

Il numero XX de L'Ulisse ha come tema monografico il rapporto tra Poesia, autofiction e biografia

Home / In evidenza, Ulisse / Il numero XX de L'Ulisse ha come tema monografico il rapporto tra Poesia, autofiction e biografia



Il numero XX de L'Ulisse ha come tema monografico il rapporto tra Poesia, autofiction e biografia

Abbiamo preso le mosse da una serie di questioni che a nostro avviso investono centralmente la ridefinizione della poesia all'interno delle scritture contemporanee.

È possibile applicare la nozione narratologica di autofiction nell'indagine del testo poetico, nell'esplorazione del nesso tra persona biografica, poeta e autore? La scrittura poetica, in quanto invenzione di una voce, include un elemento inevitabilmente finzionale? La dimensione esperienziale e biografica è un dato presupposto dalla scrittura, o è in qualche modo anche il risultato di strategie volte a costruire un'immagine di sé, ad articolare una voce? In che senso la poesia può essere autobiografica: si tratta di rappresentazione di una biografia esistente, o piuttosto di un atto performativo, che presenta un soggetto non altrimenti esistente? Applicare queste categorie, potrebbe consentirci di dislocare la questione dell'io e del soggetto rispetto agli schemi usurati che oppongono poesia lirica e non lirica? Che contributo potrebbe portare l'applicazione di queste categorie alla lettura di testi della tradizione novecentesca e delle scritture contemporanee?

Abbiamo voluto mettere queste domande in esame, proponendole a critici e scrittori contemporanei. Accogliendo sia saggi di teoria della letteratura, che affrontano a livello generale il problema, sia indagini più mirate e *case studies* che indagano il modo in cui i generi della biografia e dell'autobiografia si intrecciano con la scrittura poetica, e con la scrittura di finzione nella storia della poesia, sino ad arrivare alle scritture più recenti.

La "sezione" *NODI* inizia a porre il tema per una disamina generale, da un punto di vista di teoria e sociologia della letteratura, con interventi di Carlo Tirinanzi De Medici e di Enrico Fantini; mentre *AUTOFICTION E BIOGRAFIA NELLA POESIA ITALIANA CONTEMPORANEA* vuole porre il lume sulla centralità di alcune figure del Novecento, per il quale – in luce al tema posto – si è voluto guardare ad un'inchiesta delle voci e dei modi: sono i saggi di Paolo Giovanetti sull'ultimo Montale, di Laura Neri su Giudici, di Gian Luca Picconi su Pasolini, e di Anna Stella Poli su alcune figure della poesia italiana contemporanea. Sotto il segnale di *ALTRI SGUARDI* è Giuseppe Carrara, con un'indagine sulla poesia americana contemporanea, e in particolare sull'intreccio tra espressione poetica e strategie finzionali in Ben Lerner, uno tra i più significativi autori recentemente emersi nel panorama statunitense. *INCURSIONI* pone quindi al centro l'"esperienza", con *riprove*, secondo la personale poetica in prima persona, o la risonanza di scritture prossime, in alcuni voci consolidate della poesia italiana contemporanea. Sono qui riuniti Gianmaria Annovi, Vito Bonito, Biago Cepollaro, Andrea Inglese, e Giovanni Turra.

Chiudono, come è consueto, le due sezioni di Autori; *LETTURE*: Fabrizio Bajec, Roberto Cescon, Francesco Deotto, Sonia Gentili, Alessandro Grippa, Giusi Montali e Sara Ventroni; *TRADOTTI*: Sean Bonney tradotto da Federico Federici, Thomas Brasch tradotto da Anna Maria Carpi, Carl-Christian Elze tradotto da Daniele Vecchiato, Pat Gawley tradotto da Federico Federici, Peter O'Leary tradotto da Gianluca Rizzo, Sigurbjörg Prastardóttir tradotta da Silvia Cosimini, Christophe Tarkos tradotto da Michele Zaffarano, e Jan Wagner tradotto da Anna Maria Carpi.

Il numero XX rappresenta un momento nuovo per *L'Ulisse*; questa uscita vede Alessandro Broggi lasciare la direzione editoriale della rivista. Ad Alessandro va la nostra gratitudine per il cammino condotto insieme negli scorsi anni, per un intenso percorso di amicizia e crescita intellettuale che ci sembra aver fatto de *L'Ulisse* un importante riferimento per la poesia italiana contemporanea. Questo mutamento interno ci è sembrata l'occasione per rilanciare le ragioni costitutive della rivista – puntando su un tema monografico che torni ad interrogare aspetti cruciali della teoria della poesia contemporanea – e per ampliarne il progetto. Per questo il numero XX da un lato apre le porte ai contributi di una nuova leva di giovani studiosi e autori, e dall'altro ridefinisce l'assetto editoriale della rivista, con la *nascita* di un comitato scientifico che rappresenta studiosi e autori che in questi anni ci hanno seguiti da vicino e costituiscono un importante punto di riferimento per l'impresa corale che *L'Ulisse* si ripromette sempre più di essere nel futuro.

Stefano Salvi e Italo Testa

leggi la rivista in pdf

Articoli recenti

- > iPoet di settembre, vince Anna Favaro
- > iPoet di agosto, vince Roberta Truscia
- > Micol De Pas ospite del festival Parole spalancate con la silloge "Quello che so di me" (Lietocolle 2020)
- > Marco Bellini al festival "Parole Spalancate" con La complicità del plurale
- > Alfonso Tramontano Guerritore – Gli stati dell'acqua
- > "La noncuranza di Lela Zečković": un commento di Johan Velter su "La porcellana tace".



L'Ulisse

Rivista di poesia, arti e scritture

Editore LietoColle

Direttori: Stefano Salvi e Italo Testa
ISSN 1973-2740

NUMERO 20: *Poesia, autofiction e biografia*

Editoriale di Stefano Salvi e Italo Testa 3



IL DIBATTITO

NODI

- Carlo Tirinanzi De Medici
Finzione, discorso e biografia.
L'autofiction tra poesia e prosa
Enrico Fantini
Appunti per uno studio sociologico del biografismo

AUTOFICTION E BIOGRAFIA NELLA POESIA ITALIANA CONTEMPORANEA

- Paolo Giovannetti
Arrivando a Satura: qualche spunto sull'autofiction
Laura Neri
Il tempo che non volevo. Il racconto del sé nell'opera in versi del primo Giudici
Gian Luca Picconi
La forma dell'autobiografia è lo stile: vita e poesia in Pasolini
Anna Stella Poli
«Poeti con la minuscola». Appunti sull'autofiction nella poesia contemporanea

ALTRI SGUARDI

- 6 Giuseppe Carrara
Soggetti frattali. Ben Lerner e il cammino verso l'autofiction

18

INCURSIONI

- Gianmaria Annovi
Secondo Persona
Vito Bonito
Io a dondolo
37 Biago Cepollaro
Due parole sulla questione della voce e del finzionale nella poesia
43 Andrea Inglese
Chi parla nel testo poetico? A priori biografico, maschere, iponarrazioni
52 Giovanni Turra
Dell'impostura come strumento di verità

66



GLI AUTORI

LETTURE

- Fabrizio Bajec 136
Roberto Cescon 139
Francesco Deotto 141
Sonia Gentili 145
Alessandro Grippa 151
Giusi Montali 154
Sara Ventroni 157

I TRADOTTI

- Sean Bonney 165
tradotto da Federico Federici
Thomas Brasch 171
tradotto da Anna Maria Carpi
Carl-Christian Elze 175
tradotto da Daniele Vecchiato
Pat Gawley 184
tradotto da Federico Federici
Peter O'Leary 186
tradotto da Gianluca Rizzo
Sigurbjörg Prastardóttir 193
tradotta da Silvia Cosimini
Don Share 200
tradotto da Luigi Ballerini
Christophe Tarkos 209
tradotto da Michele Zaffarano
Jan Wagner 212
tradotto da Anna Maria Carpi

SOGGETTI FRATTALI: BEN LERNER E IL CAMMINO VERSO L'AUTOFICTION

All'indomani della pubblicazione di *10:04* (2014), ultima opera di Ben Lerner (tradotta in Italia da Sellerio con il titolo *Nel mondo a venire*), esce su «The Believer» un'intervista di Tao Lin all'autore. Tao Lin e Ben Lerner sono due scrittori per molti aspetti simili e il dialogo fra i due ne è una testimonianza efficace, esplicitativa tanto dell'opera dell'intervistato che di quella dell'intervistatore. Nell'introduzione all'articolo Lin scrive:

I interviewed Ben three years ago for The Believer about his first novel, Leaving the Atocha Station, and I kind of view [that interview](#) as part one to the part two of this interview. In the introduction to that interview, I wrote that with each new book by Ben I increasingly thought of his oeuvre as a single, already-completed work that was being released in parts. With the release of 10:04, I now also like to imagine Ben's oeuvre as a collection of fractal, cross-reality resonances and interference patterns between and amongst life and fiction, poetry and prose, novels and essays and stories, sensation and imagination, past and future, images from fictional movies and photographs of concrete reality, factual histories within fictional narratives and fictional histories within global cultures, and so on, in further complex interactions—everything interconnected and having an influence on but not exactly determining everything else, and all of it curated by Ben to, in my experience, poignant and repeatedly startling effect.(1)

Considerazioni che possono valere tanto per Tao Lin, quanto per Lerner. Si veda il primo punto: un'opera già completa che viene pubblicata per parti. Vale a dire: considerare tutti gli scritti di Ben Lerner come tanti tasselli che vanno a comporre un mosaico più grande, un unico, coerente libro. Ma la stessa affermazione può adattarsi senza problemi a Lin: *Richard Yates* (2010) comincia laddove *Shoplifting from American Apparel* (2009) era finito. Così *Taipei* (2013) prosegue cronologicamente *Richard Yates*. Situazioni e personaggi principali cambiano, ma il continuum temporale e tematico (per esempio il taccheggio che fa da ponte fra *Shoplifting* e *Richard Yates*) nonché una caratterizzazione del personaggio principale secondo uno schema ricorrente – basato sulla topica della depressione, solitudine, senso di vuoto dell'esistenza, disturbi maniacali – permettono una lettura di questo tipo.

A ciò si aggiunga il riferimento costante a elementi della vita biografica dell'autore disseminati e nascosti nei testi, ma che ritornano continuamente nei vari libri – sia in Tao Lin che in Ben Lerner. Vi si potrebbe leggere quasi il tentativo di costruire una biografia obliqua, ricostruibile solamente dopo aver assemblato dettagli anche minimi nascosti fra le pieghe di tutta l'opera. Tao Lin mette in atto questa tecnica almeno dal suo libro di poesia *You are a little bit happier than I am* che definisce «a non fiction poetry book»(2), in cui l'io lirico è il Tao Lin reale – o almeno così viene detto da una delle poesie – e a lui vengono attribuiti pensieri, fatti, azioni, sentimenti e circostanze esterne che torneranno, quasi invariate, nei libri successivi.

È in questo modo che Tao Lin fa conflagrare «fact» e «fiction». Entrambi gli autori da più parti sono stati eletti fra i maggiori rappresentanti di autofiction in America(3) e, se per i romanzi di Ben Lerner (almeno *10:04*) la categorizzazione non pone particolari problemi, per Tao Lin, invece, qualche considerazione in più va fatta. Se prendiamo le teorie più accurate sull'argomento(4), romanzi come *Richard Yates* e *Taipei* difficilmente rientrano nella categoria: manca l'identità onomastica fra autore e personaggio principale/narratore, manca un «paratesto che orienti l'interpretazione di un racconto tutto sommato verosimile»(5), così come non è chiara la presenza di elementi improbabili e/o chiaramente inventati; allo stesso modo non sempre è individuabile una programmatica e deliberata volontà di «provocare attrito tra reale e invenzione romanzesca»(6).

Tutti elementi che in *10:04* ritroviamo: il narratore e protagonista si chiama Ben Lerner, è uno scrittore, ha pubblicato delle opere con lo stesso titolo di quelle del Ben Lerner biografico; il paratesto distingue alcuni elementi reali da altri finzionali, ma lasciando l'ambiguità sulla maggior parte; fact and fiction vengono fatti collidere con un abile gioco di metalessi; il narratore è costantemente preso da riflessioni sulla natura del rapporto fra la realtà e la finzione e cerca di liberarsi dal discorso fraudolento che caratterizzava Adam Gordon, il protagonista narratore del precedente romanzo *Leaving the Atocha Station* (2011).

