

Romanzo oppure serie televisiva.

4 3 2 1 di Paul Auster, storia americana e crisi della letteratura

Francesco Pontuale

On the screen of the Esquire Theatre, numerals flashed ...5 ...4 ...3 ... and a newsreel began.

(Jeffrey Eugenides, *Middlesex*)

Lo spunto è meramente numerologico, ma se il caso è appunto i numeri sono importanti per Paul Auster,¹ il suo ultimo romanzo *4 3 2 1* potrebbe essere in qualche modo avvicinato a uno dei romanzi più belli del Novecento americano che, guarda caso, è diviso in quattro parti e che per certi versi mette insieme quattro libri tra loro molto diversi per stile, lessico, sintassi e voci narranti. Mi riferisco a *L'urlo e il furore* di William Faulkner, scritto nel 1928 e pubblicato nel 1929, che non sarebbe sbagliato descrivere, per le ragioni appena menzionate, come «quattro libri in uno», esattamente come il risvolto di copertina dell'edizione italiana definisce il romanzo di Auster.²

Faulkner non è certamente tra i romanzieri che hanno avuto una diretta influenza su Auster,³ tuttavia se si accostano *4 3 2 1* e *L'urlo e il furore*, a loro modo entrambi sperimentali o perlomeno non interamente mimetico-realistici, emergono due orizzonti più ampi che riguardano il romanzo negli anni Venti del Ventesimo secolo e il romanzo alla soglia degli anni Venti del Ventunesimo secolo. Da un lato, il romanzo che sceglie l'in-

- 1 *La musica del caso* [*The Music of Chance*] si intitola il settimo romanzo di Auster, pubblicato negli Stati Uniti nel 1990. Auster ha esordito nel 1982 con *L'invenzione della solitudine*, una autobiografia atipica che sconfinava nel saggio, e con *Squeeze Play* (tradotto in italiano nel 2006 con *Gioco suicida*), il suo primo romanzo pubblicato sotto lo pseudonimo di Paul Benjamin, il nome dello scrittore (interpretato dall'attore William Hurt) che appare nel film *Smoke* (Usa 1995) per il quale Auster ha scritto la sceneggiatura e partecipato alla regia (di Wayne Wang). *4 3 2 1* è il suo diciannovesimo romanzo.
- 2 P. Auster, *4 3 2 1*, Henry Holt, New York 2017, tr. it. di C. Mennella, *4 3 2 1*, Einaudi, Torino 2017. Le successive citazioni dal romanzo, indicate con i soli numeri di pagina, faranno riferimento a questa traduzione.
- 3 Se dovessimo ridurre la lista degli autori più amati da Auster a un solo altro scrittore del modernismo dovremmo citare Samuel Beckett.

teriorità, la temporalità frastagliata, le forme narrative complesse e aspira a diventare esperienza conoscitiva totale ponendosi in diretta concorrenza con altri ambiti artistici, filosofici e scientifici, come proprio negli anni Venti argomentava il romanziere inglese D.H. Lawrence in un famoso saggio.⁴ Dall'altro, il romanzo che forse vuole ancora essere tale strumento conoscitivo (*4 3 2 1* certamente non appartiene alla letteratura di consumo o di mero intrattenimento) e sceglie la trasparenza dello stile privo delle asperità stilistiche del modernismo e del postmodernismo, il protagonismo corale («*4 3 2 1* contiene moltitudini», annuncia ancora la copertina italiana del romanzo), l'accumulo di trame, storie e dati che ricordano alcune caratteristiche della serialità televisiva americana quale si è sviluppata negli ultimi vent'anni. L'accostamento, per quanto pretestuoso, tra *4 3 2 1* e *L'urlo e il furore* consentirà di rilevare le diverse modalità con cui la storia americana emerge dai due testi e di ricondurre gli eventuali punti di contatto esistenti tra *4 3 2 1* e le serie TV americane a una odierna e generalizzata "crisi della letteratura", intesa essenzialmente come perdita di centralità del romanzo tra gli attuali ambiti artistici, che può essere ricondotta anche alla diffusione della serialità televisiva e al suo ormai riconosciuto prestigio culturale.

Certo, nel caso di *L'urlo e il furore* i quattro libri che lo compongono, per quanto diversi tra loro, convergono in un'unica storia narrata da diversi punti di vista, attraverso vertiginosi salti temporali, lacune che non verranno mai colmate, dettagli di cui spesso non si potrà mai essere certi: la storia della famiglia Compson durante gli anni Dieci e Venti del Novecento nel Mississippi, raccontata in prima persona dai tre fratelli Compson e infine da un narratore che descrive la domenica pasquale della domenica dei Compson e di due dei fratelli. Nel romanzo di Auster, invece, le quattro storie che si snocciolano nelle quasi mille pagine (e tale lunghezza è di per sé elemento da sottolineare) sono stilisticamente molto omogenee tra loro e raccontano in modo del tutto lineare quattro possibili vite di un medesimo personaggio, Archie Ferguson, vite talmente simili che a volte è difficile distinguere l'una dall'altra.

Ferguson, è questo il nome più usato per il protagonista, nasce, quindi, sempre il 3 marzo del 1947⁵ e sempre nella stessa famiglia di origine ebraica. Il nome Ferguson è il risultato di un comico fraintendimento di quanto dichiarato da suo nonno, il capostipite originario di Minsk (allora parte dell'Impero Russo), al momento del suo ingresso negli Stati Uniti il «primo giorno del ventesimo secolo» quando da Isaac Reznikoff diventa Ichabod Ferguson (p. 3). Il padre di Ferguson, Stanley, è sempre un com-

Romanzo oppure serie televisiva. *4 3 2 1* di Paul Auster, storia americana e crisi della letteratura

⁴ Mi riferisco a *Why the Novel Matters*, scritto da Lawrence nel 1925, da cui Guido Mazzoni inizia la sua *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna 2011.

