *Ibidem.*

fattori, non ultimo la lingua reale in cui i fatti rievocati nel corso della narrazione si sono svolti: ricordiamo che Federman non fa distinzione fra memoria e immaginazione nel proprio processo di scrittura.

Lavorando inoltre nel solco di due differenti tradizioni letterarie, persino il destinatario, il lettore immaginario che l'autore ha in mente, può costituire un condizionamento, nel senso della scelta della lingua, ma soprattutto nel determinare vari aspetti linguistici e culturali del testo. Federman afferma di immaginare il proprio lettore americano generalmente come più intellettuale rispetto al suo lettore francese, – probabilmente perché il lettore americano è nel suo caso spesso legato all'ambiente accademico statunitense – mentre la sua più autentica, originaria esperienza del francese è quella di una lingua più "argotica" e colloquiale: esempio di due testi "gemelli" con diversi lettori immaginari sono le due versioni del romanzo *Amer Eldorado/Take It or Leave It*. Mentre la versione francese si rivolge idealmente – e provocatoriamente – al gruppo della rivista francese «Tel Quel», («J'ai commencé à écrire ce roman à Paris dans un petit hôtel rue Jacob qui se trouvait à côté des bureaux du groupe Tel Quel, et c'est à eux que le roman s'adresse» 16) quella inglese si rivolge, con analoghi intenti, all'americana «Partisan Review».

Il nome di Raymond Federman, nonostante l'evoluzione che la sua opera ha subito nel tempo, resterà probabilmente legato al termine Avant-Pop, una definizione, coniata «to describe that impetus in our culture that both pushes the avant-enveloppe and embraces – however ambivalently – a pop aesthetic.»<sup>16</sup> Termine, questo di Avant-Pop, indifferentemente utilizzato da Federman insieme a quello di "Surfiction" per definire la post-moderna "New Fiction" praticata da un manipolo di scrittori americani, – come Walter Abish, Charles Bernstein, Ronald Sukenick, il "secondo" John Barth<sup>17</sup> e naturalmente da sé stesso – tutti accomunati dal medesimo gusto della costrizione formale e dell'iper-costruzione da un lato, e dal carnevalesco rifiuto di qualsivoglia regola o restrizione dall'altro:

Not only do many Avant Pop obsessions surface in Federman's work, from technical improvisation to bullet-train anti-narrating speed, but also the defining need to use and abuse pop maneuvers to subvert popular complacency.<sup>18</sup>

Abbracciando la cosiddetta «aesthetic of the ugly», non trascurando nessuna delle merci offerte sullo scaffale di quell'iper-mercato "pop" che è la cultura

<sup>16</sup> Lance Olsen, *Escape Velocity of the Hypertextual Prefiguration*, in TLTLATL, *op. cit.*, p. 123.

<sup>17</sup> Non dunque, per intenderci, il Barth di *The End of the Road* o *The Floating Opera*, ma il Barth di *Giles Goat-Boy* o *Lost in the Funhouse*.

<sup>18</sup> Lance Olsen, *op. cit.*, p. 123.

americana, e mettendo in atto un citazionismo spinto all'estremo – e facilmente in Federman ci si perde nel mare dei riferimenti, più o meno occulti, più o meno, e spesso volutamente, grossolani, da Stendhal a Joyce, da Camus a Nietzsche a Beckett e via dicendo – già dal suo primo romanzo *Double or Nothing* Federman si serve di una sorta di parodia del "bildungsroman", in un certo senso l'archetipo del romanzo stesso, per esercitare il proprio sarcasmo sulla società consumistica americana.

Già ad un livello di macroscopica evidenza, non è difficile individuare, come modelli letterari di Federman, testi quali i *Calligrammes* di Apollinaire, il *Finnegans Wake* di Joyce, e i più vicini *Naked Lunch* di William S. Burroughs e *Hopscotch* di Julio Cortázar<sup>19</sup>. L'affinità col Joyce di *Finnegans Wake* è rilevabile nel

Virtually plotless, circularity structured, Celtically mythological, 600-plus-paged linguistic explosion that is impossible to read other than as a hypertext, the reader dipping in and out at will, a rhapsodic delight that looks forward to Federman's fiction<sup>20</sup>.

