

JOHN BARTH E IL ROMANZO DI SOCIETA

(...) the longing for longing gone (...), and one is in the hollow (...) and free, of a being so light and free that is as the being of nothing (...) nothing at last.

BECKETT, *Watt*

Nessun romanzo americano degli anni recenti ha suscitato, com'è noto, tante controversie specialmente tra i critici letterari americani come l'ultimo lavoro di Saul Bellow, *Herzog*; e, senza riprendere qui il discorso su quel romanzo, ci sembra che il suo caso sia degno di ripensamento perché sintomatico di alcune delle condizioni più caratteristiche della letteratura americana di oggi.

La maggior parte della discussione su *Herzog* si è sviluppata come reazione — spesso dura — al modo e i mezzi attraverso i quali Bellow articola i tentativi del suo protagonista per giustificare la sua integrità nei termini della ricerca della propria identità¹. E il romanzo e l'autore sono stati attaccati o difesi, da critici delle più varie tendenze, proprio nei termini di quella ricerca: infatti, se dobbiamo credere a Bellow e ai suoi critici, la ricerca dell'identità è la principale preoccupazione del romanzo americano contemporaneo, e una (come afferma Irving Howe) delle ossessioni nazionali americane.

Identità, che, però, talvolta appare come una convenzione, un'etichetta che, se descrittiva di qualche aspetto della personalità individuale, non è però espressiva della totalità personale di un individuo: e che, in *Augie March*, ad esempio, ha il ruolo di un vero e proprio mito o, meglio, di un immaterializzabile

1. Cfr. RICHARD POIRIER, « Bellows to Herzog », *Partisan Review*, XXXII n. 2 1965, pp. 264-271.

miraggio; rappresentando infatti la conoscenza di sé, la finale requie dal frenetico *role playing* che viene imposto dalla società. E, nello stesso tempo, è un'entità che ha il valore di fissare (se ciò potesse veramente avvenire) la personalità — che è invece, sempre, in uno stato di graduale mutamento. Ed è, finalmente, il patetico ma comprensibile tentativo di capovolgere il principio per cui il singolo individuo può essere paragonato ad altri simili, classificato, contato statisticamente, ridotto ad un tipo, ma non identificato, perché la sua individualità può essere solo intuita, *sentita*, se è vero che — come afferma Herbert Read — non può che essere pensata come « an organic coherence intuitively based on the real world of sensation ».

La negazione dell'identità

In questo senso, *Herzog* (si pensi anche al suo rifiuto radicale dello *status quo*) è una *parabola* della vita contemporanea: una prescrizione e una cura di cui però non si conosce l'effetto immediato. Perché, se è vero che Bellow vuole anzitutto operare una ricognizione — nella vita di *Herzog* o di Henderson *Rain King* — di una intuibile coerenza, e per far ciò è costretto a semplificare le loro vite, dal complesso e vario agire di forze psicologiche sociali che nelle loro personalità oscuramente convergono, e a delinearle come quasi unicamente consistenti in una volontà essenziale di fissare le misteriose trasformazioni della loro individualità; tuttavia non si può fare a meno di avvertire come talvolta l'operazione bellowiana diventi astratta o, quanto meno, devii dalla vita reale in una stilizzata purezza. Aspirazione, non vita reale: anche perché l'individuo è sempre più confrontato da una situazione generale in cui la propria individualità è oscurata, in quanto la diretta relazione già stabilita tra la volontà dell'uomo e le sue azioni si va sempre più dissolvendo, e — come Auden scrive in *The Dyer's Hand* — perfino le pubbliche personalità hanno cessato di proporsi come eroi, dato che « the good and evil that they can do de-

pende less upon their characters and intentions than upon the quality and quantity of impersonal force at their disposal ».

L'individuo non è insomma più qualificato e riconosciuto dalle proprie azioni sebbene le più notevoli definizioni narrative che ci siano venute negli anni recenti dell'eroe o anti-eroe americano (appunto Herzog di Bellow e Stephen Rojack dell'ultimo romanzo di Mailer, *An American Dream*) mostrino ancora una estrema confidenza nei fatti e nelle azioni (le proterte azioni di Herzog durante la sua *saison en Enfer*, il delitto e gli atti erotici di Rojack). E lo sforzo di Mailer e Bellow è tanto più disperato in quanto la loro arte ancora si appella alle più reali delle risorse dell'uomo; nei loro romanzi l'identità diviene cruciale prova della volontà e quindi di tutta la personalità, così come i loro protagonisti tentano di provocare e sviluppare — artificialmente (dato che le circostanze sono contro di loro) come tanti Jekyll alla rovescia — quella completa articolazione che manca loro, di riempire di vita l'atrofizzato « terreno incarco » annichilito in un'alienazione irricongiungibile.

Ma se Bellow e Mailer e scrittori a loro vicini (l'interessante Clancy Sigal, autore di *Going Away*) si battono per una ricreazione della coscienza americana, e la loro esperienza è certo udita se non intimamente compresa ad ogni livello di pubblico, un'altra esperienza e un'altra situazione si sono dovute considerare recentemente nel romanzo americano: la formazione di una generazione per stessa ammissione dei suoi rappresentanti detta « post-bellowiana », una nuova scuola definita « Neon Renaissance » e comprendente scrittori come John Barth, Joseph Heller, J. P. Donleavy, Ken Kesey, Walker Percy.

L'elemento maggiore di distacco da Bellow di questi scrittori sta proprio nel fatto che essi pongono in tutt'altri termini lo stesso problema dell'identità, o, meglio, negano la stessa identità pur mantenendo, nella loro opera, sparse tracce del problema da essa costituito.

È leggendo queste nuove opere e constatando, in esse, la carenza di una qualsiasi *dimensione portante* che si è indotti a riconsiderare quello stesso problema nella luce soprattutto

della spinta che esso fornisce alla coraggiosa disamina morale che possiamo riconoscere nell'opera di Bellow o Mailer, e a considerare le ragioni per cui esso ha subito un mutamento così radicale nella tematica dei più brillanti tra i giovani narratori americani: perché alla volontà di una definizione personale e sociale che esso promuove in quelli che sono anche i più positivi e affermativi dei romanzi americani degli anni recenti si sia ora sostituito l'assurdo della non-volontà di una qualsiasi definizione, quale si riscontra nell'opera degli autori della « Neon-Renaissance ».