Per parlare di autofiction anche nel caso di Tao Lin è necessario, innanzitutto, allargare il campo magnetico autofinzionale, soprattutto alla luce degli elementi messi in luce fin qui. In *You are a little bit happier than I am* l'autore-narratore si autoidentifica come Tao Lin e inizia a verbalizzare alcuni aspetti di sé, della propria vita biografica che ritroveremo nei romanzi successivi. La strategia di costruzione di una biografia obliqua di cui si diceva serve a Tao Lin proprio per confezionare quella che, con un'espressione paradossale, potremmo chiamare autofiction eterodiegetica: l'attrito fra una realtà referenziale e la finzione non avviene, dunque, attribuendo al soggetto biografico vicende paradossali, contraddittorie, poco credibili, ma, viceversa, traslando quegli elementi ricorrenti nelle varie opere, e che il lettore ha imparato a riconoscere come biografici, a io finzionali, diversi di volta in volta. È il soggetto che si rivela una finzione contraddittoria, o meglio inaffidabile: si può ipotizzare che l'inganno messo in atto da Tao Lin per confondere i piani di realtà sia quello di cambiare nome, e non è un caso allora che il nome dell'autore compaia solamente nella raccolta di poesie *You are a little bit happier than I am*, precedente ai tre romanzi citati. A ciò si aggiunga che Tao Lin gioca con quelle tecniche comuni agli autori di autofiction: le modalità della contraddizione, l'inaffidabilità del narrato, la frodolenza dei personaggi, la ricerca – spesso frustrata – di sincerità: Dakota Fanning, co-protagonista di *Richard Yates*, da un certo punto in poi non fa altro che smentire tutto ciò che dice, rivelandosi una voce totalmente inaffidabile anche sulla propria ammissione di menzogna(7). La stessa inaffidabilità si trova in *You are a little bit happier than I am*: versi, affermazioni e talvolta anche lunghi passaggi sono negati con frasi del tipo «just kidding» or «i lied» o, nella poesia *i am about to express myself*: «i want to end my life / i don't want to end my life anymore / i changed».

Infine, la pratica autofinzionale di Lin va considerata anche tenendo conto di un elemento extratestuale: Gideon Lewis-Kraus, in una recensione a *Taipei* su «Harper's» annotava che «Tao Lin uses his Internet presence — at @tao_lin on Twitter and the hilariously unwieldy and self-denying @mtgjdfjdfgukkhddtyhceffghhvdfyg on Instagram — as a way to expand on and contextualize his novel. Lin knows, for this was by design, that his fiction will always be read against his online persona, which itself is a performative project that engages directly with these difficulties of online interaction»(8).

Tao Lin, insomma, più che scrivere delle vere autofiction, lavora ai margini, giocando, in una dialettica irrisolta, con le forme e le tecniche narrative autofinzionali. Paradossalmente l'opera in cui più facilmente si può parlare di autofiction è proprio quella poetica *You are a little bit happier than I am*, in cui l'identità onomastica fra autore e narratore (meglio: io poetante) si realizza, i fatti reali entrano in contraddizione gli uni con gli altri, non è chiaro distinguere il reame del referenziale da quello del finzionale, il lettore è lasciato in uno stato di loop cognitivo in cui non è in grado di decidere quando prendere sul serio quello che legge e quando no, eppure non può fare a meno di empatizzare, almeno in parte, con l'apparente assoluta sincerità con cui l'io dichiara la propria debolezza e sofferenza. Tutte queste tecniche convergono per rappresentare la condizione moderna dell'uomo che vaga, per usare un'espressione di Tao Lin, sulla «fast-paced, information superhighway».

Il discorso sull'autofiction, per come si è andato sviluppando negli ultimi anni – spesso in maniera molto confusa – si è concentrato esclusivamente sulle forme narrative che ha assunto questo nuovo genere (ma sarebbe meglio chiamarla «forma di scrittura» come fa Marchese(9)) di volta in volta. Lo scopo di questo intervento, al contrario, è verificare se e in che modo si possa parlare di

autofiction in poesia e, nello specifico, per la poesia di Ben Lerner, ma le cui conclusioni saranno facilmente adattabili anche al caso di Tao Lin, a riprova di una simile visione del mondo che accomuna molti autori di questa generazione – ma non solo – e non si concretizza in delle forme facilmente classificabili e omogenee, ma piuttosto in una simile pratica di scrittura. Scrittura nel senso che attribuisce Roland Barthes alla parola ne *Il grado zero della scrittura*(10). Distinguendola dalla lingua e dallo stile, la scrittura viene descritta come il risultato di una presa di posizione, il luogo di un «impegno» e di una «libertà [...]». La scelta di un comportamento umano, l'affermazione di un Bene determinato [...]. È un atto di solidarietà storica» che lega la parola dello scrittore «alla vasta Storia degli altri»(11).

Una discussione sull'autofiction poetica pone dei problemi preliminari non sempre risolvibili. Innanzitutto, al contrario del romanzo, non mi sembra si sia verificato l'emergere di un modo di scrittura così riconoscibile e classificabile, né così quantitativamente rilevante, che possa essere classificato come autofinzionale. Né se ne trova traccia nei discorsi critici. Per questo si è scelto di sondare questo terreno ancora inesplorato attraverso l'analisi dell'opera di un autore da tutti acclamato come uno dei maggiori scrittori di autofiction.

Partiamo da una delle ultime poesie pubblicate da Lerner, *The Dark threw patches down upon me also*(12), un poemetto edito nel 2012 e scritto a Marfa nel 2011. Il titolo è tratto da un verso di *Crossing Brooklyn Ferry* di Walt Whitman, ma qui assume un senso completamente diverso. Messo fuori contesto perde l'afflato collettivo che lo caratterizzava nel testo whitmaniano: espunta la parte precedente in cui entrava in gioco un anonimo *you*, nel titolo di Lerner l'attenzione rimane tutta puntata sul *me*, aprendosi flebilmente verso l'altro e, contemporaneamente, mettendo in discussione il progetto whitmaniano con il solo ricorso all'*also* finale. Anche sull'indicazione di data e luogo si può fare qualche considerazione, specialmente poiché questa poesia è l'unico luogo testuale in cui vengono esplicitate. Nella prima intervista di Tao Lin (siamo nel 2011), Lerner dichiara di essere a Marfa e di star componendo una poesia. Ma più interessante è forse il fatto che il protagonista di *10:04* si trovi a Marfa nello stesso periodo e racconta la composizione di un testo, nato dopo la lettura di *Specimen Days* di Whitman, e ne cita alcuni versi che appartengono a *The Dark threw patches down upon me also*. Non è l'unico caso in cui troviamo delle poesie del Lerner autore citate nei suoi romanzi: già in *Leaving the Atocha Station* viene riportato per intero un testo di *The Lichtenberg Figures*, prima raccolta di Lerner, e viene attribuito al narratore Adam Gordon. Uno dei motivi principali che stanno dietro questa scelta è il tentativo di testare le modalità di ricontestualizzazione, vedere come materiali diversi rispondono in contesti diversi, mettendo quindi in gioco le questioni dei punti di vista, dello sguardo sulla realtà, dell'interpretazione:

Think of Gordon's poems: the one he reads at the gallery early in the book is composed of language from the novel, collapsing the "planes" of the narrative and the narrated since Gordon couldn't have had access to that language. The second poem is one of mine, from *The Lichtenberg Figures*, another collapse (of historical and fictional authorship), but the poem reads, I think, very differently in the sonnet sequence than it does in the novel. I mention these facets of the book as instances of recontextualization that share an interest with the prose poem you quote. In *Angle of Yaw*, I was thinking a lot about the ideological inflection of different modes of viewing. I suppose part of what attracts me to fiction is how it lets you embed artworks (like the poems or images we've mentioned) in various artificial environments in order to test how one's response is altered. Fiction can be very curatorial in that regard.(13)

Ma nel caso di *The Dark threw patches down upon me also* mi sembra che sia più interessante provare a fare l'esperimento contrario e leggere la poesia alla luce di *10:04* che non si limita a citarne alcuni versi, ma anche a descrivere il processo compositivo:

Those first days of the residency, days that were nights, I would sit at my desk and read *Specimen Days*, his [Walt Whitman's] bizarre memoir, for hours. Part of what makes the book bizarre is that

Whitman, because he wants to stand for everyone, because he wants to be less a historical persona than a marker for democratic personhood, can't really write a memoir full of a life's particularities. If he were to reveal the specific genesis and texture of his personality, if he presented a picture of irreducible individuality, he would lose his ability to be "Walt Whitman a cosmos" - his "I" would belong to an empirical person rather than constituting a pronoun in which the readers of the future could participate. As a result, while he recounts a few basic facts about his life, most of the book consists of him describing natural and national histories as if they were details of his intimate biography. And many of his memories are general enough to be anyone's memory: how he took his ease under a flowering tree or whatever [...]. As a memoir, it's an interesting failure. Just as in the poems, he has to be nobody in particular in order to be a democratic everyman, has to empty out so that his poetry can be a textual commons for the future into which he project himself. (14)

E poco dopo aggiunge:

I was writing a poem, a weird meditative lyric in which I was sometimes Whitman, and in which the strangeness of the residency itself was the theme. Having monetized the future of my fiction [si riferisce a un anticipo incassato per un romanzo], I turned my back on it, albeit to compose verse underwritten by a millionaire's foundation. The poem, like most of my poems, and like the story I'd promised to expand, conflated fact and fiction. (15)

La confusione fra i fatti e la finzione di cui parla Lerner avviene in prima istanza attraverso il sovrapporsi dei piani dell'io whitmaniano e dell'io del narratore, sussunti e assimilati dallo stesso io linguistico che parla durante il corso della poesia. Si passa così, senza soluzione di continuità, da riferimenti alla vita biografica di Lerner (il riferimento alla moglie Ari, alla città natale Topeka) a quelli alla vita biografica di Whitman. Per rendere ancora più ambigua questa dicotomia, Lerner fa spesso ricorso alle strutture della contraddizione attraverso due modalità principali: (1) la negazione esplicita di quanto appena detto: «having both seen and not seen the war»; (2) la confusione fra i piani temporali attraverso un uso improprio di deittici e tempi verbali: «now it's tomorrow and I didn't go», «Tonight I'll shave, have two drinks with a friend / of a friend, but that was last week and I cancelled». A ciò si aggiunga la consapevolezza della differenza ontologica fra la dimensione della realtà esterna e quella poetica: «These are the contradictory / conditions of my residency in the poem, / where Ari isn't allowed to join me because / she's from the world». Contraddittorio è anche lo statuto del soggetto: oltre a migrare continuamente fra Io-Whitman e Io-Lerner, lasciando molte zone di ambiguità e indecidibilità, l'io è anche continuamente messo in discussione con varie strategie di decentramento e modificazione dei punti di vista: a un certo punto Lerner passa a parlare di sé in terza persona e quindi da responsabile dell'enunciazione diviene parlato dalla lingua: «he's in Topeka and is supposed to read / a poem to twenty thousand people», strategia usata largamente anche nei romanzi. Si legga da 10:04: «I was starting to misremember crossing in the third person, as if I had somehow watched myself walking beneath the Brooklyn Bridge's Aeolian cables»(16) oppure: «I saw myself from the outside, in the third person, in a separate window, laughing in slow motion», o, in modo più simile a quanto avviene nella poesia, in *Leaving the Atocha Station* dove il procedimento è portato fino alle estreme conseguenze: « I was a sinking feeling [...] internal distances expanded and collapsed when I breathed. It was like failing to have awoken at the right point in a nightmare; now you had to live in it, make yourself at home. He, if I can put it that way, had felt this as a child when they sent him to camp; his heart seemed at once to race and stop. Then his breath caught, flattened, shattered; as though a window had broke at thirty thousand feet, there was a sudden vacuum. [...] He touched his hands to his face and found both alien [...] this is the beginning of the rapid fragmentation of your so called personality; you will have to be hospitalized [...] legs barely his [...] He would take my siesta then».(17)

Ma tornando alla poesia da cui siamo partiti, l'ultima strategia messa in atto da Lerner per confondere i piani fra soggetto referenziale e soggetto fittizio è la tematizzazione dell'assottigliamento della propria presenza: «I'm an alien here» o ancora: «I've faded from the photograph», verso che richiama da molto vicino un episodio di 10:04 in cui il protagonista non si riconosce più nelle fotografie che vede sul

frigorifero. Il riferimento all'ultimo romanzo di Lerner non è casuale, perché sono proprio i molti rimandi intertestuali che ci permettono di individuare alcuni episodi come appartenenti al piano di realtà del Ben Lerner narratore e di conseguenza assimilabili, per approssimazioni ora ambigue, ora impossibili, ora quasi certe, alla vita biografica dell'autore.

The dark threw patches down upon me also inizia con un riferimento esplicito a Walt Whitman, prima con un'allusione alla poesia *Crossing Brooklyn Ferry*, poi con la menzione diretta di *Specimen Days* – così come aveva avvertito il narratore di *10:04*. I rimandi alla narrazione sono molti a partire dalle installazioni di Donald Judd che Lerner visita subito dopo aver scritto la poesia; la scelta di non radersi e farsi crescere la barba che viene presa nel romanzo è richiamata anche qui e viene vista da una diversa prospettiva («Shaving is a way to start the workday by ritually / not cutting your throat when you've the chance»); i versi «an awkward exchange / in Spanish, who knows what I said» richiamano esplicitamente Adam Gordon, per il quale la conoscenza sommaria dello spagnolo diventa un mezzo fondamentale per riflettere su come viene percepita la propria identità dagli altri durante il suo soggiorno a Madrid; sempre ad Adam Gordon si riferiscono i versi «not sure where / the money comes from, or what the money is».