⁵ Paul Auster è nato il 3 febbraio 1947 a Newark, nello stato del New Jersey.

mercante di elettrodomestici e la madre è sempre Rose Adler, una fotografa che alterna la sua professione a quella di casalinga. Le loro attività, così come la vita di Ferguson, si muovono sullo sfondo del New Jersey e di New York City. Ma a un certo punto i destini familiari e personali di Ferguson subiscono delle variazioni: 1, 2, 3, 4 variazioni, è il caso di dire invertendo l'ordine numerico del titolo. Nel libro 1 e nel libro 2 Rose e Stanley rimangono insieme; in 3 Stanley muore in un incendio e Rose si risposa; in 4 divorziano e Rose si risposa, ma questa volta con il fratello di quello che in 3 è suo marito. E via di seguito, si potrebbe aggiungere, ma non è poi questo sempre il caso, dal momento che nel libro 2, per esempio, la vita di Ferguson non ha molto seguito e si interrompe a soli 13 anni quando un tronco d'albero lo uccide durante un temporale (e siamo soltanto a pagina 204 e al secondo capitolo del libro 2), lasciando una pagina in bianco per i restanti capitoli (sette) in cui si articolano i quattro libri di *4 3 2 1*. Anche in 3 Ferguson incontrerà una morte prematura, ma almeno siamo arrivati a pagina 770 e Ferguson ha 20 anni. Più fortunato il Ferguson 4 (incerto, invece, il destino di Ferguson 1, come vedremo) che giunge alla fine del romanzo (e siamo negli anni Settanta) quando sente sua madre raccontare una barzelletta che è poi la storia dell'ingresso del nonno a Ellis Island e gli dà lo spunto per scrivere un libro

su quattro persone identiche ma diverse con lo stesso nome [...] quattro ragazzi con gli stessi genitori, lo stesso corpo e lo stesso corredo genetico, ma che vivevano ognuno in una casa diversa in una città diversa in circostanze a sé stanti [...] tre versioni immaginarie di sé, con l'aggiunta di se stesso in qualità di Numero Quattro, l'autore del libro. (pp. 935-936)

Il libro che stiamo per finire di leggere, *4 3 2 1*. Bastano questi accenni per capire che siamo in pieno universo austeriano: caso, destini paralleli, giochi di specchi, doppi (o quadrupli, in questo caso), racconti nel racconto, vertiginose *mise en abîme*. Ritornano, anche se soltanto come figure secondarie, alcuni personaggi dei romanzi precedenti di Auster, dalla *Trilogia di New York* (1987) a *Il palazzo della luna* (1989), *Leviatano* (1999) e *Il libro delle illusioni* (2002); così come da *Invisibile* (2009) lo scrittore riprende l'idea di strutturare il romanzo in quattro parti e usare narratori differenti che raccontano però la stessa storia, mentre in *4 3 2 1* le storie sono di quattro personaggi diversi. Torna la passione di Auster per la letteratura, la poesia francese e la sua traduzione che uno dei Ferguson (il Numero Uno) intraprende, e anch'essa diventa, nuovamente, gioco di specchi, possibilità infinita, caso, prima ancora che scelta estetica:

Seduto alla scrivania, guardava quei due versi dal *Testamento* di Villon. Più o meno significavano: Lui che beveva i vini migliori e più costosi / E non poteva permettersi di comprarsi un pettine. Oppure: Non poteva pagarsi un pettine. Oppure: Non aveva i soldi per comprarsi un pettine. Oppure: Non

aveva quattrini da sborsare per un pettine. Oppure: Era troppo al verde per regalarsi un pettine. Oppure: Non aveva la grana per un pettine. (p. 878)

Oltre alla letteratura, tutta, e non solo francese, tornano le grandi passioni di Auster, come il baseball e la pallacanestro, il cinema francese, ma anche quello di Stan Laurel e Oliver Hardy, che tutti i Ferguson frequentano per l'intero arco della loro *Bildung*, così come costante è la loro educazione sentimentale e il loro fervore erotico, anche perché siamo di fronte a una "formazione" che avviene negli anni Sessanta, il decennio della liberazione sessuale. Lunghissima la lista delle coetanee di Ferguson e tra queste sempre presente è Amy Schneiderman, a volte fidanzata, a volte amica perennemente desiderata, ma non mancano neppure le attrazioni omoerotiche in uno dei Ferguson (il Numero Tre) che, infine, si riconosce bisessuale (come il destino qui è il desiderio sessuale che si sdoppia e si biforca). La formazione, inoltre, è sempre formazione artistica; *4 3 2 1* è al contempo *Bildung-* e *Künstlerroman*. L'interesse di Ferguson, di qualunque numero si tratti, coinvolge sempre l'aspirazione a qualche forma di arte, che richiede il lavoro con la parola, il linguaggio e più specificatamente la letteratura. È questo il caso del Ferguson 1 giornalista e traduttore di poesia francese che inizia a tradurre, come suggeriva Ezra Pound, proprio per imparare il mestiere di poeta. La morte che coglie Ferguson 3 a Londra avviene nel giorno in cui deve presentare il suo primo libro appena pubblicato. Anche il Ferguson 2, che muore a soli 13 anni, ha fatto in tempo a ideare e realizzare, completamente da solo, un intero giornale, il «Crociato». Infine, c'è il Ferguson 4 che è l'autore del romanzo che abbiamo tra le mani e che si ispira alla seguente teoria estetica:

Combinare lo strano con il familiare: a questo ambiva Ferguson, osservare il mondo da vicino come il realista più coscienzioso creando però un modo di vedere il mondo con un'ottica diversa, lievemente distorta, perché a leggere i libri che si soffermavano solo su ciò che era familiare imparavi cose che già conoscevi, e a leggere libri che si soffermavano solo su ciò che era strano imparavi cose che non avevi bisogno di conoscere, invece Ferguson desiderava più di tutto scrivere storie che dessero spazio non solo al mondo visibile degli esseri senzienti e degli oggetti inanimati ma anche alle vaste e misteriose forze inosservate che si celavano dentro quel mondo. (p. 495)⁶

Romanzo oppure serie televisiva. *4 3 2 1* di Paul Auster, storia americana e crisi della letteratura

6 Due osservazioni su questo brano. «Combinare lo strano (*strange*) con il familiare (*familiar*)». Qui si deve citare un altro autore che rappresenta un punto di riferimento per Auster, Nathaniel Hawthorne, lo scrittore americano di *romance*, «territorio neutro, a metà tra il mondo reale e il mondo delle favole, dove il Reale (*Actual*) e l'Immaginario (*Imaginary*) possono incontrarsi e perdersi ciascuno della natura dell'altro» (*La dogana. Introduzione a «La lettera scarlatta»*, trad. it. mia, come mie sono le traduzioni dall'inglese in questo saggio, tranne quelle tratte da *4 3 2 1*). Si sottolinea, allo stesso tempo, lo scarto di Auster: «strano» e «familiare» non necessariamente coincidono con «immaginario» e «reale» anche se possono sovrapporsi. E inoltre: «scrivere storie che dessero spazio non solo al mondo visibile» (*ibidem*). *Invisibile* si intitola uno dei romanzi di Auster.