John Barth, il più noto e certo il più originale di essi, e forse il più diretto interlocutore e antagonista della linea bellowiana, doveva recentemente dichiarare la propria ammirazione per Kafka citando la descrizione kafkiana della condizione dell'uomo moderno²: un passeggero il cui treno ha un incidente nel mezzo di un tunnel, in un punto in cui egli si trova nell'impossibilità più assoluta di vedere luce all'inizio o alla fine del tunnel e non ha così alcuna certezza né dell'inizio né della fine: « tutto intorno a noi » conclude Kafka « nella confusione dei nostri sensi, e nella supersensibilità di essi, non abbiamo altro che mostruosità e un caleidoscopico gioco di cose che può essere divertente o snervante secondo lo stato d'animo e le condizioni di ciascun individuo. *Che cosa fare? o: Perché farlo?* non sono domande da porsi in tali luoghi ».

La chiara implicazione che lo scrittore pare voler derivare dall'uso di una simile citazione è certo che la stessa domanda — *Chi sono io?* — che l'individuo si è posta in tanti dei romanzi di questi anni (da *Invisibile Man* a *The Moviegoer*) non si può porre o, per lo meno, non è domanda che valga la pena porsi nell'oscuro tunnel della realtà perché ogni risposta sarebbe — in questa condizione — del tutto priva di significato per Barth, Kesey o, mettiamo, per il Heller di *Catch-22*.

E di fronte a certe sorprese vecchie e nuove per non tro-

2. Cfr. R. W. MURPHY, « In Print: John Barth », *Horizon*, vol. V, n. 3, 1963.

vare più una narrativa di « characters »³ la risposta è che — proprio per quanto si è detto — i più recenti narratori invece di presentare identità vogliono esprimere il paradosso, la contraddizione, la confusione e la fondamentale ambiguità del comportamento umano: il personaggio come identità non esiste più. Questo slittamento del personaggio come identità verso la personalità collettiva che gli si è sostituita è, d'altra parte, il segnale sempre più evidente di un adattamento progressivo ad una società le cui manifestazioni di massa pongono sempre più l'accento sull'abilità individuale di cambiare la propria situazione, di cercare un'identità collettiva, in un sistema insomma che ha per regola fondamentale e inevitabile il *role playing*: che se a tutta prima può apparire segno di una personalità sociale, si rivela poi un « commitment » tutt'altro che genuino, un impegno sociale tutt'altro che forte e durevole. Niente infatti caratterizza la personalità sociale meglio e più accuratamente della sua mancanza di « commitment »: come Jago, ad esempio, Todd Andrews (il protagonista del primo romanzo di John Barth: *The Floating Opera*) e Jacob Horner (protagonista del suo secondo romanzo: *End of the Road* e a cui il *role playing* è addirittura prescritto come terapia) tendono ad essere attori la cui sola realtà è il particolare ruolo che accade loro di interpretare (e pensano che l'unico problema della vita sia soprattutto « matter of attitudes, of stances — of masks, — if you wish »), conseguendone una generale svalutazione della realtà e dell'operare in essa. Ecco cosa si perde nella negazione della ricerca di identità.

Riconoscere ciò che ha preso il posto, nel romanzo americano recente, di questa ricerca d'identità significa anzitutto identificare la prospettiva di lavoro di narratori che in certo modo si sono proposti — come John Hawkes e James Purdy — di riparare la lacerazione che si è formata tra

3. Cfr. MARY MCCARTHY, « Characters in Fiction », *Partisan Review*, vol. XXVIII, n. 2, 1961, pp. 171-192; anche RICHARD SCHICKEL, « The Old Critics and the New Novel », *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, vol. 5, n. 1, 1964, pp. 26-36.

le due polari posizioni dell'asserzione dell'identità e della nichilistica negazione di essa: per essi il romanziere lavora sull'orlo della dissoluzione e avverte chiaramente la necessità di illuminare in termini narrativi adeguati una dimensione esistenziale in certo senso più vasta della vita reale, deformata e perciò non soggetta come la normale ad essere modificata e soffocata da un sistema. Così, in Purdy (*Color of Darkness*) e Hawkes (*The Cannibal, The Lime Twig*) il grottesco è chiaramente un mezzo per riconoscere l'ironico, il paradossale, l'ambiguo (confermato da numerose dichiarazioni anti-realistiche dello stesso Hawkes o di Barth: « The novelist (. . .) regards truth as just more or less relevant raw material and manipulates it with ulterior motive »), ma, nello stesso tempo, un modo di affermare un tipo di libertà individuale e « characters » che, pur senza identità, possano tuttavia essere capaci di sopravvivere come individui nella realtà.

Il 'role playing'

L'accettazione di ogni ruolo imposto, l'assoluta separazione tra vita interna ed esterna, la supersofisticata ironia sono tutti sintomi per i quali uno dei più tipici « characters » della narrativa americana recente, il protagonista di *The Moviegoer*, rivela — nella sua impossibilità di distinguere tra illusione e realtà — una perdita di finalità di individuo e società.

I romanziere non sono gli ultimi ad essere coinvolti in essa; Joseph Heller rifiuta in partenza di definire in qualche modo Yossarian, il protagonista di *Catch-22* e, non avendo coscienza di ciò che la realtà dovrebbe essere, non mostra altro che il lato assurdo delle cose: il suo punto di vista è completamente assurdo e completamente arbitrario in quanto pone tutto ad uno stesso livello, e tutto è cancellato di ogni effettivo riferimento alla realtà tanto che perfino la vita militare — che poteva essere oggetto di una denuncia dura ed effettiva — diviene cifra assurda in un mondo che è esclusivamente composto di cifre assurde. Il protagonista spesso immotivato o compia-

recentemente guardato di questi romanzi recenti è proprio l'assurdo o meglio l'assurdità di una quasi medesima condizione di narratore e pubblico: quella condizione descritta da Herbert Marcuse in *One-dimensional Man*.

La società americana di oggi vi è descritta come *unidimensionale*: non vi si hanno opposizioni consistenti e quindi forti dissensi e diversificazioni; le stesse mode di protesta (esistenzialismo di varia coloritura, organizzazioni studentesche nei *campus*, la sporadica organizzazione parapolitica etc...) sono descritte da Marcuse come « no longer contradictory to the *status quo* and no longer negative. They are rather the ceremonial part of practical behaviourism, its harmless negation, and are quickly digested by the *status quo* as a part of its healthy diet »⁴. Così come « The efforts to recapture the Great Refusal in the language of literature suffer the fate of being absorbed by what they refute. As modern classics, the avant-garde and the beatniks chare in the function of entertaining without endangering the good conscience of the men of good will »⁵.