Nel parallelo con Burroughs l'opera di Federman viene accostata all'action painting e a Jackson Pollock, così come alla musica di John Cage. Elementi comuni tra la prosa di Cortázar e quella di Federman sono invece da ricercare nello stile, che richiama la tecnica jazzistica dell'improvvisazione e perviene ad un effetto di frammentazione della personalità dei cosiddetti "personaggi" e della cosiddetta "narrazione" (un procedimento simile a quello poi utilizzato da Pynchon una ventina di anni più tardi nel suo *Gravity's Rainbow*)<sup>21</sup>.

La prosa di Federman si configura dunque, e sin dal principio, anzitutto come reazione all'ormai esaurita "vague" del modernismo, sulla scia di autori "di confine" come Beckett o Gertrude Stein.

Se nel modernismo uno degli elementi strutturanti fondamentali era il mito, prima forma di risposta a quel processo di perdita di fiducia nell'obiettività e nell'umana capacità di comprensione del reale che conosciamo dai primi decenni del Novecento inverarsi come "esautorazione del senso" – e che contiene "in nuce" i suoi stessi demoni auto-distruttivi (morte dell'autore, morte dell'eroe o del personaggio "tout court", morte della trama, etc.) – è pur vero che tale processo aveva già toccato all'interno del modernismo stesso il proprio apice, fino all'estrema espressione di consapevolezza della scrittura, che raggiunge probabilmente il proprio punto di non-ritorno nel *Finnegans Wake* di Joyce. Qui il linguaggio cessava già di rappresentare una realtà esterna a sé per presentarsi esso stesso come

<sup>19</sup> Lance Olsen, *op. cit.*, pp. 108-109.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> Cfr Jerzy Kutnik, *The Novel as Performance: The Fiction of Ronald Sukenick Raymond Federman*, Carbondale; Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1986.

realtà, e diventare poi, in autori come Gertrude Stein o Beckett, il soggetto stesso della cosiddetta “narrazione”: la consapevolezza della scrittura veniva dunque a porsi come una sorta di metafora per quel «man’s obsessive need to construct artificial codes or systems with which he can conceal from himself the real lack of any code or system in life.»<sup>22</sup> Capace di superare l’impasse generata dalla «(post)structuralist metaphysic of absence and its ideology of fracture»<sup>23</sup>, – all’origine di una visione di letteratura totalmente “implosiva” sul linguaggio e aliena dal «dynamic holism» americano – la “New Fiction” di Raymond Federman, rappresenterebbe, secondo il critico Jerzy Kutnik, un fecondo connubio culturale tra i presupposti che ispirano le teorie del post-strutturalismo europeo – dei vari Lévi-Strauss, Barthes, Derrida, Foucault, Kristeva, Deleuze, Serres – e la vitalità tutta americana del modello della post-moderna performance, costituendosi rispetto ad esse come una sorta di “risposta” americana: un’espressione della cultura statunitense che non può però prescindere dalle proprie radici culturali europee.

### The Novel as Performance

Si realizza, nell’opera di Federman, una perfetta equivalenza tra “fiction” e “writing”, – dal momento che il tratto fondamentale che qui caratterizza il concetto di “fiction” è proprio l’aspetto attivo, «its genuinely performatory character»<sup>24</sup> – con un interessante ritorno alla dimensione “poiética” in senso “greco” e originario. Ove cioè il “poiéin” non è altro che il “fare”, e ove il centro che determina l’opera non è uno né unico, cioè il testo, come vorrebbe il cosiddetto New Criticism di matrice post-strutturalista, ma almeno due: la creazione dell’autore dunque, ma anche quella del lettore.

Ecco allora che un primo aspetto importante della composizione del testo – e pensiamo a opere come *Double or Nothing* o *Take It or Leave It* – diventa proprio l’aspetto tipografico, la distribuzione spaziale delle parole come segni tipografici sulla pagina. Viene in tal modo restituito un peso all’impatto del testo come oggetto fisico, da un lato rivendicando, almeno apparentemente, la qualità “parlata” dello stile, dall’altro implicitamente negandola nella prassi di tali “architetture tipografiche”:

Like an Action Painting<sup>25</sup>, he suggests, the printed page should be regarded as an opaque surface to which words cling like paint to a canvas and

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 38.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 158.