L'atmosfera che si respira in *4 3 2 1*, insomma, è pura *eau d'Auster*, per usare l'espressione coniata da James Wood che certo non ama la narrativa di Auster e che quando ricorre a questa espressione, in una recensione di *Invisibile*, crea una parodia – alquanto credibile, bisogna riconoscere – dei romanzi di Auster in poche righe proprio per dimostrare quanto sia ripetitivo (tra gli altri difetti, secondo Wood) nel suo lavoro di romanziere.⁷

Si possono, invece, rilevare due elementi che differenziano *4 3 2 1* dai precedenti romanzi di Auster: la mole (l'edizione italiana consta di 939 pagine) e i riferimenti alla storia americana, quella degli anni Cinquanta, più di scorcio, e soprattutto quella degli anni Sessanta, dettagliata, variegata e ricca, che corrispondono all'adolescenza e alla giovinezza dei vari Ferguson e che quello in versione giornalista-traduttore di poesia francese – il Ferguson I – riassume nel seguente modo:

la guerra in Vietnam, il movimento per i diritti civili, la diffusione della controcultura, gli sviluppi dell'arte, la musica, la letteratura e il cinema, il programma spaziale, le tinte contrastanti delle amministrazioni Eisenhower, Kennedy, Johnson e Nixon, gli atroci assassini di importanti figure politiche, il conflitto razziale e i ghetti in fiamme delle città americane, lo sport, la moda, la televisione, l'ascesa e la caduta della Nuova Sinistra, la caduta e l'ascesa dei repubblicani di destra e la rabbia degli *hard hats*, l'evoluzione del movimento delle Pantere Nere e la rivoluzione della Pillola, tutto dalla politica al rock and roll ai cambiamenti nel vernacolo americano, il ritratto del decennio così tumultuoso da aver dato al paese Malcom X e George Wallace, *Tutti insieme appassionatamente* e Jimi Hendrix, i fratelli Berrigan e Ronald Reagan (pp. 866-867)

Ebbene, è proprio nel modo in cui la storia americana scorre insieme alle vite dei vari Ferguson, attraverso menzioni di eventi e personaggi più o meno noti (spesso conosciuti anche a lettori non statunitensi), che si può rilevare un tipo di narrazione storica che è ormai diffuso nel romanzo americano e non solo, dal momento che un modello simile si riscontra, per esempio, anche in una scrittrice italiana come Elena Ferrante, autrice di una tetralogia (ancora una volta torna il numero 4) che è stata oggetto di una vera e propria *febbre* negli Stati Uniti che non a caso, forse, hanno riservato ai *Neapolitan Novels* un successo sicuramente maggiore di quello che hanno inizialmente avuto in Italia. Nei romanzi di Ferrante, infatti, i riferimenti alla storia – quella italiana, in questo caso, dal dopoguerra ai primi anni del Duemila – ricordano le modalità impiegate in *4 3 2 1* in quanto in entrambi i casi i riferimenti alle rispettive storie nazionali avvengono attraverso numerose menzioni di fatti noti che rimangono, appun-

7 J. Wood, *Shallow Graves: The Novels of Paul Auster*, in «The New Yorker», November 30, 2009, <https://www.newyorker.com/magazine/2009/11/30/shallow-graves> (ultimo accesso: 28 aprile 2019).

to, solo menzioni, immagini di repertorio complementari e sullo sfondo: se forse è esagerato definirle di maniera, esse sembrano usate soltanto perché potenzialmente inesauribili per generare altrettante infinite proliferazioni di trame narrative, più che per la loro funzionalità rispetto a una visione e interpretazione della storia nazionale (o della Storia) da parte del romanziere.⁸

Negli Stati Uniti, in particolar modo dal Duemila, sono molti i romanzi che quasi sempre partendo da una situazione privata e soprattutto familiare si confrontano in maniera esplicita e diretta con la storia del proprio paese, come succede in *Pastorale americana* di Philip Roth, pubblicato nel 1997 (che copre quasi la medesima cronologia del romanzo di Auster nonché episodi specifici come i disordini di Newark evocati e descritti in entrambi i romanzi) e che, come ha giustamente scritto Luca Briasco, può considerarsi un vero e proprio caposaldo della narrativa americana del nuovo millennio,⁹ con influenze che si sentono forti in una serie di romanzi degli ultimi vent'anni: *Middlesex* (2002) di Jeffrey Eugenides, *La forza della solitudine* (2003) di Jonathan Lethem, *Le correzioni* (2001), ma anche *Libertà* (2010) e *Purity* (2015) di Jonathan Franzen, *Le fantastiche avventure di Kavalier e Clay* (2000) di Michael Chabon, *Città in fiamme* (2015) di Garth Risk Hallberg, i romanzi di Jonathan Safran Foer, tutti, da *Ogni cosa è illuminata* (2002), a *Molto forte, incredibilmente vicino* (2005), a *Eccomi* (2016). Romanzi che intrecciano storia familiare e storia americana (allargata magari a quella internazionale, che può andare dalla Berlino della Guerra fredda alla giungla boliviana dei giorni nostri in *Purity*, oppure dall'Olocausto di *Ogni cosa è illuminata* al Medio Oriente di *Eccomi*, il cui fulcro rimangono comunque gli Stati Uniti), e che proprio in questa formula della storia americana *vis à vis* con la storia familiare si sono trasformati, pur nel contesto di una letteratura statunitense troppo eterogenea per riconoscere un solo filone egemonico, in una sorta di "modello" al quale anche *4 3 2 1* si è conformato.

Il romanzo di Auster, al pari degli altri romanzi citati, non solo si confronta con la storia americana più o meno recente (non si va, comunque, più indietro del Novecento), intrecciando vita privata e destini collettivi,

Romanzo oppure serie televisiva. 4 3 2 1 di Paul Auster, storia americana e crisi della letteratura

8 Raffaele Donnarumma riconosce ai quattro volumi dell'*Amica geniale* una meritoria capacità di interpretazione della storia italiana degli ultimi sessant'anni, mettendo sì i grandi eventi storici sullo sfondo, ma scegliendo (e la scelta è ricondotta al femminile) la «lateralità ai Grandi Fatti» ed evitando quindi uno «storicismo spettacolare e televisivo» (R. Donnarumma, *Il melodramma, l'antimelodramma, la Storia: sull'«Amica geniale» di Elena Ferrante*, in «Allegoria», 73, 2016: pp. 138-147: p. 147; corsivo mio). Da questo rischio non è invece esente il romanzo di Auster in oggetto e questo potrebbe essere lo spunto per una indagine di "genere" sulla questione che sto sollevando. Non a caso i romanzi americani a cui faccio riferimento e in cui la storia torna costantemente sono tutti di autori maschili. Sulla quadrilogia di Ferrante e la Storia, cfr. T. de Rogatis, *Elena Ferrante. Parole chiave*, edizioni e/o, Roma 2018, pp. 247-284.