È questa magica fluidità dell'America, questa straordinaria capacità di tutto assorbire, che, mentre è potuta spesso apparire un campo aperto ad ogni sorta di domanda e ricerca (si vedano, negli ultimi anni, i molti casi di romanzo *picaresco*, l'ultimo esempio del quale è *Going Away* di Clancy Sigal), ha potuto altresì soffocare e reprimere — e a livelli certo molto più politici di quelli che Marcuse nomina (è risaputo, ad esempio, che la protesta dei *Beatniks* è stata epidermica e ha avuto effetti pressoché invisibili nella realtà americana, appunto perché protesta priva di un'anima politica e di una reale conoscenza della realtà).

La situazione corrispondente nella narrativa è quella che recentemente Irving Howe ha esattamente descritto⁶, dicendo che, anche in romanzieri come Ellison e Bellow, la ricerca del-

4. HERBERT MARCUSE, *One-Dimensional Man*, Boston 1964, p. 14.

5. *Ibidem*, p. 70.

6. IRVING HOWE, *A World More Attractive*, New York 1963, pp. 93-97.

l'identità dà l'impressione di essere talvolta più un prodotto della volontà che dell'immaginazione, proprio perché — date le condizioni oggettive di cui si è parlato — non sono in grado di dare una definizione sociale ideologica dell'individuo dei loro romanzi: si può ben credere, a questo punto, che ci si diriga verso un « quieto deserto della moderazione » dove l'individuo dimenticherà ulteriormente la passione morale e l'impegno, docile creatura dell'automazione, e, come ancora afferma Howe, « l'aura dell'umano » sarà rimpiazzata dal nichilismo della sazietà: e la domanda fondamentale non saranno più le condizioni dell'esistenza ma l'esistenza stessa.

E questo è precisamente il caso avvertito, come vedremo, in Barth e nei suoi personaggi: non esiste libertà o, per lo meno, non quella che l'individuo va cercando; ne è la prova il fatto che spesso quei personaggi (come il Todd Andrews di *The Floating Opera*), pur proclamando le « infinite possibilità » aperte loro dalla resa incondizionata alla relatività dello *status quo*, non sono, tuttavia, in grado di specificare quali esse siano. Direi inoltre che questi personaggi spiegano anche il processo per cui la mancata ricerca dell'identità finisce poi per compendiarsi, in loro, nel simbolo intellettuale dell'« innocenza »: quando non si è più sicuri della propria identità si cerca, infatti, di valorizzare almeno quella parte o qualità di sé che può dispensare dal lungo e faticoso recupero di quell'identità. Quell'innocenza è, il più delle volte, ignoranza della realtà, « carelessness », o — come afferma Cleanth Brooks — « not a quality wholly good or desirable: (...) something to be sloughed off in process of time — a state to be grown out of (...) a negative thing that ought to disappear with the acquisition of knowledge and moral discipline »⁷: un indulgere, infine, al proprio « piccolo mistero » di individuo senza identità.

In un certo senso, la narrativa di Barth, Pynchon, Donleavy parte dalla volontà di riconoscere l'essere individuale e non come verità astratta: così si spiega l'essenza del tentativo

7. CLEANTH BROOKS, « The American "Innocence" in James, Fitzgerald, and Faulkner », *Shenandoah*, vol. XVI, n. 1 1964, p. 34.

di Pynchon, in V, di descrivere il riconoscimento della contingenza individuale nella sfera psichica e, insieme, l'affermazione della consapevolezza individuale. Nessun significato sfugge alla coscienza di Benny Profane che non sia già nel mondo della sua psiche, niente è nella sua coscienza di cui essa non sia al corrente. Ma questa consapevolezza è poi neutralizzata dall'astratta inerzia che porta il personaggio ad una masochistica attrazione per l'« auto-estinzione ». La stessa *libertà* che, in Bellow, sta a significare il potere riflessivo immaginativo della mente, la sua mobilità, la sua negazione del « dato », la sua capacità di alzarsi al di sopra delle grige situazioni irrazionali, insomma la tendenza a continuamente recuperare la coscienza di sé (perché, infine, l'individuo è potenzialmente libero fin quando è consapevole e *vive* questa consapevolezza) è negata a questi personaggi, forse perché i loro autori non comprendono che l'unico modo per rappresentare la realtà è rappresentarla come soggetta ad un mutamento — come cioè lo stato della negatività che deve essere negata.

John Barth

Un'operazione narrativa come quella di John Barth — che esplicitamente confessa il proprio disinteresse in « fiction that deals with characters From Our Time, who speak real dialogue »⁸ — trova le sue ragioni e, in certo senso, una sua verità psicologica proprio in questa situazione, che è stata considerata in termini di fallimento morale e di crisi di valore⁹. La consapevolezza diviene, in Todd Andrews, essa stessa una fonte di nozioni illuminante i suoi propri atti, e la determinazione del personaggio di riguardarla come tale porta facilmente alla creazione di una varietà di oggetti mentali i cui modi di esistere forzano Todd a rigettare ogni valore assoluto.

8. « John Barth: An Interview », *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, vol. VI, 1965, p. 11.

9. Cfr. JOHN W. ALDRIDGE, *Time to Murder and Create*, New York 1966, pp. X-XI.

Egli è il contrario dell'uomo di buona fede: l'ultimo significato delle sue azioni, infatti, non è il perseguimento della libertà in sé, perché la sua consapevolezza (a differenza di quella finale di Herzog o di Henderson *Rain King*) non considera minimamente gli altri, e, d'altra parte, la libertà personale come fine non può essere attuata se non avendo come fine la libertà degli altri. La libertà di Todd è così condizione di estrema relatività: libertà totale (perché propone infinite possibilità o *masks* per evitare qualsiasi legame nella realtà) ma, nello stesso tempo, forma di totale schiavitù, perché Todd è prigioniero delle molte negazioni della sua mente e, giunto al momento di dover fare una scelta decisiva per mutare la propria vita, sceglierà il niente, nella forma del suicidio.

Una descrizione esistenzialistica della coscienza come *totalità detotalizzata* potrebbe essere pensata come una sorta di mito della condizione di Todd che, privato di verità generali, è tuttavia toccato da una assoluta aspirazione («... I begin each day with a gesture of cynicism, and close it with a gesture of faith (. . .). A gesture of temporality, a gesture of eternity. It is in the tension between these two gestures that I have lived my adult life») ¹⁰. E Barth vuol certo descrivere, in questo personaggio, il quadro totale di quella spezzata totalità, descrivere i limiti di Todd da un punto di vista situato oltre quel limite, esistenzialisticamente e coerentemente alle premesse dell'intero romanzo, che, di fatto, inizia e finisce su un problema centrale al pensiero esistenzialista camusiano: il suicidio.