Ma il riferimento più interessante probabilmente è quello a *Back to the future*, uno dei film preferiti dell'autore – come ci viene detto in *10:04* – e che rimanda a uno dei nuclei tematici principali del poemetto: quello del rapporto fra passato, presente e futuro e sul modo in cui il futuro plasma il nostro vivere presente. Tema fondamentale anche nell'ultimo romanzo di Lerner e reso ancora più evidente dal titolo italiano: *Nel mondo a venire*. Il futuro in due accezioni: le nostre aspettative sul futuro che ricadono e incidono sul nostro agire presente; le possibilità future per l'uomo, lo sforzo di immaginare altre vie possibili, fuori dall'impasse in cui ci si trova a vivere nel mondo contemporaneo. In questo senso si capisce meglio anche il richiamo alla poesia di Whitman, lo sforzo di ricreare un senso del collettivo che si sente come perduto e, contemporaneamente, non riappropriabile secondo il sogno democratico della *Song of myself*. Tanto il protagonista di *10:04* che il soggetto poetante di *The dark threw patches down upon me also* cercano di svuotarsi per ricrearsi e poter accogliere in sé un soggetto collettivo: «only when empty can we imagine assembling, / not as ourselves, but as representatives / of the selves he has asked us to dissolve». E si è già dato conto delle modalità di confusione e decentramento del sé. Le stesse strategie si ritrovano nella prosa di Lerner. Correlativo di questo sentimento è l'octopus di *10:04*: il narratore a un certo punto sente come che i suoi arti si stiano moltiplicando, si sente come una piovra, immagine di una incipiente percezione oltre il proprio corpo, il sé si prepara ad accogliere il collettivo. Questa tematica è resa anche attraverso un costante gioco di cambi di prospettiva e continui slittamenti pronominali in cui l'io parla e contemporaneamente è parlato, vede e osserva il mondo e contemporaneamente assiste da fuori al proprio vedere e osservare il mondo, percepisce e contemporaneamente è percepito, si guarda da dentro e da fuori («I was starting to misremember crossing in the third person, as if I had somehow watched myself walking beneath the Brooklyn Bridge's Aeolian cables»**(18)**), non è più in controllo del proprio corpo («he heard himself say»**(19)**), «He was not aware of moving»**(20)**) e l'io inizia a scindersi («I've divided myself into two people»**(21)**). È in atto un costante processo di defamiliarizzazione del sé**(22)** e del mondo circostante**(23)** funzionale a mettere in luce la possibilità di guardare il mondo in modo diverso e comprendere che quello che vediamo è solamente uno fra i tanti mondi possibili – e certamente non il migliore: «What normally felt like the only possible world became one among many, its meaning everywhere up for grabs»**(24)**. Questo progetto è talvolta ironizzato da Lerner, ma ciononostante è preso sempre molto sul serio:

Whitman's emptying himself out of all particularity so that everyone could identify with him and so that he could identify with everyone— "every atom belonging to me as good belongs to you." We can all fit in his "I" and we can all be addressed by his "you"—that's the dream, a dream of corporate personhood. Whitman's dream is never realized, needless to say. There are all kinds of problems with his bid for universality. But that (not just) Whitmanic fantasy that you can dissolve

yourself through art into collective possibility—the dream remains live for me whether or not I can defend it.(25)

L'isotopia tematica relativa al futuro ha come corollario un altro aspetto importante per l'opera di Ben Lerner: quello della fiction. Frank Kermode in *The Sense of an Ending* discutendo a lungo su cosa sia la fiction e sui suoi campi di influenza, distingue fra il mito e la fiction. Il mito prevede la cancellazione della marca finzionale: ci si dimentica che una storia è soltanto una storia e la si prende per realtà. Un modo per intendere la fiction, invece, è considerarla come una modalità di organizzazione della realtà, con la consapevolezza che il mondo può essere visto anche in un altro modo: «fictions are for finding things out, and they change as the needs of sense-making change»(26). La fiction per Lerner non si configura quindi come un mezzo per scappare o eludere la realtà, ma piuttosto è una tecnologia(27) per entrare in contatto con il mondo. In questo senso anche il futuro si configura come una fiction che influenza il nostro agire e permette di analizzare e modificare la trama del presente. In questo modo si capisce maggiormente anche il continuo insistere sulla mescolanza fra i fatti e la finzione che avviene in modo esplicito e implicito nell'opera di Lerner. Questo discorso per lo più, deriva da un'ansia per il sistema capitalistico contemporaneo (ben evidente nel protagonista di *10:04*(28)) ed è funzionale a immaginare delle potenzialità utopiche di uscita da questo stato di cose. Non che Lerner creda davvero che la poesia – o la letteratura – possa agire concretamente sulla realtà. Lo si vede bene in un passaggio di *Leaving the Atocha Station* in cui il narratore Adam Gordon, dopo un reading di sue poesie, riporta i commenti entusiastici di un ascoltatore, contraddicendo però la tesi del suo discorso:

One cannot overcome the commodification of language by fleeing into an imagined past, the second smoker might have countered, which is the signature cultural fantasy of fascism, but rather one must seek out new forms that can figure future possibilities of language, which was what my work was somehow doing, unbeknownst to me, placing recycled archival materials in provocative juxtaposition with contemporary speech [...] I tried hard to imagine my POEMS or any poems as machine that could make things happen, changing the government or the economy or even their language, the body or its sensorium, but I could not imagine this, could not even imagine imagining it. And yet when I imagined the total victory of those other things over poetry, when I imagined, with a sinking feeling, a world without even the terrible excuses for poems that kept faith with the virtual possibilities of the medium, without the sort of absurd ritual I'd participated in that evening, then I intuited an inestimable loss, a loss not of artworks but of art, and therefore infinite, the total triumph of the actual, and I realized that, in such a world, I would swallow a bottle of white pills.(29)

Insomma la poesia non ha effetti concreti sul mondo, eppure a qualcosa serve, se non altro offre la possibilità di immaginare mondi possibili, diversi da quello attuale. Lo stesso poemetto *The dark threw patches down upon me also*, in cui alla fine il progetto whitmaniano non viene realizzato, ne è una conferma. L'autofiction, da questo punto di vista, offre a Lerner la possibilità di riflettere su come la realtà e la finzione si influenzino vicendevolmente, gli permette di testare in un artefatto linguistico le potenzialità di un tale rapporto e verificare in che modo la fiction organizzi, metta in discussione e ripensi la nostra esperienza del mondo reale. Inoltre, in linea con un diffuso sentimento contemporaneo sdoganato perentoriamente da David Shields(30), la fiction puzza di falso, di inautentico. Cito ancora dall'intervista di Tao Lin:

Fiction doesn't appeal to me because it can describe physical appearances exhaustively or because it can offer access to the inner depths of an array of human characters—neither that kind of “realism” of bodily surfaces nor of individual psychologies seems particularly realistic to me. In art and life we're always reading bodies and behaviors (and skies and skylines or whatever), constructing brief and shifting coherences, and I guess I want to capture that process of characterization and re-characterization instead of offering up a few stable, easily-summarized individuals.(31)

È interessante questo rifiuto di offrire dei personaggi stabili, non tanto per la classica rappresentazione modernista della psicologia franta e scissa, grumo di materiali repressi non sempre conoscibili, né tantomeno per il soggetto-finzione di marca post-strutturalista. Piuttosto, mi sembra, che a illuminare questo passaggio si possa far ricorso a una breve frase lapidaria contenuta nel libro di Shields: «adesso siamo solo un puntino in un vasto e caotico guazzabuglio»(32). Nulla di nuovo a prima vista, ma, contestualizzato nel panorama concettuale cui *Fame di Realtà* fa riferimento, questa espressione si riferisce chiaramente a quel sentimento così tipico dell'uomo contemporaneo – e di cui già parlavamo per Tao Lin – di completo smarrimento di fronte all'enorme e incontrollabile quantità di dati e informazioni che la rivoluzione digitale ha portato con sé. L'individuo si sente sempre più solo e isolato. Sensazione che sotterraneamente percorre molte poesie di Lerner(33). Luciano Floridi ha parlato di problema epistemologico(34); in *The Internet of us. Knowing more and understanding less in the age of big data* Michael Patrick Lynch, fuori da ogni prospettiva apocalittica, mette in luce proprio questo stato di cose, parlando di una terza rivoluzione industriale – quella del Web 3.0 – che ha portato enormi cambiamenti su come gli essere umani interagiscono fra di loro in un panorama globale e interconnesso:

information technology, while expanding our ability to know in one way, is actually impeding our ability to know in other, more complex ways; ways that require 1) taking responsibility for our own beliefs and 2) working creatively to grasp and reason how information fits together. Put differently, information technologies, for all their amazing uses, are obscuring a simple yet crucial fact: greater knowledge doesn't always bring with it greater understanding. (35)

Ci troviamo un po' a vivere quello che era il paradosso di *Funes* di Borges. Funes è un ragazzo che in seguito a un incidente acquista una memoria prodigiosa, ricorda praticamente tutto, ma questo sua facoltà potenziata si rivela deleteria: la memoria perde il suo carattere attivo, conoscitivo, Funes non è più in grado di creare connessioni fra gli eventi, ricondurli in uno schema più grande: ricorda tutto, sa molto di più, ma capisce sempre meno. È sempre più difficile orientarsi nel mondo globalizzato e informatizzato e soprattutto è sempre più difficile organizzare le informazioni in strutture più ampie e coerenti e, non meno importante, è sempre più difficile distinguere, nella vita quotidiana online, ciò che è reale da ciò che non lo è: «una linea di confine sempre più sottile (fino a diventare invisibile) tra fiction e non fiction: la tentazione e la confusione del reale»(36).

Non è un caso che l'autofiction si sia diffusa a macchia d'olio proprio in questi anni. Da un lato il testo letterario, a suo modo, ha iniziato a riflettere il mutato panorama informatico e sociale. Dall'altro, e contemporaneamente, ha iniziato a offrire reazioni e risposte. L'ingresso dei materiali della realtà nella fiction si può leggere certamente come una risposta a un diffuso sentimento di inautenticità con il quale la nostra cultura fa i conti da molto tempo: «our culture is obsessed with "real" events because we hardly experience any»(37). Ma fermarsi qui sarebbe semplicistico e riduttivo. Non è semplicemente la realtà a contaminare la finzione, ma avviene anche il contrario: la fiction, secondo le modalità che abbiamo spiegato, si innerva nelle strutture del reale e, lasciando il lettore in uno stato di perenne ambiguità, da un lato ricrea il problema cognitivo della non decidibilità fra ciò che è vero e ciò che non lo è, ma dall'altro induce a una più attenta valutazione dei dati: per districarsi fra il labirinto testuale creato dall'autofiction il fruitore deve abbandonare il consueto patto narrativo per cui sarebbe portato a credere a ciò che il narratore racconta. In altre parole non può avvenire la sospensione dell'incredulità e il lettore è costretto a una più attenta valutazione dei dati, nolente o volente non può più prendere per buono tutto, ma deve necessariamente mettere in discussione ciò che legge, innestando dei processi di decodificazione attivi che non sempre hanno esito positivo: l'ambiguità è ineliminabile, la fiducia nell'enunciatore non più ripristinabile.

La forma dell'autofiction, inoltre, permette di fare un discorso più ampio sul rapporto fra il singolo e la collettività: l'io è visto come l'unico mezzo per cercare possibilità di ricostruire un rapporto con

gli altri in una società in cui ogni azione collettiva è sentita come impossibile. Nel caso di Lerner si vede bene nel sogno whitmaniano drammatizzato in *The dark threw patches down upon me also* e in *10:04*, ma anche nello sforzo spesso frustrato di Adam Gordon di stabilire un contatto reale con gli altri e con la storia (la parabola di Gordon durante e dopo l'attentato alla stazione di Madrid, non a caso, ricorda molto da vicino quella di un Fabrizio confuso e attonito a Waterloo ne *La certosa di Parma* di Stendhal).

È esattamente in questo che funziona la pratica autofinzionale nella prosa di Ben Lerner e allo stesso modo in *The dark threw patches upon me also*. Ma estendere queste considerazioni a tutta la produzione poetica di Ben Lerner pone dei problemi. Nonostante il narratore di *10:04* ci abbia avvertiti che tutte le sue poesie sono un ibrido fra «fact and fiction»(38), il poemetto fin qui analizzato presenta caratteristiche molto diverse dalla produzione precedente di Lerner ed è forse l'unico in cui una modalità autofinzionale è resa esplicita.

Per allargare queste considerazioni anche alle raccolte precedenti di Lerner – *The Lichtenberg Figures* (2004), *Angle of Yaw* (2006), *Mean Free Path* (2010) – si deve considerare l'autofiction non come una categoria narratologica in senso stretto(39), ma piuttosto come una categoria culturale in senso lato. Vittorio Spinazzola ne *L'egemonia del romanzo*, per analizzare i generi romanzeschi della modernità, propone delle considerazioni d'indole antropologica: «si tratta di fare riferimento ad alcune disposizioni permanenti dell'immaginario, configurate in modi diversi da un'età all'altra ma rispondenti a impulsi ancestrali dell'esistenza biopsichica»(40). Così se il romanzo comico e il romanzo poliziesco sono considerati due diverse reazioni al sentimento di insensatezza dell'esistenza, una divertita l'altra sgomenta; se il romanzo storico e il romanzo fantascientifico sono due forme diverse di evasione dall'*hic et nunc* – una nel passato, l'altra nel futuro – e così via, come considerare l'autofiction? Pur non volendo parlare di genere – e preferendo la proposta di Marchese di «forma di scrittura»(41) – comunque si può ipotizzare che l'autofinzione risponda al bisogno ancestrale dell'uomo di orientamento e alla sua necessità storica – in questo momento storico – di autenticità(42).