9 L. Briasco, *Americana. Libri, autori e storie dell'America contemporanea*, minimum fax, Roma 2017, p. 133.

ma lo fa con uno stile narrativo che si è lasciato alle spalle il modernismo e il postmodernismo (anche se *4 3 2 1* non ignora del tutto le istanze di quest'ultimo) e che cerca di ricollegarsi, pur senza riuscirci appieno, a un tipo di realismo di stampo ottocentesco con la sua presunta capacità di interpretare e raccontare la Storia.¹⁰ La stessa idea di base di *4 3 2 1* con le quattro versioni differenti di Ferguson è, se si vuole, pratica derealizzante e postmoderna di decostruzione della soggettività, così come postmoderne sono le strategie autoreferenziali e metatestuali adottate nel corso del romanzo e menzionate sopra. Una volta, però, calati all'interno dei 4 libri, ci troviamo in un mondo del tutto plausibile, realistico, appunto, ed è qui che il romanzo ricorre sovente alla storia, al riferimento fattuale e cronachistico in misura mai praticata da Auster in precedenza.¹¹ E la Storia non è certo filtrata attraverso alcuna tecnica postmoderna; nessuna *historiographic metafiction*¹² è al lavoro in *4 3 2 1*, né nel romanzo hanno luogo parodie di genere, che pure Auster ha fatto in passato, per esempio del *mystery novel* e della *detective fiction* nella *Trilogia di New York*. In *4 3 2 1* anche il "romanzo di formazione" è alquanto tradizionale. La storia nazionale è un fondale, un *reservoir* potenzialmente infinito di fatti da menzionare a uso delle trame.

Quello che qui voglio rilevare non sono tanto i motivi e gli esiti del ritorno alla storia – la letteratura americana non ha mai smesso, e mai smette, di fare i conti con la propria storia nazionale –, del ritorno al realismo, o del superamento dello sperimentalismo in *4 3 2 1* e nei romanzi americani citati, quanto piuttosto la coincidenza di tutti questi fenomeni con l'avvento, l'affermazione e la legittimazione estetica della serialità televisiva di qualità che poi rappresenta una delle forme più importanti di quella ibridazione in cui la letteratura è attualmente sempre più coinvolta. Come scrive Gianluigi Simonetti, «la narrativa si infila dappertutto

- 10 La categoria di "realismo ottocentesco" è sicuramente molto vaga. I realismi sono sempre "plurimi", anche quelli ottocenteschi, e il "realismo" è sempre "scivoloso" in quanto «spazio di transizione tra universi non omogenei», quello dell'arte e quello della realtà (F. Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino 2007, p. 311), ma spesso è stata questa la categoria usata per i romanzi americani citati. Così come a ben vedere in alcuni di questi romanzi (quelli di Foer, Lethem, Eugenides, in particolare) ha un ruolo importante il "meraviglioso", ma in tutti è costante il riferimento alla storia nazionale e/o internazionale. In *4 3 2 1* "ottocentesco" è lo stesso nesso storia nazionale/storia familiare (si pensi soltanto a *I Rougon Macquart*, 1871-1893 e a *I Buddenbrook*, 1901), così come l'impiego del genere "romanzo di formazione".
- 11 L'ancoraggio alla storia americana e al reale è anche quello che rende il meccanismo dei quattro destini alternativi di Ferguson diverso da quanto succede in film come *Sliding Doors* (regia di Peter Howitt, Usa-Uk 1998) – che a sua volta si rifà a *Destino cieco* ([*Przypadek*] regia di Krzysztof Kieslowski, Polonia 1981) –, *Lola corre* ([*Lola Rennt*] regia di Tom Tykwer, Germania 1998), *Smoking/No Smoking* (regia di Alain Resnais, Francia-Italia-Svizzera 1993). In questi casi prevale ancora la logica del gioco postmoderno da cui invece, come cerco di sostenere, *4 3 2 1* mi sembra ormai lontano.
- 12 La *Historiographic Metafiction* è stata teorizzata dalla studiosa canadese Linda Hutcheon in diversi suoi libri e saggi sul postmoderno, ma il testo di riferimento rimane *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Routledge, New York 1988, pp. 87-181.

[...] ma al tempo stesso tutto si infiltra nella narrativa. Poesia e canzone, romanzo e fumetto: ma anche teatro e cinema, televisione e inchiesta, pubblicità e racconto, musica e videoarte». ¹³ Qui lo studioso non si riferisce certamente soltanto alla «narrativa e poesia nell'Italia contemporanea», come recita il sottotitolo del suo studio, ¹⁴ ma a un intero periodo storico, quello attuale, che quindi coinvolge anche gli Stati Uniti. ¹⁵ Rimane, casomai, da stabilire il ruolo degli Stati Uniti in questo processo di ibridazione del letterario.

All'interno del sistema di circolazione dei linguaggi menzionato da Simonetti è facile argomentare la preminenza delle serie TV, in particolare quelle prodotte negli Stati Uniti a partire dai *Soprano*, ¹⁶ a cui è stato riconosciuto un livello di «qualità» in questi ultimi vent'anni come mai prima era successo con la serialità televisiva. La legittimazione estetica si è accompagnata a una circolazione delle serie TV statunitensi in una pluralità di ambiti sociali e geografici (i due fenomeni vanno di pari passo), al punto che gli studiosi della televisione sono giunti ad affermare come sia «ormai evidente che nel contesto culturale contemporaneo le serie televisive sono diventate più importanti del cinema e della letteratura nel fornire narrazioni». ¹⁷ Il processo di legittimazione artistica, fino al raggiungi-

Romanzo oppure serie televisiva. 4 3 2 1 di Paul Auster, storia americana e crisi della letteratura

- 13 G. Simonetti, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, il Mulino, Bologna 2018, p. 26.
- 14 Così come Romano Luperini non si riferisce soltanto al contesto italiano quando scrive: «È finita l'autonomia della letteratura, la sua separatezza e la sua sacralità [...] A mano a mano che la sua identità va evaporando, la letteratura si deposita come una polvere impalpabile in una serie di altri ambiti (sceneggiature, pubblicità, scritti filosofici, storiografici, giornalistici) [...]. Tutto è diventata letteratura perché niente è più letteratura» (R. Luperini, *Letteratura e crisi*, in «La letteratura e noi», 16 novembre 2015, <https://www.laletteraturaenoi.it/index.php/interpretazione-e-noi/411-letteratura-e-crisi.html>, ultimo accesso: 28 aprile 2019). Per quanto riguarda le contaminazioni dei linguaggi, da notare come lo stesso conto alla rovescia di *4 3 2 1* sembra annunciare l'inizio di un «cinegiornale» (*newsreel*), conferendo così un certo sapore *retro* o *vintage* al racconto storico del romanzo. Sul sito creato dalla casa editrice dello scrittore (Henry Holt) per promuovere *4 3 2 1* (www.paul-auster.com) è possibile vedere una breve *clip* in cui lo stesso Auster legge l'inizio del romanzo, dove si narra l'ingresso di Isaac Reznikoff a Ellis Island, mentre scorrono una serie di immagini e filmati in bianco e nero relative alla vita degli immigrati negli USA all'inizio del Novecento. Tale *clip* inizia esattamente come un cinegiornale, con un conto alla rovescia che parte con il numero quattro e giunge al numero uno, dopodiché appare il volto di Auster che legge.
- 15 Ritorno alla storia, realismo e superamento dello sperimentalismo postmodernista sono tra le caratteristiche che Raffaele Donnarumma identifica con l'avvento dell'ipermodernità, il periodo storico attuale che secondo lo studioso ha sancito l'esaurimento o la fine del postmoderno (R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, il Mulino, Bologna 2014). Si potrebbe notare che l'avvento della serialità televisiva americana di cui sto parlando coincide con quello dell'ipermodernità. Un'ultima osservazione: per quanto il lavoro di Donnarumma abbia innescato un ampio dibattito nel contesto italiano, come ormai succede raramente per i libri di critica letteraria (cfr. «Between», IV, 8, 2014, con saggi di N. Scaffai, V. Baldi, F. Mussgnug, G. Tinnelli e dello stesso Donnarumma), bisogna aggiungere che le parole, nonché i concetti di *hypermodernity*, *hypermodern*, *hypermodernism* hanno avuto scarsa circolazione all'interno della critica e della teoria letteraria in Nord America e più in generale nel contesto dei paesi di lingua inglese.
- 16 *The Sopranos*, D. Chase, HBO, 1999-2007.
- 17 G. Grignaffini, A. Bernardelli, *Che cos'è una serie televisiva?*, Carocci, Roma 2017, p. 11.