Tutto il romanzo ha a che fare con la condizione di morte nella vita o di quasi morte («*Tod* is death . . . *Todd* is almost *Tod* that is almost death . . . [p. 9]») che il narratore sperimenta

10. JOHN BARTH, *The Floating Opera*, New York 1956, p. 59. Un'edizione riveduta del romanzo è stata pubblicata recentemente [1967] per reintegrare passi omessi, per necessità editoriali, dalla prima edizione. Per questo riguardo, i romanzi barthiani nel loro insieme dovrebbero cadere nella stessa ripartizione che Auden (*The Dyer's Hand*, p. 241) attribuisce a quelli di Nathanael West: «*Cautionary Tales, parables about a Kingdom of Hell whose ruler is not so much the Father of Lies as the Father of Wishes*».

ossessivamente: avvocato a Cambridge, Maryland, e uomo ormai di età, egli ripensa ad un cruciale giorno del 1937 in cui aveva deciso di suicidarsi, con una decisione improvvisa intesa a porre fine a tutta una serie di *maschere* che Todd ha usato per quasi vent'anni come reazione ad una malattia che minaccia il suo cuore, e a determinati episodi della sua vita: il suicidio del padre, l'uccisione di un soldato tedesco nelle trincee della prima guerra mondiale, l'iniziazione sessuale, il disgusto della copula, un *menage à trois*. Attraverso quelle maschere, Todd ha sperato infatti di nascondere a se stesso tutte quelle realtà:

My heart, reader! My heart! You must comprehend quickly, if you are to comprehend at all, that those masks were not assumed to hide my face, but to hide my heart from my mind, and my mind from my heart. Understand it now (. . .) To be sure each mask doubtless hid other things as well, as a falseface hides identity and personality as well as nose and mouth; but it was to hide my enigmatic heart that I became a rake, a saint, and then a cynic. For when one mask no longer served its purpose of disguise, another had perforce to take its place at once. (p. 238)

Todd ha solo un vago sentore, e quindi la certezza, che quelli che lui aveva sempre considerato gli stadi del suo sviluppo intellettuale non sono in realtà che *maschere*, l'ultima delle quali, quella del cinico, cade definitivamente di fronte a questa acquisita certezza. In lui è il profilo di tutti gli altri protagonisti di Barth: tutti tesi a controllare e dominare — a favore della propria individualità — una realtà vicina, e tutti svuotati definitivamente da quello che vogliono negare; anche per Todd, finita l'interpretazione dell'ultimo ruolo e caduta l'ultima maschera, non esiste altra prospettiva che l'auto-distruzione:

Here is what I saw: that all my masks were half-conscious attempts to master the fact with which I had to live (. . .). And the conclusion that swallowed me in its overwhelming despair was this: *There is no way to master the fact with which I live.* (p. 241)

In Todd la *maschera* è chiaramente un mezzo per eludere la vita, come lo è la sua innocenza («... I learned *surprise*; with my heart... I learned *despair*, utter despair, a despair beyond wailing») (p. 239) che si rivela innocenza aggressiva perché ritorta, delusa, pericolosa, pronta a voltarsi in nichilismo, come in effetti avviene quando Todd paragona la propria indifferenza di avvocato — di fronte all'impotenza e ai tragici errori della legge e della giustizia — all'indifferenza assoluta con cui un bambino che sta giocando passa da un balocco all'altro senza alcuna espressione sul viso (Cfr. pp. 92-93).

È questa innocenza nichilistica a costituire il vero nucleo del personaggio e del romanzo, nelle due principali connotazioni della *parodia* e del *travestimento*: perché Todd è, anzitutto, maestro nell'auto-ironia e nel rapidissimo mutamento psicologico:

What was on my mind, as I walked, was this grand proposition that had occurred to me while I was licking my cigar: that nothing has any intrinsic value... In my tranquil way, I must confess to feeling some real excitement at the idea (...). I delighted in it like a child... *Nothing is valuable in itself*... In short, beginning with new conclusions, I can work out magnificent premises. (pp. 179-180)

Il suo comportamento verso gli altri è dettato da immagini che muovono senza posa la sua mente, ma che più che essere *oltre le istituzioni* e la *servitù* di esse, sono immagini della società alienanti e schiavizzanti:

... I unconsciously began to regard my fellow men... as more or less pacific animals among whom it was generally safe to walk (so long as one observed certain tacitly assumed rules), or as a colony of more or less quiet lunatics among whom it was generally safe to live (so long as one humored, at least outwardly, certain aspects of their madness). (p. 144)

I simboli intellettuali che Todd dà via via della vita si compendiano nell'immagine conclusiva della « floating opera »,

il battello-teatro fluviale che dà il titolo al romanzo e che dovrebbe rappresentare il corso della vita e lo stato di perenne passaggio che caratterizza ogni rapporto umano: a bordo della « floating opera » Todd tenta il suicidio, il cui fallimento lo induce a riflettere e a decidere che se non ci sono valori assoluti, ci sono tuttavia almeno valori relativi e che « a value is no less authentic, no less genuine, no less compelling, no less 'real', for its being relative » (p. 271).

Anche se Todd non sa e non dice quali siano questi valori relativi, tanto che l'impressione che si ritrae da questo finale è che la risoluzione esistenziale che è la molla del romanzo sia ancora dilazionata e la risposta a quella domanda sia ancora ritardata da un'ulteriore maschera questa volta mistica o, per lo meno, vagamente astratta.

Anche perché questa finale, seppur parziale, riconciliazione con la realtà e con valori, seppur relativi, di essa, contrasta visibilmente con la tesi dell'intero romanzo, che descrive una mente completamente astratta dalla vita intorno, una acuta consapevolezza che è tuttavia priva di ogni senso del valore del contesto in cui si muove: ad esso, infatti, la mente di Todd non *reagisce*, è la mente di un individuo quasi sonnambulo, che vive esclusivamente di formule e irrealizzati disegni, di un *argot* di simboli arbitrari e *clichés* distaccati dalla realtà. Si veda, ad esempio, la velleità di Todd di opporre alla « floating opera » (che, come abbiamo detto, è simbolo della vita nella sua transitorietà) un battello di sua costruzione (che è simbolo — e Todd stesso accentua l'analogia — della costruzione di una filosofia personale, di una *posizione* nei riguardi della stessa vita): il fatto che egli, malgrado reiterati tentativi, non riesca a finire nessuno dei battelli di cui imprende la costruzione sta proprio a significare che i suoi disegni e le sue idee non hanno alcuna pratica controparte nella realtà, alcuna riuscita nelle cose.