<sup>25</sup> Cfr. anche Lance Olsen, *op. cit.* p. 125, dove l’opera di Federman viene definita una sorta di equivalente letterario dell’*action painting* di Clyfford Still.

which, instead of an illusion of depth, an image of the real world populated by real people, offers itself as a “shattered white space [in which] the people [are] drawn by the black words from the beginning flattened and disseminated on the white surface of the paper inside the black ink-blood”<sup>26</sup>.

Ciò non significa, naturalmente, l’abolizione del discorso narrativo “tout court”, sostituito da pure forme visive, ma una ridefinizione dello stesso: del suo ruolo e del suo significato, anche attraverso la destrutturazione del mezzo tipografico e sintattico. Le forme tradizionali risultano così negate e stravolte in nome della sfiducia in una visione del mondo razionalistica, di cui esse rappresentavano, nella loro linearità spaziale e temporale, il fedele riflesso.

Se per alcuni tale prassi sarebbe funzionale a sottolineare l’oralità del testo, – e se è indiscutibile che in esso «les modulations typographiques [correspondent] régulièrement avec des changements d’intonation»<sup>27</sup> – è tuttavia difficile negare quanto ne risulti altresì esasperato il carattere visuale e spaziale, e dunque scritto. Senza considerare poi che l’intervento continuo sul segno “costringe” il lettore a ripensarne aspetto, funzioni, valenze simboliche e semantiche, che vengono in genere assorbite in modo inconsapevole, o comunque meno consapevole, dalla meccanicità acquisita della lettura lineare: un’operazione intellettuale che la pura modalità orale renderebbe francamente più difficile, se non impossibile.

Si è parlato, per definire tale tecnica, di «grammatextualisation»<sup>28</sup> della scrittura che, se non costituisce un’assoluta novità in letteratura, ed era stata già abbondantemente sfruttata dalle avanguardie letterarie negli anni venti, trova nel costruttivismo delle neo-avanguardie americane degli anni sessanta e settanta nuova linfa vitale.

Nell’opera di Federman l’impiego massiccio della “grammatextualisation” pagina per pagina (soprattutto nei romanzi *Double or Nothing* e *Take It or Leave It*) conosce un livello di coesione interna davvero notevole:

Car en effet chaque page a son petit secret arbitraire de typographie [...], c’est-à-dire que quand j’écrivais à chaque page je me donnais un petit problème typographique ou syntaxique à résoudre. Ce que j’appelle ailleurs une « syntaxe paginale »<sup>29</sup>.

Per quest’aspetto, come per il «goût invétéré [...] pour la figure narrative de la digression»<sup>30</sup> (o

<sup>26</sup> Jerzy Kutnik, *op. cit.*, p. 159.

<sup>27</sup> Jan Baetens, *Raymond Federman et la visualité d’un livre parlé/ Take It or Leave It*, cit. pp. 216-217.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 219.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 229.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

«leapfrog», secondo un neologismo di Federman) – che ben si adatta all’oralità dello stile e che è funzionale soprattutto ad illustrare la figura retorica della “procrastinazione”, mutuata dal modello del *Tristram Shandy* di Sterne – un testo come *Take It or Leave It* si inserisce a pieno titolo nel filone della “littérature à contrainte»:

It gives the impression on the surface of pure chaos and digressions all over the place, but yes, I work very hard at it, page after page, screen after screen, reshaping every word to put it in place in order for it to achieve why I hope it is there.<sup>31</sup>

Interpellato sul carattere performativo della propria scrittura<sup>32</sup>, Federman riconosce che se, da un lato, essa possiede un forte impatto visivo, dall’altro si configura come linguaggio parlato, che richiede un livello “uditivo” di fruizione e percezione: non a caso in tutti i romanzi di Federman è presente un interlocutore (o più di uno) con cui il narratore stabilisce un rapporto dialogico. Ciò si lega, secondo Federman, al movimento della fiction americana post-moderna degli anni sessanta e settanta, quella che egli definisce “surfiction”:

En Amérique, pendant les années 60 et 70 surtout, les romanciers eurent la chance d’être en grande demande pour faire des lectures de leurs textes, des lectures [« readings »] qui sont devenues de plus en plus des performances. Les *readings* par des romanciers comme John Barth, Robert Coover, Ronald Sukenick, Steve Katz, Walter Abish, et bien d’autres, dont moi-même, sont devenues de vrais spectacles, et on pourrait se demander dans quelle mesure ce genre de performances publiques ont eu un effet sur l’écriture des textes. Nos lectures engageaient ceux qui nous écoutaient directement, et je crois que les « listeners » dans *Take It Or Leave It* représentent vraiment ce public.<sup>33</sup>

Risulta evidente, nell’estetica di un post-moderno così inteso, l’assunzione di un’epistemologia novecentesca in cui viene respinto il dualismo, la separazione tra soggetto e oggetto (un soggetto osservante e un oggetto osservato) nell’acquisizione della conoscenza (non più dunque una nozione di conoscenza assoluta che preesiste la scoperta dell’oggetto), in una teoria della letteratura che sembra risuonare l’eco wittgensteiniana<sup>34</sup> di una conoscenza come funzione del linguaggio.

Il vero e autentico “sé” risulta dunque essere il prodotto del linguaggio e non l’origine di esso: è un SELF che si auto-definisce PRESENT-SELF, in

contrapposizione al PAST-SELF che preesiste al testo, un nuovo “sé” che si presenta come un «disembodied subject which functions as a pure voice [...] performing its own presence in the text»<sup>35</sup>:

The PRESENT-SELF need not only remain nameless, anonymous, and even selfless (in the sense of being characterless), and function as pure disembodied voice. It can also (playfully and ironically) assume the name of its creator. No longer, however, does it need to become an extension or a reproduction of that living self... It invents its own reality, its own unpredictable being, and even its own fictitious past. It may re-invent its author who then becomes as fictitious as his creation.<sup>36</sup>

Ciò si traduce in termini di “fiction” in una continua verbalizzazione dell’esperienza originaria, non verbale, per cui ogni narrazione non è e non può essere che un «second-hand tale»<sup>37</sup>. Un racconto sempre e comunque “di seconda mano”, che Federman realizza grazie alla dilatazione del proprio «côté» carnevalesco e bakhtiniano, legato a una molteplicità di voci che prendono il posto dei personaggi, nonché grazie alla predilezione per la tecnica da lui stesso denominata «playgiarism», ovvero l’inserimento e il collage di frammenti ed enunciati provenienti da altri testi, citati, chiamati in causa o distorti e destrutturati in modo più o meno occulto (ma sempre molto consapevole e intenzionale).

### Playgiarism or The Burden of Originality

Nella prassi del “playgiarism” trova attuazione quella fine del mito della sacralità dell’autore e dell’opera d’arte, di nietzscheana memoria, che Federman ribadisce e approfondisce in termini critici nel proprio saggio *Critifiction*<sup>38</sup>, termine con il quale l’autore designa «a kind of narrative that contains its own theory and even its own criticism.»<sup>39</sup>

In relazione al nuovo ruolo conferito al lettore come produttore di senso, al crollo dell’“auctoritas” autoriale che il post-moderno respinge, si pone anche una nuova dialettica dell’originalità e del plagio, o meglio del “playgiarism”, come Federman lo definisce:

By reflecting upon his work, by introspecting the very mechanism of art, the creator discover[s] (with great anguish at times, but also with great laughter) that he [is] no longer supreme,

<sup>31</sup> Charles Bernstein, *The LINEBreak Interview*, in TLTLATL, *op. cit.* p. 77.

<sup>32</sup> Cfr. Jan Baetens, *Raymond Federman et la visualité d’un livre parlé/ Take It or Leave It*, *cit.*

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 226.

<sup>34</sup> Cfr. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, London, Routledge and Kegan Paul, 1961; *Id.*, *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi, 1953.

<sup>35</sup> Jerzy Kutnik, *op. cit.* pp. 167-168.

<sup>36</sup> *Ivi*, pp. 168-169.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 171.