mento del prestigio culturale di cui godono attualmente le serie TV di qualità, è anche passato attraverso il confronto con il romanzo, sia come genere che nasce con la modernità (il *novel*), sia con quello che rappresenta il più diretto antenato della serialità televisiva, il romanzo a puntate che si diffonde in Inghilterra a partire dagli anni Trenta dell'Ottocento e in Francia nel medesimo periodo con il *feuilleton*. In particolare è con l'affermarsi della "serie serializzata" in cui la storia autonoma e conclusa in ogni episodio si fonde con la continuità narrativa interepisodica in «una successione di trame complete, ognuna con il loro inizio, mezzo e fine, intrecciate tra loro in una complessa combinatoria» che i punti di contatto con il romanzo – «lunghezza del racconto, ampiezza dell'universo narrativo, lenta costruzione di un mondo» – appaiono più evidenti, «al di là di ogni dubbio». ¹⁸ Proprio questo formato di serialità televisiva, che pur essendo apparso negli Stati Uniti nei primi anni Ottanta (l'esempio più citato è *Hill Street giorno e notte*) ¹⁹ assurge a un livello superiore per complessità narrativa solo sul finire del secolo con *I Soprano*, ²⁰ è quello che ha portato a dire che la serialità televisiva è diventata l'equivalente del romanzo, oppure a poter giustamente sostenere che «questa serie TV funziona come un romanzo». ²¹ Sulla base di quanto si è detto sull'ibridazione dei linguaggi artistici e la diffusione delle serie televisive, ormai è anche possibile dire: «questo romanzo funziona come una serie TV».

La mole di *4 3 2 1*, anomala per un romanzo di Auster, di per sé fa pensare alla serialità (la lunghezza); la compresenza di quattro linee narrative, quelle dei 4 Ferguson, sviluppate in parallelo (*multistrand*) che si so-

18 G. Rossini, *Le serie TV*, il Mulino, Bologna 2016, pp. 161 e 182.

19 *Hill Street Blues*, S. Bocho e M. Kozoll, NBC, 1981-1987.

20 Stilare una lista di serie serializzate – «ormai l'esemplare per eccellenza» della serialità televisiva (Rossini, *Le serie TV*, cit., p. 11) – statunitensi "di qualità" degli ultimi vent'anni non è operazione semplice. Non solo per quantità, ma anche perché all'interno di un possibile canone, tacciabile sempre di parzialità, le tipologie, per quanto già ristrette a tale formato, sarebbero molteplici anche per generi – *comedy*, *drama*, *medical*, *procedural*, ecc. Diciamo, tuttavia, che in tale lista, non molto lunga in realtà, includerei in ordine di messa in onda le seguenti serie TV: *I Soprano*, *Six Feet Under* (A. Ball, HBO, 2001-2005), *The Wire* (D. Simon, HBO, 2002-2008), *Deadwood* (D. Milch, HBO, 2004-2006), *Mad Men* (M. Weiner, AMC, 2007-2015), *Breaking Bad* (V. Gilligan, AMC, 2008-2013), *Boardwalk Empire* (T. Winter, HBO, 2010-2014), *Il trono di spade* (D. Benioff e D.B. Weiss, HBO, 2011-2019), *True Detective. Prima stagione* (N. Pizzolatto, HBO, 2014), *Fargo. Seconda stagione* (N. Hawley, FX, 2015). Non esiterei a fare rientrare queste serie televisive nella categoria che Daniela Cardini definisce "grande serialità televisiva" (la lista di Cardini è diversa), senza però le maiuscole ("Grande Serialità televisiva") che Cardini usa in maniera polemica per sottolineare come il "tele-cinefilo", il consumatore di grande serialità televisiva di qualità, appunto, consideri tali serie TV come «la massima estensione possibile del linguaggio cinematografico» (D. Cardini, *Il tele-cinefilo. Il nuovo spettatore della Grande Serialità televisiva*, in «Between», IV, 8, 2014, pp. 1-30: p. 23), anziché, come insistono gli addetti ai *television studies*, in quanto forme televisive. Il tele-cinefilo, scrive Cardini, «non guarda la televisione tradizionale» (*ibidem*). È vero, ma oltre all'orizzonte del cinema, anch'esso di "qualità", il tele-cinefilo ha presente anche quello della letteratura, che Cardini non prende in esame nel suo saggio e che costituisce, invece, l'area a cui è rivolta la mia attenzione.

21 A. De Biasio, "It Plays Out Like a Novel": «Mad Men» e la legittimazione artistica nella serialità televisiva, in «Ácoma», 8, 2015, pp. 98-111.

vrappongono e si intrecciano, segmentate a loro volta in una pluralità di trame; due linee narrative, quelle di Ferguson 2 e di Ferguson 3, chiuse (*anthology plot*), ma l'opera prosegue garantendo la continuità narrativa (*running plot*); il protagonismo corale dovuto ai quattro protagonisti e alle quattro storie principali che generano una miriade di personaggi più o meno minori a loro volta presentati in versioni multiple; la non-conclusione (*closure*) di *4 3 2 1* tipica della serie serializzate che fanno fatica a finire (*ending*) proprio perché sviluppano un alto (potenzialmente infinito) numero di storie: non necessariamente tali caratteristiche appartengono esclusivamente e unicamente alla serialità televisiva. I meccanismi narrativi di *4 3 2 1* si basano anche sul ritorno del già noto (ciclicità), la similitudine strutturale tra le varie parti che lo compongono (i «quattro libri in uno» di cui parla il risvolto di copertina dell'edizione italiana del romanzo), la ripetizione di eventi simili, elementi che arrivano alla serialità televisiva direttamente dalla serialità narrativa dei cicli omerici o dei romanzi medievali,²² a riprova di quel sistema di circolazione e ibridazione dei linguaggi artistici che caratterizza l'attuale momento storico, anche laddove tale ibridazione potrebbe non essere scientemente pianificata. Probabilmente non sapremo mai se Auster abbia voluto scrivere un romanzo pronto per essere trasformato in serie TV, ma *4 3 2 1* in alcune sue modalità narrative – quelle menzionate sopra – ricorda molto una serie TV.