La sorte di Todd è quella di chi, distaccato dalla realtà per qualche modificazione personale o storica, resta poi eterno prigioniero di una struttura mentale che — anche ove non proponga all'individuo la coscienza colpevole di quel distacco —

lo costringe ad una condizione di assoluta sterilità, in cui anche la parola, regina indiscussa di quel regno separato del pensiero, si congela sulle labbra e non giunge più a posarsi sulle cose; e impotenza, immobilità e nichilismo sono le componenti di Todd:

This is important: it was not that I decided not to speak, but that, aware in every part of me of the unjustifiable nature of action, and completely subject as I was then to the operation of my reasoning, I simply could not open my mouth... An amazing helplessness — it reminds me of those holy men who, lost in a mystical concentration, become similiary immobile for long periods of time (...). (p. 264)

La migliore delle interpretazioni possibili di Todd è forse quella di un essere semplicemente alienato da se stesso e rispondente, per una sorta di rapporto ventriloquo, ad astratte entità che lo abitano alle morbidity dei rapporti promiscui (il « triangolo » sentimentale è una costante che si troverà anche in *End of the Road*): in questo contesto, la stessa ansia di chiare distinzioni di Todd si capovolge infine, con una specie di mistico buffonesco *climax*, in un sognato riposo nell'infinito, in una pacata resa « without... getting things finally straightened out » (p. 272). E la *libertà* che Todd sperimenta lungo tutto il romanzo è del tutto peculiare: è la libertà di poter tentare ogni *mask* per « master the fact »: Todd è un uomo senz'ombra che si è congedato dalle file degli altri uomini, è il *niente*.

Questa è l'unica esperienza dell'assoluto che si possa riconoscere anche all'altro « character » nichilista che Barth ci presenta come diretto erede della condizione di Todd Andrews: il Jacob Horner di *End of the Road* (1958).

Jacob è soggetto ad una completa paralisi della volontà, soffre di attacchi di catatonica immobilità (« My eyes... were sightless, gazing on eternity, fixed on ultimacy, and when that is the case there is no reason to do anything... »)¹¹ provocati da

11. JOHN BARTH, *End of the Road*, New York 1958, p. 60.

una malattia che egli chiama *cosmopsis*, « the cosmic view »; si sente senza una personalità (la frase che apre il romanzo è « *In a sense, I am Jacob Horner* ») e completamente schiavo di « moods »:

... I was without a character, without a personality: there was no *ego*; no *I*. Like those microscopic specimens that biologists must dye in order to make them visible at all, I had to be colored with some mood or other if there was to be a recognizable self to me. (p. 31)

Ha coscienza di essere scisso in « successive and discontinuous selves » in qualche modo collegati dai « two unstable threads of body and memory », salvo poi a riconoscere di non aver nessun interesse in tutto questo: alla fine si trova « not a little tired of myself, and of my knowledge of my selves and of my personal little mystery » (p. 148). Anche per Jacob il suicidio e il desiderio di morte sono l'unica prospettiva pensabile:

... certainly was what occupied my mind a great deal of the time. I envied all dead things (...) but I had at hand no means of self-destruction that I was courageous enough to use. (p. 86)

e, anche per lui, la « libertà » così ambita non è che « the ambiguous license enjoyed by minds for whom words are no longer answerable to things »¹²: la sua mente (come quella del Claude Morgan protagonista di un breve racconto di Barth — *The Eastern Shore*)¹³ è « a heavy, barely perceptible drowning... a continuous thick sound that makes clear thought impossible », le stesse *masks* che, come Todd, Jacob porta gli sono ormai così note che egli non ne avverte più l'esistenza, e, infatti, sarà un altro personaggio del romanzo, e non Jacob,

12. Cfr. TONY TANNER, « The Hoax That Joke Bilked », *Partisan Review*, vol. XXXIV, n. 1 1967, p. 105.

13. JOHN BARTH, « Landscape — The Eastern Shore », *Kenyon Review*, 22, 1960, pp. 104-110.

a riconoscere che egli è soltanto una serie di « self-cancelling masks » con niente sotto, « at the same time giant and dwarf, plenum and vacuum, and admirable and contemptible ».

In effetti, Jacob è un « misfit » che manca di ogni senso morale, di ogni coscienza degli altri, nei riguardi dei quali, anzi, raggiunge sempre un « saturation point » che è la reazione dell'alienato di fronte ai suoi compagni di pena (ne ha disgusto) e, quindi, puro corrispettivo della sua alienata vuotezza:

... the beach was crowded with human beings whose reality I found myself loath to acknowledge: another day they might have been as soothingly grotesque as was my furniture, but this day they were merely irritating. Only a forest of legs . . . haggard faces, and strident voices; a rats' nest of horrid children, as unlovely as they were obnoxious. (p. 21)

Un misterioso super-pragmatico dottore cerca di curare l'immobilità di Jacob prescrivendogli la « mitoterapia » ossia il *role playing* (« Move! Take a role! »), ma ogni ritroso debutto di Jacob nella realtà (il suo insegnamento della grammatica inglese ad un Wicomico State Teachers College, quindi il coinvolgimento in un *menage à trois* con un altro insegnante — Joe Morgan — e sua moglie Rennie) non porta che ad un ulteriore disgregamento di Jacob e delle persone da lui avvicinate. Il rapporto con Rennie finisce con un aborto mortale, dopo che i tre personaggi del dramma hanno avuto piena coscienza della loro assoluta solitudine:

Rennie had watched the scene with tears in her eyes, but she wasn't weeping for either of us. « What do you want to do? » Joe said roughly to her, and when he whipped her head I saw his eyes water also, although his expression didn't change. . . . We were indeed every man for himself, and any who wept, wept for his own sorrow. (p. 121)

Alla fine del romanzo, Jacob, come il Laocoonte di gesso che tiene sul suo cassettone e che è uno dei simboli del romanzo, si sente soffocato a morte:

The terrific incompleteness made me volatile; my muscles screamed to act; but my limbs were bound like Laocoon's — by the twin serpents Knowledge and Imagination, which, grown great in the fullness of time, no longer tempt but annihilate. (p. 157)

Direi che un'indicazione per la giusta lettura di questo claustrofobico romanzo « in which » — come scrive il Tanner¹⁴ — « ideas are more real than people », è data proprio da quest'ultima descrizione della condizione di Jacob precipitata per l'assoluto sopravvento dei demoni dell'intelligenza (« Knowledge and Imagination »): qui Barth assume a linea di lavoro quella che è la precipua caratteristica di Todd e Jacob — ovvero la volontà di *dominare* il *fatto* della vita e la conseguente prevalenza del pensiero sull'azione — facendone addirittura un'apertura speculativa (si vedano le pagine dedicate alla discussione dell'esistenzialismo e dei suoi termini) che, però, risulta non necessaria tanto è « non-realtà », « non-narrativa ».