Così considerata, questa categoria può adattarsi meglio alla poesia di Lerner, ma qualche aggiustamento di campo va ancora fatto. Da un lato si può dire che nelle sue raccolte Lerner utilizzi molte delle tecniche che usa per dar vita a un discorso autofinzionale nella prosa, rivelando così un conflitto non risolto con tale forma di scrittura: troviamo un uso massiccio delle forme della contraddizione e di modalità varie per creare ambiguità(43); un discorso esplicito e implicito sul rapporto fra realtà e finzione(44) (cui si ricollega la tematica dell'immagine(45)); i riferimenti alla realtà biografica e referenziale dell'autore(46) (con le tecniche di rimando intertestuale che si sono già viste per Tao Lin e il poemetto *The dark threw patches upon me also*); la presenza del nome dell'autore all'interno delle poesie(47); la defamiliarizzazione del soggetto(48).

Dall'altro lato è utile riprendere la nota di Tao Lin da cui eravamo partiti e considerare i testi di Ben Lerner come parti di un'unica opera pubblicata in momenti successivi. Da questo punto di vista si può leggere tutta la produzione come un ideale cammino di avvicinamento all'autofiction, come tentativo di progressivo conseguimento della possibilità di fare un discorso sincero, autentico, non ironico, non solipsistico grazie al potere organizzativo della finzione, con i tutti i corollari del caso che abbiamo fin qui messo in evidenza.

Un'operazione di questo genere è per certi versi autorizzata da Lerner stesso che include in *No Art* una poesia, a mo' di prefazione a tutta la sua opera poetica, intitolata *Index of Themes*. Vi sono inclusi, spesso nel giro di un solo verso e mai esplicitati in maniera assertiva, tutti i temi più cari a Ben Lerner e la cosa interessante è che questo testo funzionerebbe come poesia proemiale/istruzioni per il lettore anche per ogni raccolta presa singolarmente. Troviamo così il livello metapoetico; la tematica della dimenticanza e della memoria («I forgot it by heart»); la referenzialità e l'apertura alla realtà esterna («set in the world»); la presenza del mondo contemporaneo («stars and how they are erased by the street lights»); l'accademia e l'accademismo con il suo gergo e la *theory*; l'amore («under the stars where we / made love / a subject», in cui l'enjambement cambia completamente senso alla frase: si parla quindi sia dell'amore sia della possibilità di fare dell'amore un soggetto da

trattare – tema principale di *Mean Free Path*); la critica e il gioco con gli stereotipi linguistici (con modalità che derivano molto spesso dalla Language Poetry); la continua interrogazione su come stare al mondo oggi, dopo tutti i *post* che sono seguiti alla fine della modernità («how pretentious ti be alive now»); la distanza fra l'io e il tu, l'io e il mondo, ma anche fra l'io enunciante e l'io enunciato («so that distance could enter the voice and adress you»); di conseguenza il riferimento a un tu, ma non direttamente; infine: la poesia in prosa (o prosa in prosa?).

A completare questo breve catalogo sulla poetica di Lerner manca il grande fondamento su cui poggia tutto il suo fare poetico e che nasce da alcune riflessioni sviluppate da Allen Grossman (di cui Lerner è stato allievo) nel libro *The Long Schoolroom*(49) e approfondite da Lerner stesso in un testo saggistico del 2016, *The Hatred of Poetry*(50). Lerner parte dalla nozione di Grossman di *bitter logic of poetry*: per Grossman la poesia è destinata a fallire in partenza, il poeta è mosso da un desiderio di trascendenza, dalla volontà di andare oltre il mondo della rappresentazione che è inevitabilmente frustrata perché la poesia ricade necessariamente nei modi della rappresentazione: il poeta fallisce perché il linguaggio non può non replicare le strutture che cerca di rimpiazzare. Si instaura così una dialettica fra una poesia virtuale, cui il poeta tende, e una poesia attuale che vi si avvicina, ma ne rappresenta anche il fallimento: «actual poems are structurally foredoomed by a “bitter logic that cannot be overcome by any level of virtuosity”: Poetry isn't hard, it's impossible»(51). Per Grossman la poesia nasce dal desiderio di oltrepassare l'umano, il finito, il contingente, la storia, per raggiungere il trascendente e il divino. Ma non appena il poeta si muove dall'impulso poetico per arrivare alla forma attuale «the song of the infinite is compromised by the finitude of its terms»(52). In questo senso la poesia è sempre la registrazione di un fallimento: non si può attualizzare l'impulso che dà vita al testo poetico senza tradirlo. Al contrario di Grossman, però, per Lerner il punto nodale non è tanto la trascendenza noumenica, il divino o una qualche forma non precisata di spirituale, ma piuttosto ciò che dà vita all'impulso poetico è un più generico desiderio di pensare a un'alterità, che nel suo caso specifico si configura come una volontà di immaginare qualcosa fuori dalla logica del capitalismo, tema sul quale riflette tanto in poesia («I invite you to think creatively about politics in the age of histamine. / I invite you to think creatively about politics», p. 14), quanto in prosa: «“Poetry” is supposed to signify an alternative to the kind of value that circulates in the economy as we live it daily, but actual poems can't realize that alternative. This is why telling a poet to “get a real job”, a familiar injunction from poetry haters, is in fact a powerful and traditional command: Do actual work instead of virtual work for once»(53). Ma in ogni caso il fallimento può significare, ci tiene in contatto con le nostre capacità formali di immaginare un'alterità anche se non possiamo conquistarla, «in order to approach on a *via negativa* the imaginary work that could reconcile the finite and the infinite, the individual and the communal, which can make a new world out of the linguistic materials of this one»(54). Dunque l'odio nei confronti della poesia (che contagia anche i poeti stessi) per Lerner può spiegarsi in due modi:

hating poems can either be a way of negatively expressing poetry as an ideal – a way of expressing our desire to exercise such imaginative capacities, to reconstitute the social world – or it can be a defensive rage against the mere suggestion that another world, another measure of value, is possible. In the latter case, the hatred of poetry is a kind of reaction of formation: You lash out against the symbol of what you're repressing, i.e., creativity, community, a desire for a measure of value that isn't “calculative”.(55)

In queste frasi non è difficile nemmeno ritrovare quel progetto whitmaniano di cui abbiamo parlato per *The dark threw patches upon me also* e rappresenta un po' la virtualità cui la poesia di Lerner idealmente tende, pur non credendo affatto alla possibilità di totale scambio, intercambiabilità e intercomprensione fra l'io e la seconda persona (che sia singolare o plurale). Non sarà allora del tutto infondato trasporre questa dialettica fra virtuale e attuale anche alla dimensione del soggetto delle poesie di Lerner e leggere, da questa specola, il cammino verso l'autofiction.

La posizione di partenza di Lerner è molto simile a quella delle avanguardie poetiche americane degli anni 60 e 70 (i cosiddetti Language Poets) e a quelli che più recentemente sono stati chiamati i Post-Language Poets. Da questo gruppo di artisti Lerner però eredita solamente alcune tecniche (il collage e il cut-up, l'aspetto metapoetico, la compartecipazione del lettore nella determinazione del significato), ma ne rigetta gli assunti di fondo. Per Lerner, come si è visto, il lavoro sul linguaggio non ha effetti immediati sulla realtà: cambiare le strutture del linguaggio e modificare le modalità di significazione non equivale ad agire concretamente sul mondo. Inoltre Lerner ricerca in maniera molto più diretta il contatto con il lettore, non solo coinvolgendolo nella determinazione del significato, ma anche utilizzando varie strategie umoristiche(56). Se dunque di avanguardia si potrà parlare per Lerner (e probabilmente non è lecito), si dovrà farlo ricorrendo all'idea di scrittura sperimentale che dava David Foster Wallace a David Lipsky:

volevo scrivere qualcosa che fosse davvero sperimentale e molto strano, ma anche divertente. Ma questo, ovviamente, mi spaventava moltissimo. Perché pensavo che forse era proprio impossibile... o che ne sarebbe venuto fuori un fiasco terrificante. Ma adesso ne sono abbastanza orgoglioso, perché mi sembra che sia stata una cosa molto lucida e coraggiosa da fare. E mi dico, secondo me c'è un motivo per cui tanta letteratura d'avanguardia viene trascurata da tutti: e cioè che spesso se lo merita. E lo stesso vale per tanta poesia. Scritta per altra gente che scrive poesia, e non per la gente che legge. [...] Però c'è anche... ci sono anche dei modi in cui la letteratura sperimentale e avanguardistica può cogliere e rappresentare la sensazione che il mondo provoca sulle nostre terminazioni nervose, cose a cui il realismo convenzionale non arriva. [...] Il realismo impone all'esperienza un ordine, un senso e una facilità di interpretazione che nella vita reale non ci sono mai. Parlo di quel tipo di letteratura... sai, quello che è difficile o sembra strambo nella struttura, o bizzarro nella forma... secondo me parte di quella roba può essere molto fica. [...] A me sembra che la vita sia simile a una luce stroboscopica, e che mi bombardi di input. E gran parte del mio lavoro consiste nell'imporre a tutto questo un certo ordine, trovarci un senso. Mentre il modo in cui... forse sono molto ingenuo, ma mi immagino Lev [Tolstoj] che si alza al mattino, si infila un paio di scarponi fatti in casa, esce a fare due chiacchiere con i servi che ha liberato [...] e così via. Si siede nella sua stanza silenziosa, affacciata su dei giardini molto ben tenuti, tira fuori la penna d'oca e... nella più profonda tranquillità, comincia a ricordare delle emozioni. E non so come la vedi tu, ma per quanto mi riguarda... quel tipo di letteratura mi piace leggerla, ma non mi sembra per niente vera. La leggo per trovare sollievo da ciò che è vero. Lo faccio per trovare sollievo dal fatto che, per dire, oggi ho ricevuto cinquecentomila informazioni distinte, delle quali forse venticinque sono importanti. E come faccio a distinguere quali? [...] la storia della letteratura rappresenta il costante sforzo per permettere alla letteratura di continuare a operare quelle magie che ti dicevo. Man mano che il tessuto... man mano che il tessuto cognitivo della nostra vita cambia. E man mano che cambiano i media attraverso cui la nostra vita viene rappresentata. E sono le cose avanguardistiche o sperimentali che hanno la possibilità di portare avanti questa impresa. Ecco perché sono preziose. E il motivo per cui mi fa rabbia che tanto spesso facciano cacare, e che ignorino il lettore, è proprio che le ritengo tanto, tanto, tanto preziose. Perché sono quelle che parlano di che effetto fa stare al mondo. Invece di offrire un sollievo dall'effetto che fa stare al mondo.(57)

Lerner non cita mai esplicitamente David Foster Wallace parlando dei suoi modelli, ma c'è un comune sentire il mondo e la letteratura che ci permette di collocarli in uno stesso canone. Non a caso Luca Briasco(58) nel suo recente *Americana* individua una linea del romanzo americano che discende – volente o nolente, implicitamente o esplicitamente – da Foster Wallace e riunisce, sotto il cappello di «Avanguardia, o quel che ne rimane», autori come David Foster Wallace, W. T. Vollmann, Richard Powers, Jennifer Egan, George Saunders e, appunto, Ben Lerner. Possiamo allora adattare l'idea di Wallace alla poetica di Ben Lerner e non è un caso che entrambi gli autori rigettino l'idea di metafiction fine a se stessa. Lerner – che pure scrive molti testi leggibili come metapoesie – utilizza l'aspetto metatestuale e autoreferenziale per indagare come la fiction e la poesia funzionino nelle nostre vite reali e non è un caso che questa caratteristica vada assottigliandosi diacronicamente come non è un caso lo scarto d'ironia fra il primo e il secondo

romanzo. Tutto è funzionale a un movimento verso la sincerità(59): «My concern is how we live fictions, how fictions have real effects, become facts in that sense, and how our experience of the world changes depending on its arrangement into one narrative or another»(60). La stessa ironia che si trova in Wallace verso alcune esperienze avanguardistiche la si ritrova, non a caso, in una poesia di *The Lichtenberg Figures* che fa il verso a un certo tipo di scrittura sperimentale mettendola in ridicolo nel momento stesso in cui la pratica e irridendola, nell'ultimo verso, con un verbo che onomatopeicamente ricorda un grugnito:

“Gather your marginals, Mr Specific. The end
is nigh. Your vanguard of vanishing points has vanished
in the critical night. We have encountered a theory
of plumage with plumage. We have decentered our ties. You must quit
these Spenglerian Suites, this roomy room, this gloomy Why.
Never again will your elephants shit in the embassy.
Never again will you cruise through Topeka in your sporty two-door coffin.
In memoriam, we will leave the laws you’ve broken broken”.

