

*ATTILIO MOTTA*  
NEL CERVELLO DI ANDERS  
VARIAZIONI SU UN RACCONTO  
DI TOBIAS WOLFF

*ESTRATTO DA*

**PARAGONE**  
LETTERATURA

ANNO LII - TERZA SERIE  
N. 33-34-35 (612-614-616)  
FEBBRAIO - GIUGNO 2001

ATTILIO MOTTA

## NEL CERVELLO DI ANDERS

VARIAZIONI SU UN RACCONTO  
DI TOBIAS WOLFF

Se io avessi, come te, mancato alle promesse della mia ordinazione, avrei preferito che fosse per l'amore di una donna, piuttosto che per ciò che tu chiami la tua evoluzione intellettuale.

G. BERNANOS, *Diario di un curato di campagna*  
(citato da Truffaut nella lettera del 1973 a Godard)

NELLA RECENSIONE AI RACCONTI di *Proprio quella notte*<sup>1</sup>, Emanuele Trevi<sup>2</sup>, dopo essersi soffermato sul fascino lieve che la forma breve di narrazione esercita su una minoranza di lettori, e aver chiamato in causa come modello specifico del libro le *short stories* di Carver, amato maestro del minimalismo americano<sup>3</sup>, effettua una rapida carrellata sulla silloge di Wolff indugiano brevemente sull'ultimo racconto, di cui riassume il *plot* senza peraltro recare danni alla *suspense*, dal momento che lo stesso titolo, *Bullet in the Brain* (*Una pallottola nel cervello*) non nasconde l'essenza della storia. Il libro è complessivamente piuttosto interessante, sebbene appaiano forse un po' eccessive le considerazioni di Trevi sulla 'forza centripeta' della raccolta che avrebbe nella solitudine il 'criterio fondamentale di rappresentazione', e la definizione dell'autore quale 'autentico maestro della sintesi, del rapido scorcio prospettico, del tic rivelatore'; ma non è questo il punto, e lo scopo di queste righe non è polemico. Nel panorama dei quindici racconti ve ne sono infatti almeno due che spiccano per brillantezza e significatività: uno, *The Chain* (*La catena*), è una sorta di apologo sull'ingiu-

stizia e sulla violenza come crescente e inarrestabile sequela di soprusi e di vendette, in cui la semplicità della metafora è attenuata dal fatto che la catena del titolo è anche quella, concreta e troppo lunga, che lega il cane responsabile in esordio dell'aggressione ai danni di una bambina; l'altro, *Una pallottola del cervello* appunto, giustamente segnalato dal recensore, è l'oggetto di queste righe. Eccone un riassunto dettagliato:

Il critico letterario Anders entra in una banca pochi istanti prima della chiusura, col risultato che si deve accodare in una lunga fila dietro due donne rumorosamente in conversazione. All'improvvisa chiusura dello sportello le due reagiscono ironizzando sulla cortesia della banca, mentre Anders, che pure aveva concepito una personale irritazione verso la cassiera, la rivolge causticamente dapprima sulla sua vicina e poi sui due rapinatori che fanno irruzione nella banca, senza peritarsi di esprimere ad alta voce commenti sprezzanti sullo stile delle loro espressioni. Ciò provoca ad un tempo lo stupore delle clienti e la reazione di uno dei banditi, che, in un crescendo drammatico, dapprima minaccia Anders, e poi, all'ennesima sua intemperante replica, gli espone un colpo di pistola alla testa. Nei brevissimi istanti necessari alla pallottola per perforare la corteccia cerebrale e condurre Anders alla morte, le sinapsi attivate anche meccanicamente dal transito del corpo estraneo riportano alla memoria del protagonista non i personaggi o gli eventi più significativi della sua vita (e qui brevemente descritti dal narratore: le passioni sentimentali, i genitori, la moglie amata e disamata, la figlia, la famiglia, i giovanili fervori politici, i disamori professionali), quanto piuttosto un episodio apparentemente insignificante dell'adolescenza: un incontro fra ragazzi in procinto di giocare a baseball, in cui l'attenzione di Anders era stata attirata, proprio come durante la rapina, da un'infrazione linguistica del suo interlocutore.

All'inizio della sua recensione Trevi faceva in qualche modo riferimento ad un pregiudizio limitativo che grava sulla forma-racconto, e ad una sorta di complesso di inferiorità con cui conseguentemente si trova a convivere chi sceglie questo genere letterario (da scrittore, ma anche da lettore). In generale credo che questo giudizio sia connesso con l'impressione che i racconti, tanto più se brevi, come questo, si esauriscano nella 'trovata' che ne definisce la situazione fondamentale, e che le loro qualità dipendano quasi esclusivamente da quella, e al più dalla capacità dell'autore di svilupparla quanto essa abbisogna e di condurla in porto con naturalezza, una volta che la trovata sia buona: in questioni di stile, insomma, e non nella sua strut-

tura<sup>4</sup>. In questo caso occorre senz'altro sfuggire a tale sensazione, non perché l'invenzione manchi – ci troviamo anzi di fronte ad una situazione macroscopicamente paradossale e significativa – ma perché essa è inserita all'interno di un vero e proprio capolavoro di finezza psicologica che non a caso si dispiega compiutamente proprio a partire dallo scioglimento di quella grottesca evidenza, e cioè solo nella seconda metà del racconto, con la descrizione del processo della morte del protagonista e dei ricordi che (non) affiorano, di contro all'unico che si impone. E se il *plot* ridotto nella sua schematicità si presta sin troppo facilmente ad una lettura 'morale' del racconto come un apologo mordace e corrosivo sull'autoreferenzialità delle *élites* intellettuali umanistiche e sulla loro incapacità di coniugare i propri modelli di comportamento e le proprie nevrosi con il mondo reale e la vita quotidiana, un'analisi più approfondita e minuziosa del testo, lungi dallo smentire tale impressione, la libera tuttavia da quel tanto di meccanico e grossolano che essa comporta<sup>5</sup>. Vediamo.