<sup>38</sup> Cfr. Raymond Federman, *Critifiction. Postmodern Essays*, Albany, State University of New York Press, 1993.

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 31.

sovereign, no longer a superior, omnipotent being – a prophet-like figure – in full control of his creation, the sole proprietor of it... The ultimate discovery, in our time, is that there are no individual proprietors of language, and therefore, PLAGIARISM is the stuff of literature – PLAGIARISM is not only admissible, it is advisable [...] in an effort to rid itself of the authority of its creator and of the burden of originality.

Nel precedente saggio *Surfiction. Fiction Now and Tomorrow*<sup>40</sup> – scritto per illustrare i principi che informavano il suo primo romanzo *Double or Nothing* e che inevitabilmente suggeriva nel titolo un intrinseco legame fra la nuova fiction e il surrealismo – Federman aveva già elaborato una sua teoria per una narrativa contemporanea che potesse ancora fregiarsi di un qualche significato: ovvero una fiction che sapesse andare oltre i propri stessi limiti, sfidando la tradizione su cui essa stessa si fonda. Una fiction che si impegnasse a rinnovare la fiducia nell'umana intelligenza e immaginazione piuttosto che offrire una visione falsata e distorta della realtà, che si rivela essere il frutto di un caso irrazionale e non di una retta e giusta ragione: «This I call Surfiction.»<sup>41</sup>.

Scopo ultimo di tale letteratura sarebbe dunque quello di smascherare l'illusione su cui da sempre si fonda ogni "patto di lettura": che esista cioè una voce originale, dal momento che – e qui la poetica di Federman trova uno dei suoi massimi punti di contatto con la poetica beckettiana – «There is no original voice, only a voice within a voice mumbling to itself, only imagination imagining that it is imagining»<sup>42</sup>.

Poiché non si dà scrittura, non esiste creazione, immaginazione, invenzione, che non si risolva in un perenne atto di citazione, la fiction post-moderna, o New Fiction o Surfiction, non è costituita se non da «pre-texts awaiting to become meaningful texts»<sup>43</sup>, così come l'essere, il soggetto, è il prodotto del testo e non l'origine di esso. Se il piacere della leggibilità consiste, o consisteva finora, nel piacere di riconoscere, di riconoscersi nel testo, allora ciò che più disorienta nella Surfiction è ciò che impedisce di riconoscere che qualcosa sta accadendo nel testo, ma al tempo stesso impedisce al lettore di sfuggire alla realtà del testo, per ricollocarsi nel proprio mondo: «then un-readability must be "the agony of un-recognition" [...] where everything "leapfrogs toward cancellation", as in my own novels.»<sup>44</sup>.

## **I Am One Who Denies Storytelling: Il Post-Olocausto di Raymon Federman**

La retorica della "cancellazione", cancellazione che

<sup>40</sup> Chicago, Swallow Press, 1975.

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 37.

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 59.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 50.

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 70.

investe "in primis" l'origine, e con essa il senso, teleologico, della realtà e della Storia, unitamente al rifiuto che Federman oppone al "raccontare storie", difficilmente può essere disgiunto dal tema dell'Olocausto, o meglio del Post-Olocausto, e dal ruolo che egli attribuisce alla memoria nella propria letteratura. Nessuna distinzione viene in essa operata tra memoria e immaginazione, nessuna scala di valori si applica all'una come all'altra:

I don't think we really remember – that is, I don't think I remember – I *imagine* what I think has happened to myself or to others in the past in history. I reinvent. [...] I have to still believe, as I often do, that one of these days around a street corner I'm going to meet my sisters. I still believe that. Strongly. [...] Memory closes things. Imagination opens it.<sup>45</sup>

Il rifiuto della rappresentazione di certi eventi, o degli eventi in generale, può essere, ed è stato interpretato, come un tentativo di evasione rispetto all'insostenibilità di certa memoria, letto dunque alla stregua di una strategia di sopravvivenza<sup>46</sup>, di un esorcismo, di una trasgressione che lo stesso autore riconosce come propria:

Oh. I have been asked that question so often, am I evading? Yes, I think on the one hand I am evading, on the other hand I am transgressing and exorcizing. [...] What has happened to the Holocaust is that it has become a tourist attraction. [...] I don't think I would want to visit the one in Washington, the new Museum of the Holocaust, because that's what it is – it's a tourist attraction. I prefer to go to the Guggenheim.<sup>47</sup>

Ad una lettura più attenta l'opera di Federman non può non rivelare che ciò che può apparire una strategia è in realtà una poetica, una forma quasi obbligata per esprimere certa materia, ed è un ritornare quasi ossessivo su certi "non detti" che esprime un'estetica dei "Leerstelle"<sup>48</sup>: di "blank spaces", di luoghi ove è l'assenza l'elemento dominante, e ove è la procrastinazione la figura retorica consacrata alla rappresentazione di tale assenza.

<sup>45</sup> Charles Bernstein, *op. cit.*, pp. 69-78.

<sup>46</sup> Cfr Alan Wilde, *Horizons of absent*, Baltimore and London, John Hopkins University Press, 1981, pp. 138-139 e Rossella Giangrande, *Raymond Federman: la disgraziata del romanzo*, Lecce, Edizioni Milella, 2001.

<sup>47</sup> Charles Bernstein, *op. cit.*, pp. 70-71.

<sup>48</sup> Cfr. in merito la tesi di dottorato: *Die Ästhetik der Leerstelle in Raymond Federmans Roman "La Fournure de ma tante Rachel" vor dem Hintergrund des Gesamtwerks* di Danielle Reif dell'Università di Freiburg, ove anche la scelta del bilinguismo si iscrive in quella "estetica dell'assenza" che prende forma, secondo la Reif, in una sorta "Isotopie der Lücke", in cui l'essenziale della narrazione viene appreso al lettore solo in modo frammentario e discontinuo, e in cui è la "procastinazione" la figura retorica dominante.

Appare innegabile, in simile prospettiva, la consapevolezza che investe il protagonista del romanzo di Federman *A Tutti gli interessati*<sup>49</sup>:

Lentamente cominciò a rendersi conto che nello spazio occupato da una statua prende forma un'assenza. Per tutta la vita era stato ossessionato dall'assenza e adesso aveva trovato il modo per rendere presente quell'assenza.

Tuttavia, nonostante l'inevitabile filiazione che lo lega al filone della letteratura post-Auschwitz, Federman è più prossimo alle costruzioni letterarie di una certa tradizione francese che comprende tra i suoi massimi rappresentanti George Perec, che non all'esistenzialismo di un Primo Levi.

Il raccontare implica sempre il conferimento di un senso, di una direzione appunto, e di un'interpretazione soggiacente ad essa: soluzione che Federman nega strenuamente, ponendo l'accento sulla relatività del concetto stesso di verità.

Attraverso la retorica che è connessa ad ogni umana narrazione, qualunque verità, qualunque memoria, qualunque evento può essere falsificato, distorto, alterato:

I learned this when I was a student at Columbia University taking a course on Medieval French literature. In Medieval French literature we were reading these texts by these two – I forget the guy's names – who went on the Crusades with the Crusaders. And each one wrote an entirely different version of this thing. One was glorifying in the name of God and in the name of whatever, and the other was showing what a stupid kind of adventure this was, which was all greed, it was all to get rich, to obtain, to find women or carpets out there, to find gold and so on – it had nothing to do with the original idea. And this struck me at the time – I was still young, relatively young – that indeed you can take the same fact and give it two, three, as many interpretations as you want.<sup>50</sup>

### **A Better Chance Of Getting Where We Want To Go: Il bilinguismo “D’après” Raymond Federman**

La materia di cui è fatto il raccontare, ovvero il linguaggio, si rivela allora come un mezzo fallace, provvisorio, imperfetto: «language is what [...] prevents us from getting where we want to go»<sup>51</sup>. Una “verità” beckettiana che Federman fa propria, insieme al suo terribile corollario: «said is missaid»<sup>52</sup>, eppure non c'è altro. Il linguaggio resta

<sup>49</sup> Venezia, Marsilio, 1995: titolo originale *To Whom It May Concern*: forniamo qui la traduzione in luogo dell'originale, al momento irreperibile.