On vision and modernity in the twentieth century, my mother wrote
“Help me.” On the history of structuralism my father wrote
“Settle down.” On the American Midwest from 1979 to the present, I wrote
“Gather your marginals, Mr. Specific. The end is nigh.”

I wish alla difficult poems were profound.
Honk if you wish alla difficult poems were profound.
(p. 29)

Si leggano anche questi versi che si richiamano esplicitamente al programma dei post-language poets:

We had thought by arrangin words at random
we could avoid ideology. We were right.
Then we were terribly wrong.
(p. 43)

The Lichtenberg Figures è la raccolta forse più vicina alle pratiche d'avanguardia e anche quella in cui il lavoro sul soggetto è più estremo, giocando a livelli parossistici di confusione di piani, metalessi, decostruzione e ricostruzione dell'io. Si è detto che più di una volta compare il nome dell'autore in questa raccolta, ma l'attribuzione non è pacifica, infatti prima di arrivare a far convergere tutte le figure che dicono io sulla figura dell'autore, il soggetto è altamente instabile e inaffidabile. Uno dei temi principali di questa la raccolta è la violenza che si trova a ogni livello del libro ed è già evidente nel titolo: le figure di Lichtenberg, chiari esempi di frattale, sono delle scariche elettriche la cui forma richiama per alcuni versi i rami degli alberi (non a caso questa raccolta è popolate da varie specie di alberi: «my favorite natural abstraction is a tree», p.10) e spesso si trovano sui corpi delle persone colpite da fulmini. Nel titolo Lerner racchiude tutte le caratteristiche principali di questo libro: una struttura centrifuga, quasi rizomatica, costruita su un modello frattale che ripropone la tematica della violenza a ogni livello compositivo. Topeka, la città natale del poeta, è innanzitutto associata a questa galassia di significato, collegata a un tipo di violenza maschile, spesso gratuita e incomprensibile (come può essere il massacro della Columbine High School(61) cui in un certo qual senso rimanda il personaggio di Orlando Duran). Si leggano questi versi da quattro poesie differenti:

I beat Orlando Duran with a ratchet till he bled from his eyes (p. 8)

I discover my body among the abandoned tracks of North Topeka.
Orlando Duran stands over me, bleeding from his eye. (p. 12)

[...] Tonight
Orlando Duran went crazy. (p. 20)

Orlando imbued my body with erotic significance
by beating it with a pistol. (p. 42)

Il legame fra il personaggio di Orlando Duran, Topeka e la violenza è esplicito. Oltre a una certa gratuità del gesto («went crazy»), si noti anche una sottile legame fra la violenza e un certo soddisfacimento erotico-perverso che emerge nell'ultimo verso citato. A confermare l'importanza della tematica si può osservare la ripetizione ossessiva della parola «blood» e del campo semantico che la contorna:

Blood on the time that we have on our hands.
Blood on our sheets, our sheets of music.
Blood on the canvases
of boxing rings, the canvases of Henri Matisse.

The man-child faints at the sight of blood
and so must close his eyes
as he dispatches his terrier
with a pocketknife. Tonight,

blood condensed from atmospheric vapor
falls to earth. It bleeds three inches.
Concerts are canceled, ball games delayed.
In galosches and slickers, the children play.

An arc of seven spectral colors appears opposite the sun
As a result of light refracted through the drops of blood.
(p. 48)

Il riferimento non si esaurisce al livello tematico. Come, infatti, suggerisce il richiamo al frattale nel titolo, troviamo la violenza anche sugli altri livelli della composizione: sul linguaggio, innanzitutto, ma anche sulla struttura della poesia. Volendo riutilizzare la terminologia grossmaniana, le 51 poesie che formano *The Lichtenberg figures* tendono virtualmente al sonetto, ma non lo realizzano mai nell'attuale; Lerner opera cioè una violenza sulla forma classica distruggendola e ricostituendola in vari modi, ma mai proponendola nella sua veste canonica: solamente il numero dei versi rimane invariato. La violenza subita dal sonetto diventa così mimetica della violenza che questi *ur-sonetti* descrivono ed esplorano. Ma la questione può anche essere vista dal lato opposto: liberare il sonetto dal suo schema classico significa contemporaneamente svincolarlo dalla violenza che la forma impone sull'organizzazione del testo.

Neanche il linguaggio si salva da questa operazione: Lerner attacca direttamente la lingua facendo ricorso a varie tecniche fra cui il cut-up, l'accumulo di stereotipi e frasi fatte impossibili da ricondurre a un enunciatore, una certa opacizzazione del referente tramite accostamento di sintagmi o frasi non collegate logicamente fra di loro (come può essere l'accostamento ironico del gergo accademico della theory poststrutturalista con lacerti di canzoni di Britney Spears). Si può inoltre

ipotizzare che ci sia una stretta relazione tra il distacco del linguaggio dalla realtà e l'uso del linguaggio come strumento di violenza. Si legga per esempio *I'm going to kill the president*:

I'm going to kill the president.
 I promise. I surrender. I'm sorry.
 I'm gay. I'm pregnant. I'm dying.
 I'm not your father. You're fired.
 Fire. I forgot your birthday.
 You will have to lose the leg.
 She was asking for it.
 It ran right under the car.
 It looked like a gun. It's contagious.
 She's with God now.
 Help me. I don't have a problem.
 I've swallowed a bottle of aspirin.
 I'm a doctor. I'm leaving you.
 I love you. Fuck you. I'll change.
 (p. 15)

Questo testo è fatto interamente di frasi fatte, staccate dal loro contesto, che mostrano tutto il potere e la flessibilità del linguaggio, ma contemporaneamente alludono tutte quante a questioni importanti della vita dell'uomo senza però rappresentarle chiaramente. Soprattutto: alludono per la maggior parte a situazioni in cui c'è una relazione di potere in gioco, che sia potere politico, religioso, militare («It looked like a gun» allude al problema, molto sentito in America, dell'impunità delle forze dell'ordine: è la frase, sdoganata più dalle serie TV americane che dai giornali, che ricorre ciclicamente ogni qualvolta un poliziotto deve giustificarsi per aver ucciso una persona innocente: «stava estraendo qualcosa dalla tasca, sembrava una pistola, ma invece era un cellulare, un inalatore per l'asma, etc), il potere dell'uomo sulla donna («she was asking for it» dove it sta per stupro, maltrattamenti, violenze domestiche), del capo sull'impiegato («You're fired»). Sono tutte frasi in qualche modo dure, violente (e *mutatis mutandis* espressioni come «I'm not your father» e «I'm leaving you» non sono meno violente dello sfogo di rabbia contro il potere politico che apre la poesia).

Ma non finiscono qui le violenze che Lerner perpetra sul linguaggio: oltre alle forme della contraddizione, di cui abbiamo già detto, vale la pena ricordare almeno l'uso estenuante della ripetizione (caratteristico di tutti e tre i libri e usata in modo spasmodico soprattutto in *Mean Free Path*). La ripetizione è usata da Lerner principalmente, ma non solo, come modalità per riprodurre quell'effetto che gli psicologi chiamano saturazione semantica: una parola se e quando ripetuta di continuo perde progressivamente significato per diventare un puro suono, viene svuotata: «Linguistic repetition, you learn from an early age, can give form or take it away, because it forces a confrontation with the malleability of language and the world we build with it, build upon it»(62). Ma il tipo di violenza più interessante ai fini del nostro discorso è quella esercitata sul soggetto. Abbiamo detto che a più riprese compare nei testi il nome proprio di Ben Lerner, la prima occorrenza è negli ultimi due versi della poesia *You say "ablution," I say "ablation."*, ma in terza persona: Lerner e l'io sembrano essere due entità distinte: «So I paid Ben Lerner to write you this poem / in language that was easy to understand». Si è anche detto però che nelle poesie precedenti a queste l'io si presentava come l'autore Ben Lerner facendo riferimento a vari aspetti della sua vita reale (Topeka, la formazione, il phd, si autoidentifica come poeta, si caratterizza secondo diverse modalità identiche alle descrizioni dei protagonisti dei suoi romanzi). Il nome proprio allora perde la sua funzione(63) di «campo magnetico dei semi»(64) e non riesce quindi a individuare

chiaramente un personaggio, ma si dà, per ora, come un'ennesima figura della contraddizione fra i piani della realtà e della finzione. Se si guarda infatti alle modalità in cui l'io si mette in scena, oltre a notare una generale tendenza ad alternare l'*I* al *we* e una certa ambiguità sugli enunciati da attribuire effettivamente alla voce del soggetto e quelli che sono semplicemente cliché linguistici, salta subito all'occhio la propensione dell'io a incarnarsi in soggetti diversi e quindi a moltiplicare e a declinare in modo indefinito la propria identità:

The sky is a big responsibility. And I am the lone intern. This explains
my drinking. This explains my luminous portage, my baboon heart
that breaks nightly like the news. Who

am I kidding? I am Diego Rodríguez Velázquez. I am a dry
and eviscerated analysis of the Russian Revolution.
I am line seven. And my memory, like a melon,
contains many dark seeds. Already, this poem has achieved

the status of lore amongst you little people of New England. Nevertheless,
I, Dr. Samuel Johnson, experience moments of such profound alienation
that I have surrendered my pistols to the care of my sister, Elisabeth Förster-
Nietzsche.

Forgive me. For I have taken things too far. And now your carpet is ruined,
Forgive me. For I am not who you think I am. I am Charlie Chaplin

Playing a waiter embarrassed by his occupation. And when the rich woman I
love
enters this bistro, I must pretend that I'm only pretending to play a waiter for
her amusement.
(p. 22)

È evidente in questa poesia il tentativo di installare l'io su corpi altrui, sugli oggetti, sui processi intellettuali e storici («I am a dry and eviscerated analysis of the Russian Revolution»). Il soggetto si presenta come fortemente instabile, a ogni verso cambia referente, vive uno stato di alienazione profonda che può essere intesa sia in senso negativo che positivo: l'io si sente alienato a causa del sistema economico e politico che lo opprime e quindi non riesce a darsi come stabile; dall'altro l'alienazione può vedersi anche come il desiderio di trascendere il soggetto singolo e individuale per abbracciare l'alterità. L'io però in questo testo si presenta troppo inaffidabile perché si possa prendere davvero sul serio la seconda interpretazione (e si ricordi che l'inaffidabilità è una delle caratteristiche dell'autofiction): «I am Charlie Chaplin / playing a waiter» oppure: «I must pretend that I'm only pretending to play», si rimane quindi con il dubbio su quanto davvero si possa prendere sul serio questo io poetante. A confermare l'impressione di inaffidabilità contribuisce l'io enucleandola esplicitamente: «I have absolutely no / idea what I'm saying» (p. 26).

Uno dei motivi per cui il soggetto adotta queste tecniche è la nausea per se stesso alla cui base può essere intravista una causa economica, espressa da Lerner sempre in modo inaffidabile («My cowardice may or may not have a concrete economic foundation») e che ha certi legami con l'essere occidentale in generale:

Now to defend a bit of structure: beeline, skyline, dateline, saline—
now to torch your effluent shanty
so the small rain down can rain. I'm so Eastern that my Ph.D.
has edible tubers, my heart a hibachi oiled with rapeseed. I'm so Western that

my Ph.D.

can bang and bank all ball game, brining the crowd to its feet
and the critics to their knees. Politically speaking, I'm kind of an animal.
I feed the ducks duck meat in duck sauce when I walk to clown school in my
clown shoes.

The Germans call me Ludwig, bearer of estrus, the northern kingdom's
professional apologist. The Germans call me Benji, the radical browser,
alcoholic groundskeeper of the Providence Little League. All readers of poetry

are Germans, are virgins. All readers of poetry sicken me. You, with your Soviet
Ph.D.

and Afghan tiepin. You with your penis stuck in a bottle. And yes, of course, I
sicken me,

with my endless and obvious examples
of the profound cultural mediocrity of the American bourgeoisie.

(p. 35)

È evidente qui il legame fra l'insediarsi dell'io sui nomi degli altri con il sentimento di repulsione di sé collegato a un certo tipo di vita borghese occidentale caratteristica anche di Adam Gordon, cui però né qui né in *Leaving the Atocha Station* si riesce mai completamente a scappare.

In ogni caso questo procedimento è costante per tutto il libro a volte anche implicitamente: «I regret having founded Cubism» dove è evidente che l'io o mente o è da identificarsi con Picasso. In questo modo, insomma, è impossibile ricondurre tutte le caratterizzazioni, i dettagli e le enunciazioni dell'io a un unico personaggio. Almeno fino a quando, verso la fine della raccolta, tutti questi io vengono a confluire finalmente su un unico nome proprio. Dopo essersi identificato con l'ennesimo personaggio, César Vallejo nella poesia *My death was first runner-up at the 1996 Kansas Wrestling Championships*, troviamo un altro testo, quasi immediatamente successivo, in cui si assiste a una progressiva metamorfosi che si conclude, finalmente, con l'identità onomastica fra io e autore:

The first female president was César Vallejo.
César Vallejo was the first African American in space.
Indicted child pornographer, César Vallejo.
Vallejo, aka Eshleman, aka Lerner.
(p. 53).