Il romanzo del Ferguson giornalista-traduttore, il Ferguson 1, per esempio finisce con la stessa *suspense* che circonda gli ultimi istanti della serie dei *Soprano*, con il capomafia Tony, moglie e figlio seduti al ristorante, che non lasciano capire se finalmente tutto si è aggiustato nel *ménage* familiare o se da un momento all'altro entrerà qualche altro criminale rivale per annientare lui e l'intera famiglia. È uno dei finali più dibattuti della serialità televisiva,²³ ma Douglas L. Howard coglie il senso profondo dell'intera serie proprio in quella mancanza di chiusura in cui non si avvera alcun senso di giustizia, né poetica (la morte del *mobster*), né legale (il *mobster* viene arrestato o inizia a collaborare con l'FBI in cambio di protezione), ma si rimanda invece a un mondo in cui l'ordine morale non ha senso e si perpetua all'infinito: «It just goes on and on and on and on».²⁴

«La serie serializzata è aperta, non contempla un finale».²⁵ Ferguson 1, quindi, si trova da solo nella sua casa di Rochester, parte settentrionale dello stato di New York, dove lavora come giornalista. L'indomani si deve

Romanzo oppure serie televisiva.
4 3 2 1 di Paul Auster, storia americana e crisi della letteratura

22 Grignaffini, Bernardelli, *Che cos'è una serie televisiva?*, cit., p. 12.

23 Cfr. il capitolo «Cut to Black: The Finale and the *Sopranos* Legacy», in *The Essential «Sopranos» Reader*, ed. by D. Lavery, D.L. Howard, P. Levinson, The University Press of Kentucky, Lexington 2011, pp. 287-316.

24 D.L. Howard, *No Justice for All: The FBI, Cut to Black, and David Chase's Final Hit*, in *The Essential «Sopranos» Reader*, cit., pp. 303-312: p. 311.

25 Rossini, *Le serie TV*, cit., p. 159.

recare con un collega del giornale al vicino penitenziario di Attica in rivolta (quella del 1971 che si concluse con la morte di 43 persone tra guardie carcerarie e detenuti, invocata da Al Pacino-Sonny nel film *Quel pomeriggio di un giorno da cani*: «Attica! Attica!»),²⁶ ma ha già deciso che rassegnerà le dimissioni dal giornale, che forse si recherà dalla sua nuova fidanzata (colei che è riuscita a scalzare Amy Schneiderman dal suo cuore) a South Hadley nel Massachusetts, oppure andrà a Parigi con lei, oppure girerà l'Europa per qualche mese da solo, oppure si dedicherà alla traduzione di Villon – ed è qui che cita la traduzione sopra riportata, vera e propria *mise en abîme*, dal *Testamento*: «Luy qui buvoit du meilleur et plus chier / Et ne deust il avoir vaillant ung pigne» (p. 878). Ma l'ultima parola del libro di Ferguson 1 non spetta ai vari possibili destini del protagonista, ma a un personaggio del tutto secondario se non irrilevante, come irrilevanti sono gli avventori del *diner* di Tony Soprano tra cui, però, potrebbe esserci il suo eventuale assassino. Si tratta dell'inquilino del piano sottostante, che ascolta e immagina, eccitandosi, i movimenti sul materasso di Ferguson e che «per la cinquantatreesima volta da quel mattino, si accese una delle sue lunghe Pall Mall senza filtro e cominciò a fumare...» (p. 880). Fine del romanzo, almeno quello di Ferguson 1. Una settima stagione dei *Soprano* non è stata mai realizzata e la famosa serie televisiva finisce con la scena sopra descritta, ma è un elemento della serialità televisiva, forse ciò che più la contraddistingue, la possibilità di andare avanti²⁷ se non all'infinito almeno per molto tempo, e di questa regola fa tesoro anche *4 3 2 1*.

Nel romanzo di Auster è Ferguson 4 che darà un seguito al finale interlocutorio di Ferguson 1, raccontandoci dei dolori che prova, come autore del romanzo che si intitola appunto *4 3 2 1*, a far morire i suoi «amici adorati» – il «tredicenne dal volto dorato» (Ferguson 2) e il Ferguson investito da un'automobile proprio il giorno della presentazione della sua prima opera (Ferguson 3). Descrive quindi come quell'insignificante (dal punto di vista narrativo) vicino di Ferguson 1 «si addormentava, fumando una Pall Mall a letto, dandosi fuoco insieme alle lenzuola e alle coperte che aveva addosso [...] Il fuoco divampò dal soffitto e incendiò il pavimento della stanza da letto sopra, e avanzò così svelto sul ventiquattrenne dormiente [Ferguson 1] [...] senza dargli la possibilità di saltare fuori dal letto e uscire dalla finestra» (pp. 937-938). Ma non finisce davvero neppure questa volta. Ferguson 4 conclude il suo libro immaginando che Ferguson 1 sia infine riuscito a raggiungere Attica e a entrare nel pe-

26 *Dog Day Afternoon*, regia di S. Lumet, USA, 1975.

27 Oppure indietro. È stata annunciata la preparazione di *The Many Saints of Newark*, un *prequel* dei *Soprano*, con il figlio (vero) di James Gandolfini, Michael, nel ruolo del giovane Tony Soprano (A. Lana, *James Gandolfini, il figlio Michael interpreterà Tony nel prequel dei «Sopranos»*, in «Corriere della Sera», 23 gennaio 2019).

nitenziario in rivolta dove si verificherà la carneficina essenzialmente per le disposizioni date dal Governatore, quello vero, dello stato di New York di allora, Nelson Rockefeller, che a soli tre anni dalla rivolta diventerà, nel 1974, il quarantunesimo vicepresidente degli Stati Uniti (vice del Presidente Gerald Ford) e che al tempo della rivolta, «era sposato con una donna di nome Happy» (p. 939). Sono queste le ultime e definitive parole (*ending*) di *4 3 2 1*, che creano, in una mossa tipicamente austeriana, un letterale *happy ending*. Happy è il nomignolo vero della seconda moglie di Nelson Rockefeller (Margaretta Large Fitler) e la storia potrebbe andare avanti, farsi *spinoff*, in un continuo intreccio tra destini individuali fittizi e storia vera degli Stati Uniti, che, oltre a essere una caratteristica importante dei romanzi americani menzionati, è anche una formula privilegiata da molte serie televisive americane, per cui è d'obbligo sottolineare ancora una volta questa sintonia tra letteratura e serialità televisiva americana degli ultimi vent'anni.