La struttura stessa del libro risente di questa prospettiva, che contribuisce anche a definire *End of the Road* come un'altra di quelle dubbie e super-intellettuali « hilarotragoedie » — originate nella letteratura contemporanea dalla nichilistica opera di un Céline — il cui messaggio finale è il totale fallimento di ogni comunicazione tra gli uomini.

Da una volontariamente *naïve* considerazione della realtà come soggetto che va *inventato* e ridotto alla misura dell'*exploit* linguistico (segno evidente della libertà dello scrittore) e da una nichilistica avversione per la storia nascono i due romanzi più noti di Barth: *The Sot-Weed Factor* (1960) e *Giles Goat-Boy* (1966).

La migliore chiave interpretativa di questi due romanzi ce la dà lo stesso Barth quando dichiara — a proposito della sua opera — trattarsi di « the sort of ingenuous fancy that reimagines history and creation, sees the arbitrariness of the universe but shies from its finality... an American character».

14. *Op. cit.*, p. 106.

ristic »¹⁵: la non difficile verifica di questa definizione ha portato alle prime fondate disamine di *The Sot-Weed Factor* ad esempio, che pure è stato acclamato da certi critici come una riscrittura del *Candide*, una combinazione del romanzo picaresco settecentesco e del racconto filosofico del Settecento con la forma picaresca propria di molti dei romanzi esistenziali del Novecento: e poiché gran parte del romanzo si svolge nel Maryland del Settecento, si è detto trattarsi di uno studio esistenziale della storia coloniale americana con protagonista l'ormai consueta figura archetipica dello « American Adam » nella persona dell'« innocente » Ebenezer Cooke¹⁶.

In *The Sot-Weed Factor*, in effetti, la « mind-consciousness » di Barth raggiunge il suo apice, e nella forma in cui ci si è rivelata — così potentemente prevalente su ogni « blood-consciousness » — la « mind-consciousness » di Todd Andrews e Jacob Horner: *parodia*; la prospettiva nichilista di Barth non può che avvicinarsi alla storia per *ri-inventarla*, deliberatamente distorcerla mostrandola assurda, o, tutt'al più, interpretarla dallo stesso punto di vista, come infatti avviene, di quei romanzi del Settecento che — scrive Luk'acs nel suo *Il romanzo storico* — accettavano negativamente, perché *naïvely*, il mondo contemporaneo, senza proporsene gli accadimenti storici.

La struttura e il linguaggio che Barth sceglie per *The Sot-Weed Factor* (imita l'inglese della Restaurazione, pieno di sentenze, allusioni classiche, epigrammi, riferimenti biblici) indicano chiaramente che Barth ha inteso trovare il terreno adatto ove poter liberare il suo certo straordinario dono per l'invenzione, la stravaganza, la storia detta e ridetta fino a farne solo percepire il suono di bisticcio verbale, di *in-sostanza creata e sostanzializzata* dalle parole; e — come è stato scritto — il romanzo è soprattutto un « kind of prolonged academic joke . . . somewhat perversely fixed on a puristic conception of the factuality of source materials . . . an eccentric faith in the limita-

15. R. W. MURPHY, *art. cit.*

16. Si veda, per tutti, STANLEY E. HYMAN, « The American Adam », *The New Leader*, 2 marzo 1964, p. 21.

tions (rather than the possibilities) of the imagination and the creative process »¹⁷.

La vicenda di Ebenezer Cooke — vergine e poeta laureato inglese — che sbarca nel nuovo mondo per scrivervi un poema, *The Marylandiad*, commissionatogli per celebrare il Maryland e che finisce, dopo molte colorite peripezie, per celebrare invece la vita tranquilla del piantatore di tabacco (*The Sot-Weed Factor* è appunto il titolo di una poesia sull'argomento) è pretesto per Barth di una trama estremamente complessa in cui niente e nessuno è ciò che sembra e in cui la realtà è rifratta e distorta per ogni verso¹⁸.

Che Ebenezer — incapace a vivere nella realtà, soggetto agli stessi attacchi di immobilità che affliggono Todd e Jacob, confrontato da quella stessa « libertà » fatta di « infinite possibilità » epperò dalla stessa prigione mentale che era dei due primi personaggi barthiani — prosegua naturalmente la ricerca barthiana come successore di quelli; che Barth abbia finalmente deciso di introdurre un personaggio centrale in un ambiente così da costringerlo a *scegliere*, a dover funzionare organicamente, a *reagire* infine — tutto questo è facile a dirsi, senza tuttavia poter avvertire un senso interno in questa decisione narrativa.

Perché se è vero che Ebenezer è infine costretto a incontrare — come dice il Tanner — « the realities of time and space » e questo non era accaduto per Todd Andrews e Jacob Horner, è anche vero che tra il sonnambulismo e la assenza di identità di Ebenezer e il sonnambulismo e l'assenza d'identità di Todd e Jacob corre non solo una differenza di tempo ma una differenza di condizioni esistenziali sociali che non si possono cancellare e che sono presenti anche contro la volontà del narratore, il cui *mondo* è, questa volta, un *limbo*

17. Cfr. EARL ROVIT, « The Novel as Parody: John Barth », *Critique*, VI, 1963, p. 77.

18. Non a caso Barth dichiara che la letteratura americana sta muovendo « away from realism and toward plot, contrivance and invention, the sort of thing we haven't seen in our fiction since Hawthorne »: in « In Print: John Barth », *cit.*

astratto: ne sono prova evidente la gran parte delle recensioni 'simpatetiche' di *The Sot-Weed Factor* (ad esempio quella del Hyman) in cui ricorrono frequentissimamente termini usati nell'accezione del vocabolario di Northrop Frye — *archetipo*, *natura umana*, *esistenza*, *eroe* — che indicano senza dubbio come lo stesso Barth che, in *The Floating Opera* e in *End of the Road*, aveva pur dovuto aderire, seppur « half-heartedly », ad una descrizione in qualche modo realistica dei suoi protagonisti e aveva quindi potuto farne avvertire la condizione realmente contemporanea e, direi, *attuale*, abbia qui potuto rivelare la propria interpretazione del problema, in termini tutt'altro che contemporanei e, soprattutto, tutt'altro che storici (dato che *The Sot-Weed Factor* ha voluto anche proporsi come « romanzo storico »).