César Vallejo (1892 – 1938), poeta peruviano, naturalmente non è stato nulla di quello che ci viene detto in questa poesia: il nome proprio, come in tutti gli altri casi, diventa un referente vuoto: non denota più la persona reale, ma piuttosto si limita a esemplificare la volontà del soggetto di uscire da sé. Una volta che la finzione è stata scoperta e i vari io sono stati ricondotti finalmente alla figura di Lerner, il nome proprio torna a svolgere quella funzione di magnete intorno al quale si aggregano tutte le caratteristiche e le azioni del soggetto. E infatti, verso la fine del libro possiamo trovare un ritratto paradossale dell'io Ben Lerner:

The author gratefully acknowledges the object world.
Acknowledgement is gratefully made
to *Sleep: A Journal of Sleep*.
The author wishes to thank the foundation,
which poured its money into the sky.
A grant from the sky made this project impossible.

Lerner, Benjamin, 1979-1945
 The Lichtenberg figures / Benjamin Lerner.
 p. cm.
 ISBN 1-55659-211-6 (pbk. : alk. Paper)
 1. Title.
 PS2343.E23432A6 1962
 911'.01-dc43 52-28544
 CIP
 (p. 49)

La poesia inizia nella forma dei ringraziamenti finali di un libro, ma già il primo verso disattende le attese del lettore ringraziando l'oggetto mondo. Le ambiguità non finiscono qui: l'autore menziona anche una fantomatica fondazione per dei soldi che ha ricevuto per la realizzazione del progetto per il quale sta redigendo i ringraziamenti. Progetto però impossibile e quindi non realizzato (rimanda al campo dell'impossibile anche la supposta data di morte dell'autore che sarebbe precedente alla sua nascita). Che ci si stia riferendo a *The Lichtenberg figures* è reso chiaro dall'uso del deittico («*this project*») e dalla seconda parte della poesia che riporta una specie di scheda di catalogazione bibliografica del libro. Se quindi è la raccolta poetica stessa a essere un progetto impossibile ciò significa che Lerner sta alludendo a quella *bitter logic of poetry* che sta alla base del discorso teorico di Allen Grossman e che ritorna a più riprese nella raccolta: «*poetry has yet to emerge*» (p. 11) e i testi sono addirittura indicati come dei fallimenti, ma comunque dei fallimenti significanti: «*Forgotten in advance, these failures are technological / in the oldest sense: they allow us to see ourselves as changed / and to remain unchanged*». Fuor di metafora questi versi possono essere letti come la possibilità di immaginare nuove forme di soggettività pur rimanendo intrappolati in quell'io disprezzato e che dà nausea. Si legge in filigrana quel progetto whitmaniano da cui eravamo partiti: la poesia ci offre la possibilità di uscire dai confini del sé, di immaginare altre forme di vita comune, ma è una possibilità virtuale, concretamente inattuizzabile. Si chiarisce allora il senso del lavoro sull'io messo in scena da questi testi: «*In order to avoid saying "I," the author eats incessantly*» (p. 55); Lerner cerca in vari modi, per lo più defamiliarizzando il sé, rendendolo altro – *je est en autre* – di abbracciare uno sguardo diverso sulla realtà e contemporaneamente di immaginare una realtà diversa: «*the last census // counts several selves inhabiting this gaze, / mostly unemployed*» (p. 55).

Il tema dello sguardo è centrale nella raccolta successiva di Lerner, *Angle of Yaw*(65) che già dal titolo annuncia l'importanza della prospettiva aerea, del vedere le cose da angoli diversi. L'imbardata (*yaw*) è infatti un termine tecnico dell'aeronautica che indica l'oscillazione di un veicolo intorno a un asse verticale passante per il baricentro del mezzo. Nel contesto poetico ribadisce dunque l'importanza di non avere un punto di vista fisso e lineare. Già alla fine degli anni venti Panofsky definiva la prospettiva, sulla scia di Ernst Cassirer, una delle «*forme simboliche*» attraverso le quali «*un particolare contenuto spirituale viene connesso a un concreto segno visibile e intimamente identificato con questo*»(66) e ne evidenzia il carattere, diremmo oggi, di *remediation*, ovvero «*una traduzione da un codice semiotico a un altro, che nello specifico si attua attraverso una logica dell'immediatezza trasparente, in cui lo scopo ultimo del medium è rendersi trasparente*»(67). Lerner è consapevole di questo carattere storico e relativo – per cui ideologico in senso zizekiano – della prospettiva che, non a caso, definisce «*half light, half ideology*» (p. 147). Assumere punti di vista diversi e stranianti è funzionale a guardare le strutture invisibili del mondo in cui viviamo, per poterne cogliere i meccanismi più profondi:

SHE HAS TAPED AN AERIAL PHOTOGRAPH of our neighborhood to the ceiling. She looks up to see our house from above while we're in bed. This is but one example of her uncontrollable desire to look down on the structures that she's in. (p. 167)

Affollano questo libro, infatti, le figure degli astronauti, dei piloti d'aereo, delle mongolfiere, degli uccelli. Libro il cui tema principale è il ragionamento intorno al rapporto fra la realtà e l'immagine che rimanda alla dialettica fra realtà e finzione (dedicata a questo tema è, per esempio, *Didactic Elegy* che occupa interamente la sezione 3, lungo poema denso e filosofico che ragiona sull'impatto mediatico dell'attentato alle torri gemelle e sui nostri modi mediati di esperire la realtà. Allo stesso modo la sezione 1, *Begetting Stadia*, si interroga sulla funzione dello sport inteso come intrattenimento mediatico). Uno dei roveli di questo libro è il tema classico se sia più reale l'evento o la rappresentazione dell'evento in un panorama ipermediale come quello in cui viviamo. Lerner non dirime il nodo di Gordio, ma si chiede se l'unica cosa che possa essere esperita immediatamente sia la mediazione: «to experience mediacy immediately» (p. 97).

Le due sezioni eponime di *Angle of Yaw* sono composte interamente da prose e, credo, per illuminare questo aspetto, si possano adattare a Lerner alcune considerazioni che Paolo Giovannetti fa per introdurre l'antologia *Prosa in prosa*(68):

Insomma, se nella poesia in prosa la «trascendenza» di genere era un vincolo fondante che motivava l'instabilità polemica della serie testuale, nella prosa in prosa l'orizzontalità di una parola, anzi di un discorso, che si limita a esserci, a *continuare a esserci*, [...] finisce per arrendersi alla frammentarietà della *parole* scritta, in quanto resto o traccia di un reale a cui non può in alcun modo attingere. A questa resa consapevole, affida la propria paradossale forza.(69)

Anche per Lerner il reale è ormai inappropriabile e inattingibile del tutto e completamente, ma comunque c'è un costante sforzo di interrogazione, comprensione nonché di immaginazione di una possibilità di reale diverso. Le considerazioni di Giovannetti sono tanto più pertinenti per Lerner se si tiene conto che, nel proseguo del suo discorso, il critico annovera fra i possibili antecedenti di questa tendenza gli stessi modelli di Lerner. E quindi: la tradizione della *New Sentence*, della *Language Poetry* (per la quale si è parlato di *Poet's Prose* e di *New Prose*), l'opera di John Ashberry.

L'odierno panorama mediatico oltre ad aver contribuito a diffondere il senso di un reale inattingibile, inespriabile se non attraverso le sue rappresentazioni, ha comportato la «disappearance of public space» (p. 103) e uno dei tentativi di Lerner è, ancora una volta, tendere verso quel soggetto virtuale che possa di nuovo ricostruire un senso di comunità e collettività. Da un lato questo tentativo viene visto come impossibile: «They can't hear you. Can you hear me? See: nothing.» (p. 99) e rappresentato per via paradossale: «The public is a hypothetical hole, a realm of pure disappearance, from which celestial matter explodes. I believe I can speak for everyone, begins the president, when I say famous last words» (p.76). Dall'altro lato c'è un costante sforzo di aprirsi verso l'alterità, di recuperare un «collective commitment» (*Begetting Stadia*, p. 66):

Rational actors wearing wrestling masks
would choose to lose collectively,
to collectivize losing
in the service industry.
(p. 67)

Anche in questo caso il modo in cui si cerca di raggiungere l'obiettivo impossibile è attraverso il lavoro sul soggetto. Al contrario di *The Lichtenberg Figures*, però, in *Angle of Yaw* l'io, l'autore e il personaggio Ben Lerner coincidono abbastanza pacificamente: quando il nome proprio compare, infatti, è spesso enunciato da un terzo ed è usato come vocativo dell'autore-io. Sono comunque in atto molte delle strategie che abbiamo visto per la prima raccolta, salvo l'attribuzione all'io di altri nomi propri. Più comune è invece l'errore di concordanza fra il verbo e il pronome (del tipo: «there I are. There we am») a segnalare da un lato il cambio di punto di vista, dall'altro la volontà di superare i confini e le barriere fra la prima persona singolare e la seconda plurale, ma la stonatura creata dall'errore grammaticale fa percepire l'impresa come disperata o, comunque, come qualcosa

di sbagliato, che non può avvenire in questi termini. Si ritrovano anche in *Angle of Yaw* quelle tecniche per creare ambiguità e inaffidabilità che abbiamo già illustrato analizzando *The Lichtenberg Figures*, riproposte secondo le stesse modalità. Inoltre il soggetto è continuamente situato in una condizione di contingenza e le occorrenze di «contingency» sono più d'una. Significativamente, in un passo di *Didactic Elegy* Lerner afferma:

The experience of structure is sad,
but, by revealing the contingency of content,
it authorize hope.

This is the role of the artwork – to authorize hope,
but the very condition of possibility for this hope is the impossibility of its
fulfillment.

The valure of hope is that it has no use value.
(p. 127)

Oltre alla consueta dialettica fra attuale e virtuale dell'opera d'arte, collegata esplicitamente alla capacità dell'arte di creare speranza, speranza che permette di uscire o immaginare vie d'uscita alla contingenza, la chiamata in causa della contingenza ci permette di interpretare questi versi facendo ricorso ad alcuni concetti della tradizione filosofica (ammesso che di tradizione si possa parlare per una corrente di pensiero così recente) del realismo speculativo. In particolare, Quentin Meillassoux, nel suo libro *Dopo la finitudine*, dopo aver constatato la morte della metafisica e di ogni assoluto e preso atto che la vittoriosa critica delle ideologie si è tramutata in un rinnovato argomento a favore della cieca credenza, sostiene la necessità, per il pensiero contemporaneo, di ritrovare «un po' di assoluto»(70) per contrastare la violenza ragionata dei vari fanatismi(71). Per Meillassoux, dal momento che è possibile stabilire l'assoluta necessità della contingenza di ogni cosa, il po' di assoluto di cui parla è da ritrovarsi in quella che chiama la *factualité* (identificabile con la contingenza stessa): «un *sapere positivo* del poter-essere-altro/poter-non-essere di ogni cosa, e non come un possibile di ignoranza»(72). La contingenza assoluta, però, non è identificabile con quella empirica: quest'ultima infatti (che Meillassoux propone di indicare con il termine «precarietà»(73)) indica in generale una distruttibilità destinata prima o poi a compiersi, «la precarietà designa quindi un possibile non-essere che deve infine diventare effettivo»(74). La contingenza assoluta, invece, indica un «*puro possibile*»: un possibile che forse non si realizzerà mai(75). Cosa ha a che fare tutto questo con Lerner? A ben vedere molto: aiuta a inserire in un quadro di riferimento più ampio i discorsi che abbiamo portato avanti fin qui e illumina bene le connessioni che ci sono, nell'opera lerneriana, fra la dialettica attuale-virtuale, reale-finzionale, il tema del futuro e la struttura autofinzionale. Solo se ammettiamo la contingenza assoluta nel pensiero si capiscono le potenzialità della mescolanza fra fact e fiction come modalità di organizzazione dell'esperienza e riflessione sul ruolo che il concetto di futuro ha nel plasmare la tessitura del presente:

THE PUBLIC DEPENDS upon private sorrow. Well-regulated peacetime sorrow. I respect no office founded before the invention of the pistol, before an emphasis on brushstroke. We decide on a motion. The body vetoes. Nostalgia is futurity's privileged form in this economy of downturns. [...] (p. 105).