<sup>50</sup> Charles Bernstein, *op. cit.*, p. 71.

<sup>51</sup> Cfr. Federman, *A Voice Within A Voice*, in [www.federman.com](http://www.federman.com).

<sup>52</sup> Samuel Beckett, *Worstward Ho*, in *Nohow On*, New York,

pur sempre l'unico mezzo a disposizione dello scrittore per “fallire ancora, fallire meglio”: «Nothing else ever. Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better.»<sup>53</sup>

Scrittore totalmente bilingue, Federman iscrive la propria opera nel solco della tradizione beckettiana dell'auto-traduzione, seppur praticata non in modo sistematico. Messo di fronte all'incolmabile “assenza”, all'indicibilità di un proprio *Innommable* – e non dimentichiamo che è proprio successivamente alla stesura dell'*Innommable* che Beckett diventa un autore bilingue che comincia ad auto-tradursi – egli appare quasi costretto alla ricerca di una “second chance”, come lo stesso Federman ha riconosciuto, nel suo testo intitolato *A Voice within a voice*:

There is also a more important reason for wanting to translate one's work: since we know that language is what gets us where we want to go but at the same time prevents us from getting there [I am paraphrasing Samuel Beckett here], then by using another language, the other language in us, we may have a better chance of getting where we want to go, a better chance of saying what we wanted to say, or at least we have a second chance of succeeding. That is to say, we have the possibility of correcting the errors of the original text.

The original creative act, as we all know, always proceeds in the DARK – in the dark, in ignorance, and in error. Though the act of translating (and especially self-translating) is also a creative act, nevertheless it is performed in the LIGHT (in the light of the original text), it is performed in KNOWLEDGE (in the knowledge of the existing text), and therefore it is performed without error, at least at the start. As such the act of self-translation enlightens the original, but it also reassures, reasserts the knowledge already present in the original text.<sup>54</sup>

Proprio la problematica messa in questione del rapporto con l'origine, intesa non tanto, o non soltanto, linguisticamente e culturalmente, appare centrale nell'opera di Raymond Federman. Anche procedimenti tipicamente post-moderni, quali gioco e contaminazione, sembrano in essa mirare ad una impossibile abolizione dell'origine, così come in Beckett le “acrobazie” del linguaggio miravano ad una abolizione dello stesso, “sulla via che porta ad una letteratura della non-parola, per me tanto desiderabile”<sup>55</sup>.

Grove Press, 1196, p. 109.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> *Op. cit.*

<sup>55</sup> Cfr. Samuel Beckett, *Peintres de l'empêchement*, in *Le*

Il bilinguismo trova allora una singolare applicazione nell'ambito dell'estetica decostruzionista del post-moderno che Federman abbraccia. Ciò che egli intende col termine "unified dialectic" è la presa di coscienza di una fiction che, mentre decostruisce sé stessa respingendo le convenzioni che ne reggono lo statuto medesimo di fiction, sta al tempo stesso costruendo qualcosa di diverso: un nuovo tipo di testo che guadagna autonomia sul terreno delle proprie regole arbitrarie. Nonostante la fiction sembri, in tale processo, cancellare sé stessa, il testo non scompare. Ad essere cancellata è invece una certa idea preconcepita e preconfezionata di fiction.

This process of deconstructing while constructing became quite clear to me when in the early seventies I experimented on tape, as John Barth also did at that time (we were colleagues in Buffalo). As a bilingual writer I wanted to be able to speak the same text (which existed both in English and in French) simultaneously. This, of course, can be done on tape by synthesizing the voices. As I heard myself speak English and French at the same time, I also noticed that the meaning of the texts had disappeared, had been erased by this bilingual cacophony. However, something else had been created: an effect, a sound effect which was still part of the text, or rather which had replaced the original text. In this sense, yes, the subject (the self, if you prefer) is deconstructed in its place. Perhaps one could call that the *essence* of the text<sup>56</sup>.

---

*Monde et le pantalon*, Paris, Editions de Minuit, 1990.

<sup>56</sup> Zoltàn Abàdi-Nagy, *Twofold Welcome to Raymond Federman*, in TLTLATL, *op. cit.*, p. 152.