È vero, in effetti, che Barth ha voluto riservarsi tutta la libertà possibile, continuando la propria esplorazione intellettuale o, meglio, mentale: tanto vero che il romanzo è tutto un virtuoso dispiego di sapienza personale (Barth riscrive brillantemente il famoso diario di John Smith o rinarra in prosa tardo-elisabettiana la storia notissima di Pocahontas) o di meditazione personale (il personaggio di Burlingame è una efficace incarnazione di tutta la concezione che Barth ha della vita — « gioco », travestimento, « role playing », « masks ») e, insomma, di continua *invenzione*, eversiva farsa di ogni aspetto della realtà.

E se Barth ha pensato una « linea » per questo massiccio e caleidoscopico romanzo, questa linea ha lo stesso dubbio « significato » della parodia totale del libro: in effetti, come la parodia non diventa *altro*, non *funzione* di un ulteriore motivo, così la linea del romanzo — data dagli incontri di Ebenezer con situazioni che sono trattate come altrettante proiezioni romanzesche dei temi più caratteristici della letteratura americana (l'idea d'innocenza, il posto dell'artista nella società, la natura selvaggia, il diabolico « redskin », l'integrazione nella società, il problema dell'identità, il difficile scambio tra Inghilterra e America) — resta astratta nella sua archetipica qualità: cosicché quello che sarebbe potuto essere il centro

di forza del libro — l'incontro dell'innocente Ebenezer venuto dal Vecchio Mondo con i perversi intrighi e delitti consumati nell' « innocente » Nuovo Mondo (il Maryland) — non è sfruttato che per ottenere facili reazioni, appunto farsesche, nella mente confusa e sbigottita di Ebenezer.

Se *Giles Goat-Boy*, per ora il più recente libro di Barth¹⁹, ha una « presenza » senza dubbio originale, ciò è per merito della sua struttura che, essa stessa, riposa su più di una invenzione, e che sembra — come è stato detto — l'attuazione narrativa delle teorie dell'autore di *Anatomy of Criticism*, nella distinzione che egli dà delle forme narrative — in *anatomy, novel, confession, romance*²⁰.

Il romanzo si fa appunto intendere come una *mélange* molto premeditata delle quattro forme intercalantisi in un meccanismo di introduzioni, postscritti, registrazioni su nastro: un'ulteriore invenzione che vuole evidentemente chiamare in causa — come spesso è stato fatto in romanzi degli anni recenti — la stessa natura del romanzo e la possibilità di esso.

Il personaggio del romanzo (se infine si può parlare di romanzo) appare subito come una creazione con la quale Barth vuole forzare, in una direzione o nell'altra, le definizioni finora date con Todd, Jacob, Ebenezer; della definizione cristallina di quest'ultimo, ad esempio, nei termini di una teoretica impotenza (« What am I? What am I? . . . the moment I grow sensible that I must choose, I see such virtue in each alternative that none outshines the rest . . . »)²¹ Giles non mantiene niente: mentre i tre precedenti personaggi sono completamente supini a « what is the case », Giles segna la conversione dell'anti-croce in croce, si propone di mutare quella separata soggezione in una affermazione *per* gli altri; la riflessione complice e la coscienza strettamente personale di Todd e Jacob e Ebner tendono qui a trasformarsi in una coscienza *per* gli altri — come

19. JOHN BARTH, *Giles Goat-Boy*, New York, 1966.

20. SCOTT BYRD, « Giles Goat-Boy Visited ». *Critique*, vol. IX, n. 1, 1967, pp. 108-112.

21. JOHN BARTH, *The Sot-Weed Factor*, cit., p. 71.

se Barth fosse stato finora troppo certo della sua nichilistica negazione per non dover affrontare il dubbio.

L'ambientazione del romanzo è eminentemente non naturalista, fantascientifica: Billy Bockfuss, allevato insieme ad un gregge di capre, sente di non poter ovviare il fatto che la vita impone una serie di ruoli da interpretare e decide perciò di scegliere lui stesso i suoi preferiti:

I had lived in goatdom as Billy Bockfuss the Kid, now I meant to live in studentdom as George the Undergraduate; surely there would be other roles in other realms, an endless succession of names and natures. Little wonder I looked upon my life and the lives of others as a kind of theatrical impromptu, self-knowledge as a matter of improvisation... as so many stage directions... Nothing for me was simply *the case*...²²

Spinto da una irrefrenabile vocazione, Billy si reca dunque ad una università divisa in East Campus e West Campus, ambedue in attesa di un messianico Grand Tutor che li liberi dal terrore di un gigantesco computer — WESCAC (West Campus Automatic Computer). Billy si iscrive, come George the Undergraduate, al Tammany College del West Campus per presentare la sua nuova versione del Syllabus e provare il proprio diritto ad essere il Grand Tutor che tutti attendono: diviene Giles (dalla sigla del suo programma: Grand Tutorial Ideal — Laboratory Eugenical Specimen) e incontra una serie di esperienze che — dall'amore per Anastasia ai ripetuti incontri con WESCAC — hanno la funzione di definire l'antefatto dell'arrivo di Billy (l'assurdità del mondo contemporaneo qui equato appunto all'università divisa nei due *campus*) e, insieme, il favolistico e miticamente irreali regno in qualche modo creato dalla ferma ma astratta decisione di Giles: un mondo neutro, ma in cui gli eventi che hanno luogo rassomigliano altri eventi del nostro recentissimo passato: si parla, ad

22. JOHN BARTH, *Giles Goat Boy*, cit., p. 25.

esempio, di *Campus Riot I* e *Campus Riot II* (le due guerre mondiali), che sono finiti ma hanno dato luogo al *Quiet Riot* (la guerra fredda), fondamentalmente pericoloso in quanto i due *Campus* (East e West) tentano continuamente di annichilirsi, agli ordini dei loro due potenti leaders, Chancellor Rexford (Kennedy) e Classmate X (Kruscev).

In effetti, la raggiera della parodia di Barth (perché anche qui la parodia è la molla della narrazione) è folta e eclettica, interessa la politica internazionale, la filosofia contemporanea, la psicologia etc., in un prospetto che sembra a volte il precipitato intrico gergale di un Pollock; e spesso una lotta con il tutto — mediante l'assorbimento di tutto — per indicare forse le usate linee del particolare.

Ma appunto, lo sforzo di Barth sembrerebbe a volte perfino sproporzionato, una frenetica « exploitation » del superfluo, se, tuttavia, la struttura del romanzo non divenisse simbolo della vicenda particolare di Billy-Giles, che più conosce la nuova realtà dell'Università e si addentra quindi nel labirinto della vita, più trova difficile affermare le « old verities » che egli si propone di ribadire nella sua rivitalizzante filosofia.