La nostalgia cui fa riferimento Lerner allude probabilmente alla nostalgia del futuro di cui parla Marx nei *Manoscritti economico-filosofici*(76) del 1844. Nella sezione “Proprietà privata e comunismo”, Marx parla della relazione fra uomo e donna come qualcosa di naturale, ma la proprietà privata ha offuscato la relazione con il mondo in modo tale che un oggetto esiste solamente quando è posseduto, quando diventa capitale, quando è utilizzato. Alla base dello stato di alienazione c'è proprio questa relazione perversa con gli oggetti. Per cui, in Marx, si trova l'idea che la condizione naturale non è una nostalgia verso il passato, ma piuttosto verso uno stato futuro

che necessita di essere conquistato. La nostalgia di un futuro allora è proprio il desiderio di riappropriazione dei rapporti umani, liberati dalla condizione di alienazione imposta dal sistema capitalista. È insomma quella nostalgia per un mondo a venire che sta esplicitamente alla base di *10:04*, ma percorre sotterraneamente tutta l'opera di Lerner:

the world to come is in a sense always already here, if still unavailable. I find this idea powerful for several reasons. For one thing, it's an antidote to despair. Many of the left thinkers that really matter to me—that formed a big part of my thinking about politics and art—emphasize how capitalism is a totality, how there's no escape from it, no outside. We all know what they mean: every relationship can feel saturated by market logic or at best purchased at the price of the immiseration of others. But I'm increasingly on the side of thinkers like David Graeber who are talking back to this notion of totality and emphasizing how there are all kinds of moments in our daily lives that break—or at least could break—from the logic of profit and the modes of domination it entails. Zones of freedom, even if it's never pure. And I like to think—knowing that it's an enabling fiction—of those moments as fragments from a world to come, a world where price isn't the only measure of value. (77)

In *Mean Free Path* queste possibilità vengono testate ed esplorate direttamente sul campo dell'amore. La terza raccolta di Lerner è tutta dedicata al tema amoroso e soprattutto alla possibilità stessa di fare un discorso sull'amore in un'epoca in cui questo tipo di discorso suona come la ripetizione di pose e cliché ed è affrontato solamente per via indiretta, senza prendersi davvero sul serio.

Già in *Agle of Yaw* iniziava a profilarsi questa tematica e in *Didactic Elegy*, grande serbatoio della poetica lerneriana, si trovano espressi in nuce alcuni dei concetti fondamentali sull'amore:

When violence becomes aware of its mediacy and loses its object
It will begin to resemble love.
Love is negative because it dissolves
all particulars into an experience of form.
Refusing to assign meaning to an event is to interpret it lovingly.
(p. 129)

L'amore è una forma di violenza perché la persona amata perde ogni caratteristica essenziale, il discorso amoroso, lo ha mostrato bene Barthes, è incapace di assegnare dei predicati in grado di dar conto della sua ragione d'essere: non si ama una persona perché è in un certo modo o in virtù delle sue caratteristiche, si ama una persona in quanto è, indipendentemente dalle specificazioni che possiamo assegnarle. In questo senso l'amore è negativo e dissolve tutti i particolari: la persona amata perde i suoi tratti distintivi e diventa l'oggetto d'amore, amato in quanto tale, senza che se ne possa offrire una spiegazione logica e razionale. Motivo per cui interpretare un evento «lovingly» equivale a rifiutarsi di assegnargli un significato:

Ari removes the bobby pins. Night falls
There is no such thing as non sequitur
When you're in love. Let those who object
To the pathos swallow their tongues. [...]
(p. 204)

Questa poesia esprime perfettamente quanto è stato fin'ora detto: i non sequitur non sono più errori di ragionamento quando si è innamorati, proprio perché l'amore esclude la possibilità stessa dell'argomentazione razionale e dunque scende la notte, tradizionalmente il tempo degli innamorati almeno fin da Catullo, ma anche l'arco della giornata associato all'irrazionale, all'indiscernibilità, la famosa hegeliana notte in cui tutte le vacche sono nere. Qui l'esclusione del non sequitur dalla

logica può valere anche come indicazione al lettore. Le poesie di *Mean Free Path*, infatti, sono costruite in modo tale da poter assemblare in modo differente i versi e avere delle frasi compiute. In questo caso, infatti, avrebbe molto più senso leggere «Night falls / When you're in love», saltando quindi un verso e non procedendo in una lettura lineare. Lo stesso Lerner afferma che «there are three hundred sixty-two thousand / And that's love. There are flecks of hope / eight hundred eighty ways to read each stanzas»: il senso dei testi non è dato una volta per tutta dall'enunciatore, ma è compito del lettore ricostruire i vari sensi che ogni poesia può sprigionare. Si prenda questo testo:

With feeling, how the eye moves constantly
 To keep light from the object falling
 Gently on a little clearing. They call this
 Like rain that never reaches ground
 Reading, like birds that lure predators away
 Virga, or the failure of the gaze to reach
 By faking injury, like flares that bend
 Across the lake in total dark
 Missiles from their path
 (p. 238)

In questa poesia le possibilità di combinazione dei versi sono davvero molteplici e la virga è il loro corrispettivo simbolico: come le scie di precipitazioni inclinate che rimangono attaccate alle nubi e non raggiungono mai il suolo, così, allo stesso modo, la poesia resta sempre nel regno del virtuale non essendo attualizzata in nessuna forma, rimanendo sospesa nell'alveo delle possibilità cui solo il lettore è in grado di assegnare uno o molteplici sensi. Come poi suggerisce un testo immediatamente successivo e in cui ritorna l'immagine della virga, questo procedimento è anche mimetico dell'amore: «there is no way to read this / Once, and that's love» e serve a Lerner per evitare una poesia che sia la semplice verbalizzazione dei suoi sentimenti. La forma stessa del componimento infatti è molto più focalizzata sui modi e suoi fallimenti dell'allocuzione e del discorso amoroso in questa particolare congiuntura storica in cui il poeta vorrebbe scrivere una poesia d'amore seria, non ironica per la moglie Ari, ma non sa come fare e riflette su questa possibilità. In ultima istanza questa tecnica combinatoria può anche essere letta come una delle ennesime modalità con cui l'autofiction prende forma nella poesia di Lerner. Rimanendo sospeso fra attuale e virtuale infatti il testo riproduce quella stessa dinamica di ambiguità che abbiamo visto all'opera negli altri libri.

Anche in *Mean Free Path* troviamo tutte le caratteristiche che fin qui abbiamo continuato, forse impropriamente, a chiamare autofinzionali (e su cui non indugeremo per non ripeterci troppo): l'io si identifica chiaramente come Ben Lerner e si rivolge a sua moglie Ari (il cui nome compare quattordici volte nel testo); ritornano tutti gli elementi che rimandano alla vita biografica dell'autore che abbiamo già illustrato; il soggetto dichiara la propria inaffidabilità, «For I was a fraud» (p. 193), con una differenza fondamentale: l'uso del verbo al past simple suggerisce una pratica messa in atto nei precedenti libri, ma di cui si tenta di liberarsi in questo, aspirando, almeno idealmente, a raggiungere una qualche patente di autenticità.

La differenza più macroscopica con le precedenti raccolte è un certo stabilizzarsi del sé, che, se pure alterna attimi di defamiliarizzazione e straniamento a attimi di stabilità, ricerca sempre più un discorso alla prima persona singolare che sia però espressione di un soggetto collettivo: «Collective despair expressed in I-statements». Il sogno ovviamente rimane frustrato anche questa volta, ma con la consapevolezza che «the goal is to fail» (p. 240). Lo stesso desiderio di sincerità, d'altronde, oltre a essere contraddetto dalla forma combinatoria dei testi, è messo in discussione da un uso massiccio ed esasperato della ripetizione: intere frasi, sintagmi e parole ritornano incessantemente, in contesti diversi, a volte con minime variazioni, spesso interrotte a metà e lasciate in sospeso. Questa tecnica da un lato serve a Lerner per mostrare un discorso non originale, già di secondo grado, dall'altro

mima l'echo chamber mediatica cui si oppone l'operazione attiva di creazione del significato che è richiesta al lettore.

Mean Free Path è l'ultima raccolta di poesia pubblicata da Lerner e neanche in questo caso si può parlare in senso proprio di autofiction. Si è notato però, nel corso delle tre raccolte, un uso costante e continuo di alcune tecniche tipiche di quella forma di scrittura e a un costante lavoro sull'alternanza fra fatti biografici e fatti finzionali si è accompagnata una evoluzione del soggetto sempre più identificabile con il Ben Lerner biografico. Il gioco autofinzionale funziona soprattutto per rimandi intratestuali: la vita biografica dell'autore infatti è individuabile solamente a una lettura orizzontale dell'opera e il senso dell'attrito fra la realtà e la finzione si riesce a cogliere pienamente solamente in questo modo. Ma Lerner è consapevole che per poter continuare il suo discorso (che possiamo riassumere in queste poche parole chiave: virtualità-attualità-realtà-funzione-futuro) e mostrare le potenzialità dell'attrito fra fact e fiction bisogna uscire dai modi della poesia. *The dark threw patches upon me also* si concludeva infatti in questo modo: «It's among the greatest poems and fails / because it wants to become real and can / only become prose».

Se ho proposto di leggere l'opera di Lerner come un progressivo avvicinamento alla pratica autofinzionale è proprio perché, a un certo punto, l'autore si rende conto della necessità di traslare il discorso che portava avanti nelle forme poetiche all'interno del romanzo, genere ibrido per definizione e che può quindi contenere altre forme e altri generi e riflettere su quelle forme e sui quei generi. I suoi testi in prosa possono considerarsi estensioni delle sue poesie e viceversa.

In *No Art*, dunque, Lerner mette in gioco una dialettica irrisolta e latente fra fact e fiction e sperimenta alcune di quelle soluzioni che diventeranno la cifra della sua narrativa. Parallelamente, è significativo anche il passaggio fra *Leaving the Atocha Station* e *10:04*. Il secondo e ultimo romanzo, infatti, rappresenta un tentativo di superare l'ironia e la fraudolenza del primo nella speranza di poter di nuovo fare un discorso sincero che garantisca una reale comunicazione con gli altri e un ritrovato senso di comunità, accompagnando alla possibilità di immaginare un altro mondo fuori dal capitalismo. È significativo che *10:04* racconti anche la storia di come il Lerner narratore decida di non continuare più un romanzo sulla falsità (*The Golden Vanity*, racconto incluso nel testo), per iniziare a scrivere, appunto, *10:04*, una narrazione in grado di riflettere sul ruolo della fiction, intesa non come cosa finta, ma cosa possibilità di immaginare un'alternativa.

Tutta l'opera di Ben Lerner, per come l'abbiamo qui illustrata, può essere considerata una soluzione di compromesso fra un *portrait of the artist as a young man* e una *bildung* che arriva idealmente a conquistare e riconoscere la necessità, in questo momento storico, dell'ottimismo. In una intervista radiofonica(78) Lerner a un certo punto cita Gramsci, ribadendo la necessità di abbandonare il pessimismo della ragione, perché oggi, in quello che Mark Fisher chiama *Capitalist Realism*(79), abbiamo bisogno solamente dell'ottimismo della volontà. E forse l'ultima poesia inedita inclusa in *No art* ne è una prova: «All my people are with me now / the way the light is» (p. 277).

Giuseppe Carrara

Note.

(1) http://www.believmag.com/exclusives/?read=interview_lerner_2.

(2) http://www.largeheartedboy.com/blog/archive/2006/12/book_notes_tao.html.

(3) Si veda almeno l'articolo di C. Lorentzen, *Considering the Novel in the Age of Obama*, «Vulture», 11 gennaio 2017.

(4) Si veda L. Marchese, *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Transeuropa, Massa 2014.

(5) *Ivi*, p. 186.

(6) *Ibidem*.

(7) Allo stesso modo di Adam Gordon in *Leaving The Atocha Station*, tanto che il lettore a un certo punto il lettore non è più in grado di scegliere se la sua ammissione di essere «a fraud» sia l'unica cosa su cui è sincero o l'unica cosa su cui menta.

(8) G. Lewis-Kraus, *Numerical Madness. Critiques of a life online*, «Harper's Magazine», settembre 2016.