Si pensi, soltanto per fare un esempio, a *Mad Men*, una delle serie più acclamate e studiate (insieme a *I Soprano*), che non solo copre quasi esattamente lo stesso periodo storico di *4 3 2 1* – inizia nel marzo 1960 durante gli ultimi mesi della Presidenza Eisenhower e termina nel 1971 – ma che si presenta come un accurato *period drama* in cui la riproduzione degli anni Sessanta avviene attraverso una ricostruzione degli stili allora in voga con una maniacale attenzione per abiti, acconciature, automobili, design, ecc., e attraverso espliciti riferimenti ai grandi fatti della storia nazionale che, anche in questo caso, non richiedono conoscenze da specialisti e che possono andare dall'assassinio di J.F. Kennedy all'allunaggio, magari andando indietro anche alla Grande Depressione degli anni Trenta o alla Guerra di Corea. Non solo è in realtà discutibile l'accuratezza storica – la serie incorre in veri e propri errori²⁸ – ma, come sostiene Gianluigi Rossini, la continua e ciclica alternanza di rimozione/emersione dei traumi del passato, che è ciò che caratterizza la presa di coscienza del protagonista della serie, Don Draper, nonché importante cifra stilistica dell'intera serie, attinge continuamente alla storia nazionale: «la presa di coscienza è

Romanzo oppure serie televisiva.
4 3 2 1 di Paul Auster, storia americana e crisi della letteratura

28 Sulla storia americana degli anni Sessanta in *Mad Men*, cfr. *Mad Men, Mad World: Sex, Politics, Style, and the 1960s*, ed. by L.M.E. Goodlad, L. Kaganovsky, R.A. Rushing, Duke University Press, Durham 2013, pp. 1-34, dove la serie viene definita «selettivamente anacronistica» (p. 2) e in cui si rileva, per esempio, che Bryn Mawr non aveva le *sororities* quando Betty avrebbe frequentato il famoso college femminile della Pennsylvania, o che mancavano ancora 3 anni a che Marshall McLuhan rendesse famosa la frase «il *medium* è il messaggio» quando uno dei personaggi di *Mad Men*, Joan, la pronuncia (p. 3). E a proposito di «selettività», da notare, per es., che i disordini di Newark del 1967 in cui morirono ventisei persone, evocati in *4 3 2 1* nonché in *Pastorale americana* di Philip Roth e anche in un episodio (1:7) dei *Soprano* (in un *flashback* la madre di Tony Soprano guarda le notizie degli avvenimenti alla televisione), non sono mai menzionati in *Mad Men*, ambientata a New York City, nello specifico tra i pubblicitari di Madison Avenue, la strada a cui allude il titolo della serie. Newark-New York City distano una quindicina di chilometri l'una dall'altra.

un processo infinito, che potrebbe essere ri-narrato in mille modi diversi all'interno della storia di una persona o di una nazione», e tale modello della presa di coscienza, aggiunge Rossini, «si adatta perfettamente alla forma seriale di *Mad Men*». ²⁹ Insomma anche in questo caso, come in *4 3 2 1* e come nei *Neapolitan Novels* di Ferrante, la storia nazionale è un fondale, un infinito *reservoir* da cui attingere spesso per fatti eventi e personaggi molto conosciuti, adattabili ai meccanismi della serialità, sia essa narrativa o televisiva. La storia non emerge dall'interno della vicenda narrata, come per esempio, per ritornare a *L'urlo e il furore*, la storia del sud degli Stati Uniti, i suoi rapporti razziali e di classe, la realtà multi-etnica della Boston del primo Novecento emergono, intrinsecamente e per osmosi, dal romanzo di Faulkner che pure è un romanzo “familiare” al pari dei romanzi americani citati in precedenza. In *4 3 2 1* i riferimenti storici sono sempre espliciti, quasi stereotipati perché si devono riconoscere facilmente e perché dicono che quello che si sta leggendo (o vedendo) è successo veramente.

Quali possono essere, o quali sono già, le conseguenze di siffatte sovrapposizioni e contaminazioni per il romanzo contemporaneo americano (e non solo) e la serialità televisiva?

Una recente risposta è stata data dallo scrittore inglese di origine bengalesi, che sempre più spesso si trova a lavorare negli Stati Uniti, Zia Haider Rahman, autore del notevole romanzo d'esordio *Alla luce di quello che sappiamo* (2014, tradotto in italiano nel 2019). Il suo intervento, che nasce da una trasmissione radiofonica della BBC, si può leggere sul «Daily» della «New York Review of Books». ³⁰ L'intervento di Rahman può a pieno titolo rientrare nella rubrica “crisi della letteratura”, ³¹ un tema certamente importante per tutti coloro che si occupano a vario titolo di letteratura in questo Ventunesimo secolo, dal momento che, pur essendo probabilmente vero che da qualche parte nel mondo per lungo tempo ci sarà ancora chi continuerà a scrivere ottima o grande letteratura (qualunque cosa essa sia), è innegabile che la letteratura ha perso la sua centralità nell'odierno discorso culturale. Rahman ritorna alla “morte del romanzo” con in mente uno specifico antagonista, lo schermo, in particolare quello televisivo. Cita una previsione di Philip Roth del 2009, quando, in occasione dell'uscita di *The Humbling* (in italiano *L'umiliazione*), in un'intervista lo scrittore sosteneva che nel giro di venticinque anni i lettori di romanzi si sarebbero ridotti ai numeri di una setta, nel senso che, aggiungeva Roth,

29 G. Rossini, «*Mad Men*» e la nostalgia, in «Le parole e le cose», 13 aprile 2014, <http://www.leparole-leecose.it/?p=14681> (ultimo accesso: 28 aprile 2019).

30 Z.H. Rahman, *The Novelist's Complicity*, in «The New York Review of Books», January 5, 2018, <http://www.nybooks.com/daily/2018/01/05/the-novelists-complicity/> (ultimo accesso: 28 aprile 2019).