Il racconto consta come accennato di due parti quasi equivalenti per durata della narrazione, ma molto diverse nel *tempo della storia*: la prima è relativa alla vicenda nella banca, fino allo sparo, e copre dunque un segmento temporale breve sì, ma pur sempre di qualche minuto (è quasi in presa diretta, nel senso che il tempo di lettura è solo di poco più lungo di quello attribuibile allo scorrere degli eventi); la seconda si sofferma invece sui ricordi potenziali e su quello effettivamente affiorato alla memoria del protagonista a partire dal momento in cui la pallottola penetra nella corteccia cerebrale, per interrompersi su una frase riecheggiante nel cervello di Anders come una 'cantilena' che è istintivo immaginare immediatamente precedente la morte: tre pagine che dilatano la durata, potenziale ed effettiva, di alcuni istanti<sup>6</sup>. Non è un caso che lo spartiacque tra le due fasi sia costituito da una breve ma cruda descrizione del percorso della pallottola nel cranio, in verità funzionale esclusivamente a dimostrare, in modo un po' forzato, la maggiore rapidità delle sinapsi della memoria rispetto alla capacità distruttiva del proiettile, e a legittimare così l'esistenza stessa del séguito della narrazione<sup>7</sup>.

Sin dall'esordio il racconto si sofferma sulle caratteristiche del protagonista, di cui viene subito evidenziata una spiccata attitudine al giudizio: sebbene a definire 'loud' e 'stupid' ('stupida e rumorosa') la conversazione fra le due donne in fila sia a rigore la voce narrante, questa sembra infatti 'filtrare' il fastidio di Anders, e in ogni caso non tarda a informarci non solo che quella specifica conversazione 'put him in a murderous temper' ('gli urtò i nervi'), ma che 'He was never in the best of tempers anyway'<sup>8</sup>. Quell'attitudine ci viene dunque presentata nella sua pretestuosità e cattiveria, in quanto tendente ad assumere toni sprezzanti a prescindere dall'oggetto su cui si esercita: Anders è infatti noto 'for the weary, elegant savagery with which he dispatched almost everything he reviewed'<sup>9</sup>. Tale atteggiamento è confermato dal clamoroso *transfert* che vede 'his own towering hatred', rapidamente concepito verso la cassiera, subito 'girato' 'on the presumptuous crybaby in front of him'<sup>10</sup>, e cioè sulla donna che proprio nei confronti della repentina chiusura dello sportello si era permessa di ironizzare.

Il registro retorico affidato ad Anders coerentemente con il suo carattere è il sarcasmo: esso ha dapprima per oggetto la reazione ironica della cliente di fronte al comportamento della cassiera (reazione che invece non avrebbe affatto sfigurato sulle labbra dello stesso critico), per poi concentrarsi sulle modalità di approccio dei rapinatori, una volta che questi abbiano fatto irruzione nella banca. È interessante notare che questo sarcasmo ha come obiettivo prediletto il registro *linguistico* delle espressioni dei suoi interlocutori: ben tre delle quattro incaute osservazioni che il temuto censore esterna riguardano infatti proprio lo stile verbale del rapinatore. Nel primo caso Anders sottolinea ironicamente l'uso del sintagma 'dead meat' ('carne morta') da parte del bandito, abbandonandosi ad un commento che rivela esplicitamente il retroterra classista ed estetizzante del suo disprezzo linguistico nei confronti di un parlante evidentemente meno avveduto:

'Oh, bravo,' Anders said. 'Dead meat.' He turned to the woman in front of him. 'Great script, eh? The stern, brassknuckled poetry of the dangerous classes.'<sup>11</sup>

La censura dell'intellettuale si concentra su un uso della lingua stereotipato e scarsamente inventivo, arreso ad una stanca ed inelegante selezione dei più triti luoghi comuni tipici di una determinata situazione, tanto diffusi e scontati da poter essere considerati come presi a prestito da un repertorio da tempo disponibile ed abusato<sup>12</sup>. Nel corso del botta e risposta il protagonista crede di trovare un'ulteriore conferma di questa attitudine nel riuso puntuale di un'espressione tratta da un racconto di Hemingway più volte sceneggiato, e non si perita di farlo notare:

'Did you hear that?' Anders said. "Bright boy." Right out of The Killers.<sup>13</sup>

Si noti peraltro che per tutte queste battute il critico non è rivolto al rapinatore, retrocesso dal ruolo di interlocutore a quello di referente, così come si addice agli oggetti consueti – i libri – delle sue valutazioni, ma, coerentemente con tale impostazione, alla donna, che soddisfa al momento il suo bisogno di pubblico e di un auditorio in cui i giudizi possano echeggiare, impressionare e dare conferma e fama alla brillantezza della sua intelligenza<sup>14</sup>. E se nei primi due casi il tenore delle battute del rapinatore denuncia, alla sensibilità di Anders, una subalternità rispettivamente generica e specifica ad un registro linguistico squallido e al tempo stesso pretenzioso (provocando dunque una censura stilistica), questa sorta di *anticlimax* espressiva precipita quando il rapinatore tenta di ricalcare il *cliché* per eccellenza della situazione, quello del *gangster* mafioso, scimmiottandone grottescamente un'espressione italo-americana, come Anders non riesce ad esimersi dal rimarcare, determinando così la reazione che gli sarà fatale:

'Fuck with me again, you 're history. *Capiche?*'

Anders burst out laughing. He covered his mouth with both hands and said, 'I'm sorry, I'm sorry,' then snorted helplessly through his fingers and said, '*Capiche*-oh, God, *capiche*,' and at that the man with the pistol raised the pistol and shot Anders right in the head.<sup>15</sup>

Alla deviazione di codice dell'espressione del rapinatore fa qui riscontro quella della reazione del critico che, superata

l'ultima soglia di tolleranza, abbandona a sua volta le armi retoriche (il sarcasmo e l'ironia che aveva utilizzato sinora) e scoppia francamente a ridere: ogni dialettica, per quanto dura o derisoria, trova così termine, e il circuito linguistico è definitivamente interrotto. Ma l'abbandono del codice non è senza conseguenze e l'*escalation* assume in tal senso un forte significato simbolico: la comunicazione si organizza infatti intorno ad un altro linguaggio, che è quello materiale della forza e della violenza; dove tace la retorica, parlano le armi.