Alla fine, Giles è costretto — all'apice del suo progresso da innocente *goat-boy* a profeta — a riconoscere la vanità di ogni asserzione: niente è distinto, tutto si compenetra e si combina, tutto è relativo (« I discovered the University whole and clear . . . In the sweet place that contained me there was no East, no West, but an entire, single, seamless campus ») (p. 570).

Barth ci mostra infine il *Goat-Boy*, a 33 anni (come Gesù Cristo) e ormai convinto nichilista, considerare stancamente l'inutilità di tutto e la meccanicità della vita (« Cycle on cycles, ever unwinding: like my watch; like the reels of this machine » — *un nastro registra la narrazione del romanzo* — « like the University itself: unwind, rewind, replay », p. 606) veicolo forse del commento barthiano che ogni teoretica formulazione di potenziali eroi umani è vanificata dalle irrazionali circostanze della realtà. E, infatti, Giles — a simbolica accettazione del proprio destino di eroe deluso e stanco e ansioso di catarsi —

assiste ad una rappresentazione, data al teatro dell'università, di una riduzione dell'*Edipo Re*, *The Tragedy of Taliped Decanus*, e la chiosa con parole di rassegnata saggezza.

È facile trovare in un libro come questo — fatto di intelligenza e, direi, di preziosa erudizione — allegorie o parabole della realtà contemporanea, tanto quest'ultima, di per sé, si presta a un tentativo del genere, per la sua complessità e, nello stesso tempo, confusione; ma sbaglierebbe profondamente chi avvicinasse questa complessità dal punto di vista di quella « civilized intelligence » che — come lamenta Herzog — « makes fun of its own ideas ».

E questo sospetto pesa — più che un sospetto — sull'opera di Barth finora; perché l'autore (e più di un fatto della sua narrativa lo dimostra) i simboli che adopera non li inventa (sebbene un romanzo come *Giles Goat-Boy* possa perfino mostrare una linea avveniristica e insieme favolistica, alla Tolkien) ma li trova nella realtà della società americana — sono *objects trouvés*. Tanto più, perciò, la sua operazione appare insufficiente e superflua: egli ha dato solo frammentarie descrizioni dei membri della « floating society », senza mostrare alcun programma critico o razionale motivazione del suo nichilismo (che, di per sé, è tutt'altro che un programma critico — è, anzi, un'esperienza consumata). Ciò che Barth mostra in compiaciuta abbondanza, è la esilarata e volutamente *naïve* coscienza di un fallito *rapprochement* tra letteratura e società.

FRANCESCO BINNI

KURT VONNEGUT, TRA FANTASCIENZA E UTOPIA *

Leslie A. Fiedler, che è forse, tra i critici americani, il più sensibile a registrare la presenza di certe forme letterarie popolari — o d'origine popolare — nella tradizione narrativa americana (così già in *Love and Death in the American Novel* aveva individuato l'importanza di un filone 'gotico' e sensazionalistico), ha rilevato, in un breve saggio pubblicato sulla *Partisan Review* nell'autunno 1965¹, il crescente influsso che la « science fiction »² avrebbe sulla moderna narrativa americana. Dopo aver osservato che « the movement of futurist literature from the periphery to the center provides a clue to certain essential meanings of our times and of the art which best reflects it », il Fiedler continua:

Surely, there has never been a moment in which the most naive as well as the most sophisticated have been so acutely aware of how the past threatens momentarily to disappear from the present, which itself seems on the verge of disappearing into the future.

And this awareness functions, therefore, on the level of art as well as entertainment, persuading quite serious writers to emulate the modes of Science Fiction. The novel is most amenable to this sort of adaptation whose traces we can find in writers as various as William Golding and Antony Burgess, William Burroughs and Kurt Vonnegut, jr., Harry Matthews and John Barth — to all of whom young readers tend to respond with a sympathy they do not feel even toward such forerunners of the mode . . . as Aldous Huxley, H. G. Wells and George Orwell.

* Il presente studio è tratto da una tesi di laurea discussa nell'Università degli Studi di Milano.

1. « The New Mutants », *Partisan Review*, Fall 1965.

2. Il Fiedler sente il bisogno di definire subito il termine come « a new genre based on hints in E. A. Poe and committed to 'extrapolating' the future ».

Dunque, sempre secondo il Fiedler, alla base della 'science fiction' come della letteratura americana contemporanea, vi è la stessa, mitica, attesa, « the prospect of the radical transformation (under the impact of advanced technology and the transfer of traditional human functions to machines) of 'Homo Sapiens' into something else: the emergence to use the language of Science Fiction itself — of 'mutants' among us ». In questo senso William Burroughs è veramente l'esempio più cospicuo di uno scrittore che utilizza i moduli utopici e fantascientifici — astronavi, guerre galattiche, mutazioni biologiche, fantastiche teorie sull'origine dell'umanità che deriverebbe da una colonia di 'spaziali'³ — per rappresentare la propria sconsolata visione di una dinamicissima realtà⁴.

Tuttavia, se, come dice il Fiedler, la diffusione degli schemi fantascientifici e utopici significa certamente una spinta violenta verso un problematico futuro, essa è anche, sul piano formale, il recupero di una possibilità espressiva in un'epoca che sembra limitare sempre di più la sfera d'azione tradizionale del narratore. È dunque estremamente significativo che lo stesso Burroughs abbia dichiarato di vedere, nella fantascienza, una 'forma', appunto, capace di essere più ricettiva:

I have always felt that science fiction is a form that gives you so much leeway that you really can say perhaps more in this form that you can in another...⁵

Burroughs si pone come il cartografo di un « imaginary universe »⁶, nell'estremo tentativo di rappresentare una realtà sempre più irrapresentabile; ma nella tradizione americana, sia pure in modo meno esasperato e con altre prospettive, l'artista

3. È interessante osservare, peraltro, che dopo il '50 la 'science fiction' specializzata più impegnata ha abbandonato questi stessi moduli, per rifarsi piuttosto agli schemi della narrativa utopistica.

4. Si veda il saggio di DONATELLA MANGANOTTI, « William Burroughs », *Studi Americani* 8, Roma 1962.

5. Da un'intervista rilasciata da William Burroughs e pubblicata con il titolo « The Hallucinatory Operators Are Real » su *SF Horizons*, 1965.

6. Parole dello stesso Burroughs riportate da Donatella Manganotti nel saggio citato.