- (9) *Ivi*, p. 132.
- (10) R. Barthes, *Il grado zero della scrittura*, Einaudi, Torino 2006.
- (11) *Ivi*, *passim*.
- (12) Cito tutti i testi da *No art*, che raccoglie tutte le poesie edite di Ben Lerner (B. Lerner, *No art. Poems*, Granta, London 2016. D'ora in poi saranno citati solamente i numeri di pagina.
- (13) G. Rogers, *An interview with Ben Lerner*, «Contemporary Literature», 54, n. 2, p. 228.
- (14) B. Lerner, *10:04*, Granta, London 2014, p. 168.
- (15) *Ivi*, p. 170.
- (16) *Ivi*, p. 134-35.
- (17) Id., *Leaving the Atocha Station*, Granta 2011, p. 16. Corsivi miei.
- (18) B. Lerner, *10:04*, Granta, London 2014, pp. 134-35. Si veda anche p. 185: «I saw myself from the outside, in the third person, in a separate window, laughing in slow motion»
- (19) *Ivi*, p. 73.
- (20) *Ivi*, p. 80. Si noti che «he» in entrambi i casi si riferisce al narratore. Si veda anche p. 79: «heard himself grunt affirmatively» e p. 92: «But then my voice went on speaking to the child without my permission». Gli esempi potrebbero continuare a lungo e se ne trovano di simili anche in *Leaving the Atocha Station*.
- (21) *Ivi*, p. 78.
- (22) Si legga, per esempio, p. 172: «my own voice strange to me».
- (23) P. 19: «I felt stoned [...] what I meant was that the approaching storm was estranging the routine of shopping just enough to make me viscerally aware of both the miracle and insanity of the mundane economy». Oppure p. 13: «the object in my hand, this time a green pair of safety scissors, ceases to be a familiar tool and becomes an alien artifact, thereby estranging the hand itself», si noti anche il fatto che la specificazione del «this time» indica il riproporsi della situazione: questa volta è una forbice a sembrarmi estranea, altre volte sono stati altri oggetti.
- (24) *Ivi*, p. 19.
- (25) Lerner intervistato da Lin su «The Believer»: http://www.believermag.com/exclusives/?read=interview_lerner_2.
- (26) F. Kermode, *The sense of an ending. Studies in the theory of fiction*, Oxford University Press, Oxford [1966] 2000.
- (27) «Technology» è la parola che usa Ben Lerner per definire la fiction durante un'intervista radiofonica al programma «The Public». L'intervista è reperibile su YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=FzyGZxptsyY>.
- (28) Si legga p. 218: «'I agree it's a crazy time' I said. 'But I think in times like these we have to try to stay connected to people. And we have to try to make our own days, despite all the chaos'» dove si nota ancora una volta chiaramente l'anelito verso il progetto whitmaniano del protagonista.
- (29) B. Lerner, *Leaving the Atocha Station*, Granta, London 2011, p. 44.
- (30) Cfr. D. Shields, *Fame di Realtà*, Fazi, Roma 2010.
- (31) Lerner intervistato da Lin su «The Believer»: http://www.believermag.com/exclusives/?read=interview_lerner_2.
- (32) D. Shields, *Reality Hunger*, Fazi, Roma 2010, p. 29.
- (33) Si legga da *Angle of Yaw*: «A WALL IS TORN DOWN to expand the room and we grow distant. At the reception, cookies left over from the intervention. In the era before the flood, you could speak in the second person. Now the skylighted forecourt is filled with plainclothesmen. I would like to draw your attention. Like a pistol? In the sense of a sketch? Both, she said, emphasizing nothing, if not emphasis. Squint, and the room dissolves into manageable triangles. Close your eyes completely and it reappears» (p. 95).
- (34) L. Floridi, *Big Data and Their Epistemological Challenge*, «Philosophy & Technology», 2012, p.436: «“Big data” came to be formulated after other buzz expressions, such as “infoglut” or “information overload”, began to fade away, yet the idea remains the same. It refers to an overwhelming sense that we have bitten off more than we can chew, that we are being forced-fed like geese, that our intellectual livers are exploding. This is a mistake. Yes, there is an obvious exponential growth of data on an ever-larger number of topics, but complaining about such overabundance would be like complaining about a banquet that offers more than we can ever eat. Data remain an asset, a resource to exploit. Nobody is forcing us to digest every available byte. We are becoming data-richer by the day; this cannot be the fundamental problem. [...] The real, epistemological problem with big data is small patterns. Precisely because so many data can now be generated and processed so quickly, so cheaply, and on virtually anything, the pressure both on the data nouveau riche, such as Facebook or Walmart, Amazon or Google, and on the data old money, such as

genetics or medicine, experimental physics or neuroscience, is to be able to spot where the new patterns with real added value lie in their immense databases and how they can best be exploited for the creation of wealth and the advancement of knowledge.»

(35) M. P. Lynch, *The Internet of Us. Knowing more and understanding less in the age of Big Data*, Liveright Publishing Corporation, New York 2016, p.14.

(36) D. Shields, *Reality Hunger*, Fazi, Roma 2010, p. 10.

(37) A. O’Hehir, *The Long Goodbye*, «Salon», 18 ottobre 2005: http://www.salon.com/2005/10/18/didion_6/.

(38) B. Lerner, *10:04*, Granta, London 2014, p.170.

(39) Come giustamente è stato fatto, dal momento che il dibattito intorno a questa forma letteraria nasce dalla discussione su alcune forme di romanzo che stavano strette nelle categorie narratologiche preesistenti.

(40) V. Spinazzola, *L’egemonia del romanzo*, Il Saggiatore, Milano 2007, p. 34.

(41) L. Marchese, *L’io possibile*, Transeuropa, Massa 2014.

(42) Per l’importanza del concetto di autenticità (o di *New Sincerity*) nella narrativa contemporanea si vedano i molti interventi di Adam Kelly, in particolare A. Kelly, *Dialectic of Sincerity: Lionel Trilling and David Foster Wallace*, «Post45» 2017.

(43) A titolo di esempio [d’ora in poi le poesie saranno citate con la sola indicazione del numero di pagina da *No Art*, Granta, London 2016]: «the chicken is a little dry **and/or** you’ve ruined my life» (p. 7), l’uso dello slash per segnalare due opzioni è ricorrente in molte poesie, soprattutto in questa forma minima and/or; «My cowardice **may or may not have** a concrete economic foundation» (p. 8), «I can’t remember, although I’m sure» (p. 11); «the poetic establishment has co-opted contradiction. / And the poetic establishment has no co-opted contradiction» (p. 28); «we were right. / Then we were terribly wrong» (p. 43).

(44) A titolo di esempio: «**real** snow / on the **stage**. **Fake** blood on the snow», espressione che ritorna a più riprese a segnalare l’importanza della tematica, soprattutto questo verso compare nella prima e nell’ultima poesia di *The Lichtenberg Figures*, quasi a rinchiudere la raccolta entro questa isotopia semantica. La stessa riflessione è portata sulla sfera del soggetto: «I must pretend that I’m only pretending» (p. 22).

(45) Presente nella maggior parte dei testi, si pensi a *Didactic Elegy* che è un lungo e quasi filosofico discorso/poesia sul rapporto fra l’evento e l’immagine dell’evento.

(46) Troviamo riferimenti a Topeka, la città natale del poeta, cui è collegato il personaggio di Orlando Duran che viene associato ad alcuni episodi dell’adolescenza di Lerner e torna a più riprese creando così una microlinea narrativa all’interno di *The Lichtenberg Figures*. Ci sono dei riferimenti al proprio lavoro di poeti, in *Mean Free Path* la moglie di Lerner Ari è nominata col proprio nome quattordici volte. In *Angle of Yaw* è citato per tre volte un Cyrus, amico e poeta nella vita reale di Lerner e personaggio di *Leaving the Atocha Station*. Questa ricognizione potrebbe continuare ancora molto a lungo, ma ci contenteremo di darne conto sommariamente – come negli altri casi – per offrire riscontri testuali a quanto viene detto.

(47) Con l’eccezione della seconda raccolta, il nome Ben Lerner compare in diverse poesie, spesso è associato a processo di decentramento (se ne parla in terza persona) e in *The Lichtenberg Figures* se ne offre anche un breve profilo biografico e anagrafico contraddittorio: alla data di nascita reale (1979) viene fatta seguire una data di morte antecedente.

(48) Presente in tutte le raccolte con abili giochi di cambi pronominali, di punti di vista (*Angle of Yaw* è interamente costruito sul concetto di punti di vista variabili, già dal titolo), di decostruzione e ricostruzione secondo tutte le modalità di cui si è già parlato in precedenza.

(49) A. Grossman, *The Long Schoolroom: lessons in the bitter logic of the poetic principle*, University of Michigan Press, 1997.

(50) B. Lerner, *The Hatred of Poetry*, Fitzcarraldo Editions, London 2016.

(51) *Ivi*, p. 14.

(52) B. Lerner a Tao Lin: http://www.believmag.com/exclusives/?read=interview_lerner.

(53) B. Lerner, *The Hatred of Poetry*, Fitzcarraldo Editions, London 2016, p. 72.

(54) *Ivi*, p. 52.

(55) *Ivi*, p. 73.

(56) Non stupirà che molte delle recensioni su GoodReads lasciate dagli utenti ai libri di poesia di Lerner insistevano sul fatto che le sue poesie sono «funny».

(57) D. Lipsky, *Come diventare se stessi. David Foster Wallace si racconta*, minimumfax, Roma 2011, pp. 64-66.

(58) L. Briasco, *Americana. Libri, autori e storie dell’America contemporanea*, minimumfax, Roma 2016.

(59) E anche qui risulta difficile non pensare a David Foster Wallace e alla sua *New Sincerity*.

- (60) B. Lerner a T. Lin: http://www.believermag.com/exclusives/?read=interview_lerner_2.
- (61) Il massacro di Columbine è anche alluso in maniera quasi esplicita in uno dei primi testi di *Angle of Yaw*: «Contemporary video games allow you to select the angle from which you view the action, inspiring a rash of high school massacres» (p. 80).
- (62) B. Lerner, *The Hatred of Poetry*, Fitzcarraldo Editions, London 2016, p. 107.
- (63) Cfr. L. Neri, *Narrare e nominare. Il valore dei nomi propri nella scrittura letteraria*, «Comparatismi», I, 2016, p. 47: «La modalità del nome nell'universo di finzione, quindi, sembra riguardare dapprima la relazione tra il nome stesso e l'oggetto che il nome designa; contestualmente, investe l'atto percettivo del lettore, il quale costruisce un collegamento tra nome e personaggio, e lo ripropone anaforicamente lungo la lettura. Non solo: tale relazione rimane nella sua mente e rappresenta un elemento di riconoscibilità invariante». DOI: <http://dx.doi.org/10.14672/2016536>.
- (64) R. Barthes, *S/Z. Una lettura di «Sarrasine» di Balzac* [1970], Einaudi, Torino 1973, p. 65.
- (65) *Angle of Yaw* è l'unica raccolta parzialmente tradotta in Italiano: Damiano Abeni ha tradotto la sezione 4 del libro (*angolo di imbardata IV*, Arcipelago Edizioni, Novara 2015). Sempre di Damiano Abeni esiste una traduzione della sezione 5, *Twenty one gun salute for Ronald Regan*, disponibile su GAMMM: <http://gamm.org/index.php/2015/03/12/reagan-ben-lerner-2014/>.
- (66) E. Panofsky, *La prospettiva come "forma simbolica"*, Feltrinelli, Milano 1961, p. 50.
- (67) S. Calabrese, *La comunicazione narrativa. Dalla letteratura alla quotidianità*, Mondadori, Milano 2010, p. 105.
- (68) AA.VV., *Prosa in prosa*, Le Lettere, Firenze 2009.
- (69) P. Giovannetti, *Introduzione*, in *ivi*, p. 8.
- (70) Q. Meillassoux, *Dopo la finitudine*, Mimesis, Milano [2006] 2012, p. 67
- (71) Tale necessità è ribadita dopo aver preso atto, nella cultura contemporanea, di un ritorno in auge, al venir meno della metafisica, della magia e delle religioni: la distruzione della razionalità metafisica della teologia cristiana, per Meillassoux, ha prodotto un divenire-religioso generalizzato del pensiero, ovvero un fideismo relativo a una qualsiasi credenza. Questo divenire religioso del pensiero, risultato paradossale di un'argomentazione scettica radicale Meillassoux propone di chiamarlo «irreligiosirsi della ragione» (*ivi*, p. 64). Meillassoux continua la sua argomentazione sostenendo che la lotta contro ciò che i Lumi chiamavano «fanatismo» è diventata in questo modo una questione di moralizzazione: la condanna del fanatismo si compie solo in nome dei suoi effetti pratici (etico-politici), mai in nome dell'eventuale falsità dei suoi contenuti (cfr. *ivi*, pp. 62-64 e *infra*). Si noti, per altro, che un'idea del genere si presta a essere, inconsapevolmente, la migliore definizione di post-verità in circolazione.
- (72) *Ivi*, p. 82.
- (73) *Ibidem*.
- (74) *Ibidem*.
- (75) Per chiarezza e completezza riporto anche il seguito del discorso di Meillassoux: «Noi non possiamo avere la pretesa di sapere con certezza se il nostro mondo, sebbene sia contingente, un giorno dovrà effettivamente sparire. Noi sappiamo, secondo il principio di irragione, che ciò è realmente possibile, e che può verificarsi senza alcuna ragione: ma sappiamo altrettanto bene che non vi è nulla ad imporlo necessariamente. Affermare – al contrario – che tutto deve necessariamente perire sarebbe una proposizione ancora metafisica. Certo, questa tesi della precarietà di ogni cosa non affermerà più che un certo ente determinato è necessario, ma continuerà a sostenere che una situazione determinata è necessaria (la distruzione di questo o di quello). Ciò significa continuare ad obbedire all'ingiunzione del principio di ragion sufficiente, in un modo (la distruzione finale di x) e non in un altro (il perdurare eterno di x). Ma non è dato comprendere come potrebbe venir data una ragione ad imporre come necessaria l'opzione distruttrice contro l'opzione preservatrice. Estrarsi pienamente dal principio di ragion sufficiente richiede quindi di sostenere che la distruzione e la preservazione perpetua di un determinato ente debbano potersi produrre senza ragione, indifferentemente» (*ibidem*).
- (76) K. MARX, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, Einaudi, Torino 2004.
- (77) B. Lerner a T. Lin: http://www.believermag.com/exclusives/?read=interview_lerner_2.
- (78) Intervista rilasciata a «The Publica» nell'agosto 2015: <https://www.youtube.com/watch?v=FzyGZxptsyY>.
- (79) M. Fisher, *Capitalist realism*, Zero Books, London 2009.