Dopo le righe dedicate alla descrizione del percorso della pallottola nel cervello, e funzionali, come detto, alla strategia narrativa di Wolff, ha inizio la seconda porzione del racconto, che cambia improvvisamente non solo di tono (alla tensione crescente della prima parte subentra un'attitudine argomentativa e riflessiva, e una modalità più 'andante' e rilassata), ma anche di segno, essendo il suo centro costituito non più da quello che avviene, ma da quello che avrebbe potuto avvenire e non è: 'It is worth noting what Anders did not remember, given what he did remember'<sup>16</sup>. La presenza di questa inversione logica, che si realizza attraverso un forte intervento della voce narrante ('it is worth', è necessario), è evidentemente significativa, e la sua interpretazione costituisce la chiave del racconto. Ecco dunque la serie dettagliata dei ricordi non attivati, che occorrerà considerare in realtà alla stregua di ricordi affiorati alla coscienza di Anders e da essa respinti:

1. Il primo amore Sherry, e la sua principale caratteristica, 'what he had most madly loved about her, before it came to irritate him', e cioè 'her unembarrassed carnality...', e la sua esplicitazione scherzosa e confidenziale dei riferimenti sessuali (segnali di una pratica linguistica opposta ai tabù – a cui qui si fa implicito riferimento – facilmente attribuibili in particolare a questa figura di intellettuale)<sup>17</sup>.

2. La vicenda familiare con una moglie 'whom he had also loved before she exhausted him with her predictability', e una figlia che ha tristemente seguito la carriera intellettuale del padre (e qui Wolff tratteggia efficacemente, con un solo colpo di pennello, il destino esistenziale dei figli della borghesia medio-

alta della società americana: 'now a sullen professor of economics at Dartmouth')<sup>18</sup>.

3. Il 'tempo senza tempo' trascorso in segreta contemplazione dei rimproveri che la bambina faceva ai suoi *pelouches*: atto doppiamente gratuito, nella sua soggettività e nell'oggetto del suo ascolto, un gesto infantile privo di senso e utilità nel mondo degli adulti (e tuttavia già parzialmente impregnato della sua violenza degenerata: le punizioni minacciate all'orsacchiotto sono definite come 'truly appalling', 'davvero raccapriccianti').

4. I versi imparati a memoria in gioventù 'so that he could give himself the shivers at will' ('così da potersi fare venire i brividi a comando'), sintomatici di come un rapporto apparentemente 'passionale' con la poesia celasse in realtà la mortifera abitudine a imbrigliare la letteratura in una funzionalità da supermarket e producesse, specularmente, la tendenza ad incasellare le emozioni, a reprimerne il senso di vertigine assegnando loro per ciascuna un testo di riferimento, un'etichetta, di cui non a caso qui viene data una breve esemplificazione ('Silent, upon a peak in Darien,' or 'My God, I heard this day,' or 'All my pretty ones? Did you say all? O hell-kite! All?')<sup>19</sup>.

5. Le tensioni interne alla famiglia d'origine, appena alluse: la madre che in punto di morte rimprovera al figlio di non aver pugnato il padre rimanda infatti ad un contesto emotivo devastato ma represso, che non a caso trova esplicitazione solo *in extremis* (ma ci si potrebbe spingere oltre nell'interpretazione: il carattere di rimprovero delle parole della madre allude indirettamente ad una responsabilità del figlio al quale sono rivolte, e lascia immaginare una situazione familiare in cui la sua pavidità è stata indirettamente responsabile dell'infelicità di lei; ne risulterebbe illuminato il rapporto tra la ferocia 'vile' del censore di libri, e l'incapacità di agire criticamente sui rapporti interpersonali concreti e non mediati dalla scrittura)<sup>20</sup>.

6. Il professor Josephs che racconta 'how Athenian prisoners in Sicily had been released if they could recite Aeschylus' ('come i prigionieri ateniesi in Sicilia fossero stati liberati se erano capaci di recitare Eschilo'); l'episodio, raccontato da Plutarco nella *Vita di Nicia*<sup>21</sup> rappresenta una testimonianza del riconoscimento accordato in epoca classica al valore della poe-

sia, il cui potenziale formativo ed etico tuttavia solo occasionalmente, in una situazione limite, si traduce in attuale e concretissima funzione pratica. La seduzione che esso esercita sul protagonista è quindi di duplice significato, perché se da un lato è sintomatica di una istintiva sensibilità al fascino della poesia, dall'altro segnala una infida tendenza a subordinarne la rilevanza alla ricaduta pratica che può garantire. In questa prospettiva la progressiva perdita di centralità della pratica poetica nella gerarchia dei valori della società moderna rischia di costituire per Anders la ragione di un rimpianto senza risarcimenti, dal momento che di quella antica situazione egli sembra avvertire eccezionalità e irrimediabile irripetibilità, senza tuttavia riuscire a sottrarsi alla sua seduzione, e dimostrando anzi mancanza di senso storico e di misura nel tentarne una replica anacronistica e velleitaria ('and then reciting Aeschylus himself, right there, in the Greek'; 'e poi si metteva a recitare Eschilo lui stesso, in greco antico'). L'acre sentimento della potenza e della radicale inattualità di quelle parole è probabilmente alla radice della sensazione viva ma innaturale – e in qualche modo patologica – su cui si chiude il mancato ricordo: 'how his eyes had burned at those sounds'<sup>22</sup>.