31 Cfr. Luperini, *Letteratura e crisi*, cit.

«le persone li leggeranno sempre [i romanzi], ma sarà un piccolo gruppo, composto forse da più persone di quante oggi leggono la poesia latina, comunque più o meno in quell'ordine». ³² Rahman va alla ricerca della causa, o di una delle possibili cause, di questa situazione che anche Roth, in effetti, aveva menzionato nella sua intervista: «il libro non può competere con lo schermo. Non poteva competere all'inizio con lo schermo cinematografico, non poteva competere con quello televisivo e non può competere con quello del computer [...]. Ora abbiamo tutti questi schermi e contro tutti questi schermi un libro non ce la può fare». ³³

All'affermazione di Roth Rahman aggiunge dei dati empirici, riconoscendo che, in effetti, negli ultimi cinque anni c'è stata una diminuzione del 23% nelle vendite dei libri di narrativa (anche se non è chiaro a quale "mercato" Rahman si riferisce: quello statunitense? di lingua inglese? mondiale?), e, come fa del resto anche Roth, cita tra le possibili cause di questo declino la ridotta capacità di concentrazione e disponibilità di tempo del lettore ai tempi di Internet, Facebook e Twitter. Un argomento questo che a me pare sempre molto debole, dal momento che, nonostante sia plausibile una reale diminuzione di vendita dei libri di narrativa, i romanzi statunitensi (e non solo) che raggiungono il successo sono spesso romanzi che sfiorano le mille pagine (da quelli di Franzen a quelli di Donna Tartt e, appunto, a *4321*); inoltre, come si sente spesso dire da chi lavora nell'industria editoriale a chi vuole esordire pubblicando *short fiction*: «i racconti non vendono». Giungendo infine all'argomento specifico del suo breve intervento, e cioè alle serie televisive, Rahman ammette che esse (e menziona, nello specifico, *I Soprano*, *The Wire*, *Mad Men* e *Breaking Bad*) occupano ormai molto dello spazio che una volta occupava il romanzo e che, in linea di massima, possono al giorno d'oggi garantire le stesse gratificazioni del romanzo. Tuttavia – e questa è la sua rivendicazione principale, quasi un atto d'accusa che Rahman muove ad alcuni dei suoi colleghi – se è vero che i romanzieri rinunciano allo "specifico" del romanzo e per rispondere alla concorrenza delle serie televisive ricorrono loro stessi allo stile "televisivo", chi più di questi romanzieri sarà complice della presunta morte del romanzo? O, si potrebbe aggiungere, del

Romanzo oppure serie televisiva. 4321 di Paul Auster, storia americana e crisi della letteratura

32 T. Brown, *Philip Roth Unbound: This Is How I Write. Interview Transcript*, in «The Daily Beast», October 30, 2009, <https://www.thedailybeast.com/philip-roth-unbound-interview-transcript> (ultimo accesso: 28 aprile 2019).

33 *Ibidem*. Sull'attuale *match* tra il libro e lo schermo, tra la parola scritta e l'immagine, Walter Siti sostiene qualcosa di molto diverso. In una intervista, sollecitato proprio sull'attuale popolarità delle serie TV, risponde: «l'idea che un'immagine vale più di mille parole... trovo che non sia vero. Per meglio dire, trovo che sia vero ma che sia vero anche il contrario, cioè che una parola vale mille immagini. Perché io sfido qualunque regista a dirmi quante immagini ci mette a fare la trascrizione di "La vita è il racconto di un idiota, pieno di rumore e di furia, che non significa niente"» (V. Sturli, *Intervista a Walter Siti*, in «Sigma», 1, 2017, pp. 461-478: p. 473). «Rumore e furia», *L'urlo e il furore*, appunto.

suo presunto destino di genere di nicchia in un futuro non tanto lontano come quello ipotizzato da Roth.³⁴

Lo “specifico” del romanzo. La questione, forse, è tutta qui. Certamente ha ragione Massimo Fusillo quando sostiene che non ha senso oggi chiudersi «in un’ esaltazione della purezza e della preziosità insostituibile della letteratura» («occorre invece», aggiunge Fusillo, «indagarne tutte le ibridazioni, per riuscire a cogliere il ruolo che essa può avere all’interno di un immaginario sempre più polimorfico e metamorfico»).³⁵ Ma Rahman ha le idee chiare e sostiene che non c’è invece possibilità di alcuna occupazione, da parte delle serie televisive, anche quelle “grandi”,³⁶ dello spazio occupato dal romanzo quando esso si affida ai suoi ambiti propri e specifici, come, per esempio, l’esplorazione dell’interiorità e la versatilità che ha nella capacità di trattare il tempo e le relazioni causali. Oppure, aggiungo, quando il romanzo riesce a creare «quattro libri in uno», nella loro assoluta diversità, come fa Faulkner in *L’urlo e il furore*, ricorrendo proprio alle categorie citate da Rahman (interiorità, tempo, causalità) e a un uso della lingua inglese, del suo lessico, sintassi, stili e registri che mai serie televisiva riuscirà a emulare e riprodurre. Tecniche e strategie narrative consone a un concetto dell’arte del romanzo assoluta che sembra ormai, irreversibilmente, parte del “lontano” Novecento, rimpiazzata, cento anni dopo, da un ambito culturale in cui la realtà sembra meglio servita dall’immagine più che dalla parola scritta.

Come i romanzi *à la* Faulkner non esaurivano la letteratura americana degli anni Venti del Novecento è altrettanto vero che romanzi come quelli di Franzen, Eugenides, Foer, Chabon non esauriscono la letteratura americana dei primi venti anni del Ventunesimo secolo. Il panorama è vastissimo ed esistono autori che molto più osano a livello linguistico, stilistico e strutturale. Si pensi ad autori quasi della stessa generazione di quelli sopra menzionati come il compianto David Foster Wallace, ma anche a Richard Powers e William T. Vollmann, oppure ad autori fuori dal coro e quasi dal mondo, come Marilynne Robinson. È pur vero che romanzi quali *Le fantastiche avventure di Kavalier e Clay*, *Le correzioni*, *Middlesex* costituiscono il “modello” vincente e lo diventano anche attraverso un’ evocazione della storia americana che è pronta per essere adattata alla serialità televisiva; vincente e dominante al punto che anche Auster, lontano per da-

34 «Letteratura contemporanea in senso forte non smette certo di essere scritta, però è sempre più destinata ad una parte molto ristretta della popolazione, ad un tipo specifico e minoritario di lettore forte (in Italia, non più di qualche decina di migliaia di individui)»: Simonetti, *La letteratura circostante*, cit., p. 32.

35 M. Fusillo, *Europa/Mondo: raccontare la letteratura oggi*, in «Le parole e le cose», 23 giugno 2015, <http://www.leparoleele cose.it/?p=19458> (ultimo accesso: 28 aprile 2019).

36 Interessante notare come di fronte a ormai quasi vent’anni di “grande serialità televisiva” e centinaia e centinaia di serie televisive prodotte in questi anni, quelle davvero “grandi” possono essere ancora contate usando le sole dita delle mani (cfr. nota 20).

ta di nascita dagli autori menzionati, con *4 3 2 1* risente di questa influenza. Come sostiene Rahman, un simile avvicinamento del romanzo al “televisivo” diventa una vera e propria complicità, una delle possibili cause, se non della morte del romanzo, almeno del suo declino di vendite e di lettura. E allora, se non sono i romanzieri a salvare il romanzo, perché dovrebbe farlo qualcun altro? conclude Rahman. Se il calcolo di Philip Roth è esatto non rimangono molti anni. 4, 3, 2, 1, il conto alla rovescia è iniziato da un pezzo.

Romanzo oppure
serie televisiva.
4 3 2 1 di Paul
Auster, storia
americana e crisi
della letteratura