7. La sorpresa provata per un ex compagno di università rivelatosi scrittore, il rispetto a lui tributato dopo aver letto la sua opera, e il piacere di provare rispetto; Anders è infatti troppo presuntuoso per pensare che qualcun altro (e in particolare un anonimo collega di *college*) scriva quel romanzo che lui non è mai riuscito a scrivere, limitandosi a stroncare quelli degli altri, e subordina comunque il rispetto nei confronti della persona al giudizio sul libro. Questa è anche la ragione per cui aveva perso il piacere di provare rispetto per qualcuno: perché, c'è da immaginarsi, disprezzava tutti gli scrittori di libri brutti fors'anche più dei non scrittori.

8. Il suicidio di una donna nel palazzo di fronte, a cui aveva assistito 'just days after his daughter was born' ('pochi giorni dopo la nascita di sua figlia'), e la forte reazione che aveva suscitato in lui; il sommarsi alla prossimità spaziale della coincidenza temporale aveva evidentemente fatto sì che l'episodio si offrisse al protagonista come simbolico di una significatività

ulteriore e complessiva sull'esistenza e sul rapporto morte-vita, che si era tradotta in un esplicito e inconsueto sentimento di commozione ('He did not remember shouting, "Lord have mercy!"<sup>23</sup>, dove la stessa forza dirompente del sentimento, evidenziata dal verbo *shout*, segnala per converso una disabitudine a partecipare emotivamente agli eventi, o quantomeno a concedersi e ad ammettere tale coinvolgimento al di là della consueta maschera di cinismo).

9-11. Tre avvenimenti posti in una sorta di *climax* di autenticità: la ribellione adolescenziale vandalica e fine a sé stessa (l'auto del padre - il famigerato padre - mandata a sbattere 'deliberately' contro un albero), quella giovanile, più consapevole e riempita di contenuti politici (i calci ricevuti dai poliziotti durante una manifestazione pacifista), e infine un fugace momento di serenità e pienezza esistenziale, di cui è comunque significativamente sottolineata l'unicità<sup>24</sup>.

12. La ben meno occasionale e più duratura disaffezione al lavoro intellettuale ('He did not remember when he began to regard the heap of books on his desk with boredom and dread'), a cui segue il fastidio nei confronti degli scrittori 'for writing them'<sup>25</sup>. I due distinti momenti costituiscono le tappe di una parabola in cui l'amore per la letteratura e la poesia si trasforma in bieco mestiere: i libri non vengono più divorati con passione, ma si ammonticchiano a pile su quello che è diventato solo un freddo luogo di lavoro, 'his desk' (e il verbo *to regard* esprime la distanza crescente di Anders da quegli oggetti); se in un primo tempo il protagonista ancora si dibatte fra il semplice distacco e la 'paura' che la nuova situazione produce, ben presto quell'originario sentimento si risolverà nel suo contrario, e l'odio coinvolgerà, in un meccanismo perverso, non solo i testi, ma anche i loro autori.

13. Infine, il non-ricordo per certi versi più enigmatico, ma che si svela alla luce di quanto detto sinora: il momento in cui (a partire dal quale) 'everything began to remind him of something else'<sup>26</sup>. Il riferimento va certo alla stagione della vecchiaia (stagione in cui nulla è vergine, e ogni cosa rimanda a qualcos'altro già avvenuto, o saputo, o conosciuto), ma è indice anche, più in generale, dell'incapacità di relazionarsi con le co-

se in sé stesse, e di coglierne ed esaurirne il senso senza subordinarle ad altre esperienze o renderle strumentali ad una pur malinconica rappresentazione mnemonica di sé stessi.

Dall'insieme di queste potenziali memorie emerge un dato inconfutabile: il protagonista non è una maschera, una 'macchietta', non è una persona squallida; attraverso la lunga teoria dei ricordi non affiorati in superficie, su cui il narratore volutamente indugia, trapela infatti un passato intenso, fatto di passioni erotiche e delusioni familiari, amori letterari e battaglie civili, ribellioni giovanili e crisi 'professionali'. Tuttavia lo schema di Wolff è sottilissimo: ciò che Anders non ricorda è sì una serie di momenti intensi, ma essi sono già intrisi dei germi della loro inautenticazione: è questa la ragione letteraria per cui gli eventi che potrebbero apparire significativi alla logica razionale e all'autorappresentazione del critico (e che a loro volta significativi avrebbero potuto essere veramente, se fossero stati vissuti con maggiore pienezza) sono proprio quelli che non si impongono alla sua vista nell'attimo eterno che precede la morte. Al contrario, il percorso del proiettile, l'affinità di contesto con ciò che sta accadendo, ma soprattutto la necessità ideologica del racconto fa affiorare alla mente moribonda di Anders la scena adolescenziale sul campo da baseball, in cui dunque ogni piccolo particolare acquista significatività:

a. Il caldo, principio vitale su cui si apre la descrizione, è antitetico alla sensazione di freddo che caratterizza la serie dei non-ricordi, e alla modalità intellettualistica di alcune di quelle esperienze e di tutte le loro rappresentazioni nella memoria di Anders: esso si caratterizzerà negativamente solo alla fine della descrizione (non è peraltro da escludere un rapporto di sovrapposizione tra la sensazione del ricordo ed una 'attuale', verosimilmente causata dal versamento di sangue o da altri meccanismi biologici attivati dalla pallottola).

b. Il campo da baseball, luogo aperto per eccellenza, si contrappone al chiuso delle stanze in cui si svolge la vita sedentaria e urbana di Anders e di quelle appare senz'altro più 'naturale', sebbene non privo a sua volta di un forte connotato simbolico, molto presente alla cultura americana: la forma del

campo, il cosiddetto diamante, assume infatti numerosi valori filosofici legati soprattutto alla sua infinitezza (in teoria esso definisce una porzione di mondo delimitata ai lati ma non in fondo, ed equivalente, sul piano, ad un intero quarto della superficie terrestre).

c. La descrizione prosegue enumerando due elementi naturali (l'erba e gli insetti), la cui connotazione coloristica e acustica (il giallo, il ronzio) introduce tuttavia una decisa sensazione di disturbo, mentre la posizione di Anders 'leaning against a tree as the boys of the neighborhood gather for a pickup game' ('appoggiato ad un albero mentre i ragazzi del quartiere si radunano per una partita') rivela ancora una volta la condizione di (auto)isolamento e di esclusione del protagonista dalla vita dei suoi coetanei. Il futuro critico 'looks on as the others argue the relative genius' di due giocatori, argomento trito ('They have been worrying this subject all summer') e diventato per lui 'tedious', 'an oppression': ancora un volta il suo rapporto con gli altri non è che visivo, e comporta una distanza (e si noti l'indiretta allusione ad altre liti; di tipo letterario, che però non disturberanno il protagonista, il quale anzi se ne farà promotore)<sup>27</sup>.

d. L'arrivo degli ultimi due ragazzi, Coyle e il suo cugino del Mississippi, non costituisce inizialmente motivo di interesse per Anders, corentemente con una sua attitudine renitente all'incontro e indifferente alla conoscenza dell'altro (qui discretamente suggerita dalla diversa provenienza geografica). Diversamente, qualcuno ha la cortesia di chiedere al cugino, in vista dell'imminente partita, 'what position he wants to play' ('in quale posizione vuole giocare'); alla domanda quello risponde d'acchito 'Shortstop' ('interbase'), aggiungendo, con un moto intellettuale e linguistico perfettamente consono ad un ragazzo che, ultimo arrivato fra un gruppo di coetanei, ha bisogno di legittimare la propria scelta e di accrescere le occasioni di comunicazione con i compagni, una frase non strettamente necessaria, che ha la caratteristica fondamentale di essere fortemente connotata in senso regionale: 'Short's the best position they is'<sup>28</sup>. Solo questo suscita l'attenzione di Anders, il quale desidererebbe sentir ripetere la frase del cugino di Coyle, ma com-

prende che una sua eventuale richiesta in tal senso sarebbe interpretata come una derisione dell'uso linguistico marcato, mentre invece egli è 'strangely roused, elated, by those final two words, their pure unexpectedness and their music' ('stranamente eccitato, euforico per quelle due parole così totalmente inaspettate, così musicali'), e continua a ripeterle tra sé come in *trance*.

Il ricordo ha evidentemente dei tratti in comune con la situazione in cui Anders si è appena trovato, e che ne sta provocando la morte – letteralmente mentre noi leggiamo – ma da essa anche si differenzia: l'improvvisa rottura dell'ordine linguistico produce infatti in ambedue i casi una reazione forte nell'animo di Anders, ma se nel primo caso tale reazione è connotata in maniera inequivocabilmente piacevole, anzi estatica (con particolare riferimento alla novità e musicalità delle parole), nell'episodio in banca non v'è più traccia di questo piacere, e la disponibilità emotiva alla sorpresa, già residuale ma ancora viva sul campo da baseball, si è qui definitivamente trasformata nel fastidio intellettualistico e conformista per la lesione alle regole del linguaggio. Inoltre, se nel primo episodio la competenza relazionale del protagonista censura il desiderio di riascoltare la frase responsabile dell'accensione, in ragione del probabile malinteso cui una tale richiesta inevitabilmente si presterebbe, analoga consapevolezza non interviene ad arrestare l'irrefrenabile impulso di Anders a fornire repliche impertinenti alle perentorie disposizioni dei rapinatori, dei quali – si sottolinea ancora – non viene giudicato moralisticamente il comportamento violento e illegale, bensì il linguaggio trito e convenzionale, con una sostituzione ampiamente significativa del prevalere delle preoccupazioni estetiche su quelle etiche.

Da un certo punto di vista, per la verità, la riprovazione di Anders nei confronti della barbarie linguistica del mondo circostante, già parzialmente emersa nell'iniziale battibecco con le due clienti che lo precedono nella fila, non è priva di una portata etica; in quanto veicola un ostinato rifiuto ad arrendersi al complessivo scadimento grammaticale e semantico del contesto linguistico del mondo contemporaneo, e testimonia per questa via la comprensibile posizione di disgusto e di alterità delle *élites* colte nei confronti delle povere e insulse abitudini comuni-

cative della maggioranza dei loro concittadini, a loro volta sintomo di un decadimento degli *standard* di convivenza civile all'interno della comunità. In questo senso, il prevalere delle preoccupazioni linguistiche sul giudizio di legalità non è necessariamente sintomo di una rimozione, e potrebbe anzi essere interpretato come la capacità di individuare nel basso tenore di competenza linguistica la violenza originaria e la vera lesione portata ad un ideale convivenza piena e ricca fra i membri di una comunità, *vulnus* di gran lunga più significativo – in quanto sistemico – della azione di illegalità che si concreta nella rapina in banca.

Tuttavia è significativo che il protagonista, a sua volta vittima di un decadimento e di una torsione nevrotica delle ragioni di un'iniziale passione letteraria, di una visione del mondo ricca e disponibile all'investimento emotivo e alla partecipazione sentimentale, e di una complessiva generosità di sé, non sappia opporre all'imbarbarimento della realtà circostante che il riflesso condizionato dello sprezzo intellettuale e della censura moralistica, la cui conseguenza immediata è la chiusura completa di un già fortemente compromesso circuito comunicativo, e il prevalere di forme ben più primitive di rapporti fra gli esseri umani, quale quella della bieca forza, di cui peraltro Anders paga da subito le conseguenze peggiori.

Certo, attribuire al critico – e con lui al modello di intellettuale umanistico che egli impersona – l'intera responsabilità della difficoltà di questa comunicazione sarebbe senz'altro ingeneroso, e occorre sottolineare come la nevrosi autoreferenziale del protagonista del racconto di Wolff, e dei tanti suoi colleghi reali, sia sì un atteggiamento sterile e destinato alla sconfitta, ma non certo del tutto ingiustificato nelle sue premesse analitiche o incomprensibile nella sua genesi esistenziale. Il punto è che se non unico responsabile della crisi fra cultura e società, quel prototipo di intellettuale però porta sulle sue spalle, proprio in ragione della sua posizione, della sua disponibilità di tempo e di energie, e della sua possibilità e capacità di leggere e interpretare le circostanze del mondo circostante, il compito di interrogarsi laicamente e senza pregiudizi sulle ragioni di quella crisi (anche a costo di fare un po' di autocritica), e di cercare con più acribia dei suoi difficili interlocutori la strada e le

forme di una ripresa di quel rapporto fra *élites* culturali e società civile che è uno dei capisaldi della storia dell'Occidente. Se, al contrario, egli dovesse abbandonarsi alla reazione moralistica e disgustata di fronte al 'nuovo che avanza', oltre che venir meno – forse per la prima volta in modo strutturale – alle stesse ragioni che ne hanno garantito fino a qualche anno fa una legittimazione sociale magari sofferta, ma oggettivamente superiore alla pura tolleranza di un ruolo residuale, non farebbe un gran servizio né a sé stesso, né alla società in cui, fino a prova contraria, continua a vivere: per chi non riesce a trattenersi dal ridere, e non riesce proprio a fare altro, sono già pronte le pistole, reali o metaforiche che siano.

## NOTE

Ringrazio la dott.ssa Scacchi e i proff. Boelhower e Mioni per la preziosa consulenza di lingua e letteratura angloamericana, e i proff. Balduino e Mengaldo, senza i quali il presente lavoro sarebbe molto più povero. Dedicò quest'articolo a mia madre, a me primo esempio di un rapporto tra amore per la letteratura e passione civile.

<sup>1</sup> Tobias Wolff, *The Night in Question*, New York, Vintage Contemporaries, 1996 (*Proprio quella notte*, tr. di Laura Noulian, Torino, Einaudi, 2001). Nato in Alabama nel 1945 Wolff ha pubblicato altri due libri di racconti, *In the Garden of the North American Martyrs* (1981) e *Back in the World* (1985) e due di memorie, *This Boy's Life* (1989, da cui l'omonimo film di M. Caton-Jones, con E. Barkin, R. DeNiro e L. Di Caprio, tr. it. *Voglia di ricominciare*) e *In Pharaoh's Army: Memories of the Lost War* (1994, tr. it. *Nell'esercito del faraone*, Torino, Einaudi, 1996). Wolff vive nello stato di New York, è stato 'scrittore ospite' alla Syracuse University dall'80 al '97, ed è ora professore di Inglese all'Università di Stanford.

<sup>2</sup> *Wolff e solitudini*, 'Alias' / 'Il Manifesto', 24 febbraio 2001, p. 17.

<sup>3</sup> Ha peraltro trovato recente riscontro documentario la annosa e sommessata rivendicazione dello scrittore Gordon Lish di un proprio ruolo, in qualità di *editor*, nella creazione delle celebri atmosfere 'sospese' dei primi racconti di Carver: cfr. D.T. Max, *The Carver Chronicles*, 'The New York Times' (Magazine), 9 agosto 1998 e, sotto lo stesso titolo, le reazioni di M. Laddin, W. O'Rourke e D. Matuszewski nel numero del 30 agosto 1988; la vicenda è stata ripresa in Italia da A. Baricco, 'La Repubblica', 29 agosto 1999.

<sup>4</sup> Ma sul racconto, 'la forma letteraria più esigente' dopo la poesia, cfr. l'intervista di W. Faulkner a J. Stein ('Paris Review', 1956), ora in *Mentre morivo*, Milano, SE, 1987 (p. 201).

<sup>5</sup> In un'intervista a Bob Goodman, dopo aver scherzato sull'identificazione di Anders con la categoria dei critici letterari, Wolff aggiunge: 'But it isn't really an examination of a particular profession. He belongs to a particular profession, and



one that I have some interest in. But it's really more about what happens to us when we get older and we lose our first passions if we allow ourselves to, and let go of those delights that move us when we're young. We stop hearing the music we used to hear'; cfr. *Acquired Schizophrenia*, 'The Beacon Street Review' vol. 9, n. 1, 1996, ora sul sito [www.natterbox.com/wolff](http://www.natterbox.com/wolff).

<sup>6</sup> Nella teorizzazione di G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972 (tr. it. *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976, in part. pp. 81-83 e 135-161), la variabilità della lettura comporta che fra (pseudo) tempo del racconto (TR) e tempo della storia (TS) possa essere stabilita 'solo una specie di uguaglianza convenzionale' (136) in una situazione di dialogo, assunta come grado zero e definita come *scena* (qui attiva nella prima parte). La fattispecie TR > TS non è invece annoverata fra le forme canoniche (sommario, pausa, scena ed ellissi), in quanto 'la dilatazione del testo non deriva da una vera dilatazione della durata, bensì da inserzioni varie (analessi memoriali, ecc.)' (145n), come anche nel nostro caso, fatto salvo il breve capoverso propriamente dedicato al percorso della pallottola nel cervello.

<sup>7</sup> 'Once in the brain [...] the bullet came under the mediation of brain time, which gave Anders plenty of leisure to contemplate the scene that, in a phrase he would have abhorred, "passed before his eyes" (204). Lo stesso Wolff dichiara nella citata intervista una genesi differenziata delle due parti del racconto: 'You know, it's funny. When I first started writing the story, I didn't know that the second half of the story was going to happen. To tell you the truth, it began as a more cruel story than it ended up being. Somehow or other, once that bullet was in his brain, I began to see his past open up before me. I actually did begin to feel empathy for him and a sense of connection to him. And in some ways, he again became me' (corsivo mio).

<sup>8</sup> (200). Tr.: 'In ogni caso la sua disposizione d'animo non era mai delle migliori' (217).

<sup>9</sup> (200). Tr.: 'per l'elegante e noncurante ferocia con cui stroncava qualsiasi libro gli capitasse di recensire' (217).

<sup>10</sup> (200). Tr.: 'Anders aveva sviluppato un suo personale e violentissimo odio verso la cassiera, ma immediatamente lo rivolse sulla presuntuosa e piagnucolosa donnetta davanti a lui' (217).

<sup>11</sup> (201). Tr.: 'Ma bravo! - disse Anders. - *Carne morta* -. Si girò verso la donna che gli stava davanti. Magnifica sceneggiatura, eh? Ecco la dura poesia delle classi socialmente pericolose che ti colpisce come un tirapugni' (218). Qui, come altrove, la traduzione non soddisfa, per la scelta del ricercato *tirapugni* per *brass knuckles* (letteralmente 'nocche di ottone') e della perifrasi attiva usata per sciogliere il participio passato in funzione aggettivale, che vale piuttosto 'indurita come un pugno di ferro'.

<sup>12</sup> Una preoccupazione analoga emerge in un dialogo del film tratto da *This Boy's Life* in cui l'*alter ego* di Wolff è sollecitato da due ragazzacci ad apostrofare 'checca', 'per vedere come reagisce', l'effeminato Galé, che però li anticipa ('- Cielo, cielo, guarda un po' chi abbiamo qui, Ali Baba e i quaranta ladroni!'), li provoca ('- cos'è tutto quel giallo? non te le lavi le mani dopo aver fatto pipì?'), e, della risposta del protagonista ('chiudi il becco'), sottolinea antifrasticamente proprio la banalità ('uno a zero; bravo, bella battuta! molto originale! l'hai inventata in questo momento? Era molto, molto arguta'). Il dialogo prosegue così: 'W: - Perché non vai affanculo, succhiacazzi! - G: - Accipicchia, wow! Non ti ha mai detto nessuno che

assomigli a un mucchietto di fumante sterco di cane? - W: - Almeno non sono un gran frocio come te!'. A questo punto la schermaglia retorica lascia il posto alla violenza fisica.

<sup>13</sup> (202). Tr.: '- Sentito? - disse Anders. - 'Furbone'. È una battuta de *I Killers*' (219). Il racconto, 'scritto a Madrid il 16 maggio 1926, intitolato in un primo momento *The Matadors* e pubblicato su 'Scribner's Magazine' del marzo 1927', fu compreso nella raccolta *Men Without Women* 'uscita per Scribner il 14 ottobre 1927' (F. Pivano, *Nota ai testi* di E. Hemingway, *Tutti i racconti*, Milano, Mondadori, 1990, p. LXXXIII) e poi in *The Fifth Column and the First Forty-nine Stories* (New York, Scribner's, 1938; tr. it.: *I quarantanove racconti*, Torino, Einaudi, 1947, poi Milano, Mondadori, 1959 e 1988). Da *The Killers* furono parzialmente tratti un *noir* di Siodmak del 1946, con B. Lancaster e A. Gardner (tr. it. *I Gangsters*), apprezzato anche da Hemingway 'che, per una volta, dichiarò di riconoscersi nel film: ne possedeva anzi una copia, che proiettava spesso agli amici, anche se si addormentava dopo un quarto d'ora' (*Dizionario dei film*, a cura di P. Meneghetti, Milano, Baldini e Castoldi, 1993, p. 472), e un *remake* di Don Siegel del 1964, con L. Marvin, J. Cassavetes e A. Dickinson (tr. it. *Contratto per uccidere*), ultima apparizione sul grande schermo di R. Reagan. Nel racconto di Hemingway due killer intrattengono una sarcastica e sprezzante conversazione con il proprietario di una tavola calda prima di svelare la loro intenzione di tendere un agguato ad un cliente abituale, lo svedese Ole Anderson, il cui cognome riecheggia forse in quello di Anders ed ha a sua volta l'aria di un riferimento anagrammatico a quello di Sherwood Anderson, ingombrante 'padre' della *lost generation*: la composizione di *The Killers* si colloca infatti proprio nel periodo della rottura provocata fra i due dall'irriverente parodia che Hemingway riservò con *Torrents of Springs* (1926) alle affettazioni di Anderson in *Dark Laughter* (1925). In *Bullet in the Brain* potrebbe riecheggiare anche il catalogo 'disordinato' di ricordi che occupa gli ultimi sonni dello scrittore protagonista di *The Snows of Kilimanjaro* (*Le nevi del Kilimangiaro*).

<sup>14</sup> Il criterio estetico che anima Anders emerge nel breve *excursus* del narratore sullo sguardo rivolto dal protagonista, costretto dal revolver, agli affreschi mitologici del soffitto: 'It was even worse than he remembered, and all of it executed with the utmost gravity. The artist had a few tricks up his sleeve and used them again and again, [...]' (203; tr.: 'Era persino peggiore di quanto ricordasse, intrisa della solennità più falsa e ridondante. L'artista conosceva due o tre trucchi del mestiere e li usava e li riusava senza misura, [...]', p. 220). Anders è ancora una volta disturbato dalla pochezza creativa e dalla trita e volgare banalità delle scelte dell'artista.

<sup>15</sup> (203). Sulla base delle norme fonetiche dell'angloamericano, rappresentando il digramma 'ch' solo la consonante palatale sorda e non la sibilante palatale, la parola (in corsivo nel testo originale) dovrebbe suonare - così scritta - [ka'pitʃi] anziché [ka'piʃi], e rappresenterebbe dunque a rigore un errore di pronuncia: ma, sulla base di testimonianze raccolte fra parlanti indigeni, tale grafia è più probabilmente da considerarsi un'approssimazione per così dire 'francesizzante' ad un'espressione tipicamente italo-americana marcata come meridionalismo (con sibilante palatale e vocale indistinta finale: [ka'piʃə]), e in quanto tale riconoscibile al lettore. A fronte di questa complessa situazione è ancora insoddisfacente la traduzione della Nouliau, che annulla completamente il ricorso al diverso codice linguistico (l'italiano), determinando una perdita secca del significato e facendo dipendere così la

reazione di Anders solo dal presunto errore grammaticale. (e comunque, anziché riprodurre l'esatta sostituzione di suoni, la versione introduce una velarizzazione inesistente nell'originale). Una soluzione percorribile sarebbe stata forse quella di adottare il siciliano (scegliendone un'espressione caratterizzata, p. e. il passato remoto 'capisti?') o addirittura una lingua straniera, come il francese ('compris?'), accompagnando il tutto con una nota; ecco invece il testo italiano (p. 220): '– Tu prendimi per il culo, e diventi storia. *Capischi?* – Anders scoppiò a ridere. Si coprì la bocca con entrambe le mani e disse: – Scusa, scusa, – e dopo sbuffò fra le dita senza potersi più trattenere e ripeté: – *Capischi!* Oh, Dio, *capischi*, – e fu a quel punto che l'uomo con la pistola alzò l'arma e gli sparò dritto in testa'.

<sup>16</sup> (204); tr.: 'Stabilito che cosa Anders ricordò, occorre forse notare tutto quello che invece non ricordò' (p. 221).

<sup>17</sup> (204); tr.: 'di ciò che più di tutto in lei lo aveva fatto impazzire, prima di piacere, poi di rabbia: la sensualità totalmente disinibita...' (p. 221).

<sup>18</sup> (204); tr.: 'che aveva molto amato prima che lei lo sfinisse con la sua prevedibilità, o di sua figlia, ormai aggrondata professoressa di Economia a Dartmouth' (p. 221).

<sup>19</sup> (204); tr.: 'Silenzioso, in cima a una vetta nel Darien', 'Mio Dio, ho sentito parlare di questo giorno', 'Tutti i miei cari? Tutti, dici? Oh, crudele! Tutti?' (p. 222).

<sup>20</sup> Qui potrebbe forse annidarsi un'allusione al romanzo di Faulkner *As I Lay Dying* (titolo che non sfignerebbe in testa al racconto di Wolff) che racconta la morte di una donna attraverso i punti di vista e le forti tensioni dei suoi familiari.

<sup>21</sup> Plutarco, *Vita di Nicia*, 9, 2-5. I versi a cui si fa riferimento sono tuttavia di Euripide, e non di Eschilo: sottile contrappasso perfidamente nascosto dallo scrittore dietro la presunzione di Anders, o scherzo giocato dal destino alla memoria dell'intellettuale Wolff?

<sup>22</sup> (205); tr.: 'come si era sentito pizzicare gli occhi al suono di quelle parole' (p. 222).

<sup>23</sup> (205); tr.: 'Non si ricordò di avere gridato: "Signore, abbi pietà!"' (p. 222).

<sup>24</sup> 'He did not remember deliberately crashing his father's car into a tree, or having his ribs kicked in by three policemen at an anti-war rally, or waking himself up with laughter' (205); tr.: 'Non si ricordò di avere mandato a bella posta l'auto di suo padre a sbattere contro un albero, o di essere stato preso a calci nelle costole da tre poliziotti durante una manifestazione contro la guerra, o di quella volta che si era svegliato ridendo' (p. 222). Nel citato film *This Boy's Life* Wolff ruba di notte la macchina del patrigno e si lancia a tutta velocità sulle strade (come in precedenza aveva fatto quello per spaventarlo) incappando in un piccolo incidente.

<sup>25</sup> (205); tr.: 'Non ricordò quando aveva cominciato a guardare le pile di libri sulla sua scrivania con un misto di noia e paura, o di quando aveva cominciato a odiare coloro che li avevano scritti' (p. 222).

<sup>26</sup> (205); tr.: 'tutto quanto aveva cominciato a ricordargli qualche altra cosa'. Faccio notare che esiste un racconto di Hemingway, scritto a Cuba fra il '39 e il '59 ma pubblicato postumo solo nell'87 (e dunque verosimilmente presente alla memoria recente di Wolff), dal titolo *I Guess Everything Reminds You of Something*, e dall'argomento significativamente 'metaletterario': 'narra di un ragazzo, Steve, che finge di aver scritto un racconto in realtà copiato da uno scrittore irlandese; il padre scopre sette anni dopo che il figlio non ha neanche cambiato il titolo. È in questo

racconto che il protagonista scrittore suggerisce al figlio plagiatario una delle sue massime: "Scrivi di qualcosa che conosci" (F. Pivano, *Introduzione a E. Hemingway, Tutti i racconti*, cit., p. xxxvi, corsivo mio).

<sup>27</sup> (205); tr.: 'Li guarda mentre litigano sulla superiorità del genio di Mantle o di Mays. È tutta l'estate che dibattono questo tema, l'argomento è diventato noioso per Anders: opprimente, come il caldo' (pp. 222-23).

<sup>28</sup> Il sintagma costituisce la trascrizione dell'omofonia fra la terza persona plurale del pronome dell'inglese *standard* e il cosiddetto *empty there*, esito della vocalizzazione di *-r* e della caduta dello scèva postvocalico, e fenomeno tipico del *Black English Vernacular* (BEV), sotto la cui denominazione tuttavia – si badi bene – vengono registrate anche le forme comuni ai *Southern white speakers*, come potrebbe essere il cugino di Coyle. Questo tratto, pur riconducibile senz'altro alla competenza linguistica di Wolff, originario di uno stato del Sud come l'Alabama, è significativamente presente nella prosa di Faulkner, e in particolare in alcuni romanzi ambientati nella *Yoknapatawpha County*, trafigurazione fittizia del natio Mississippi. Ancora una volta è deludente la traduzione della Noulian, dalla quale è impossibile risalire alla tipologia dell'infrazione linguistica, che non è riconducibile ad un semplice errore di accordo: 'Interbase è la posizione migliore che ci sono' (p. 223).