

## TRA CHARLES DICKENS E DON DELILLO: RIFIUTI URBANI ED ESTETICA DEL ROMANZO

### 1. *Introduzione*

In otto volumi rossi e oro acquistati a una liquidazione con il titolo «Decline-and-Fall-Off-the-Rooshan-Empire», la delirante versione del monumentale trattato di Edward Gibbon *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (1776-88) coniata da un personaggio dickensiano in *Our Mutual Friend* (1864-65) si offriva a una parodia dell'impero moderno che da lì a poco, con l'incoronazione di Vittoria «Empress of India», si sarebbe proclamato tale. Riletta alla luce dell'oggi e in una prospettiva temporale più ampia, la citazione gibboniana invita a inferire una ulteriore *translatio imperii*: dall'Inghilterra ottocentesca di Charles Dickens agli Stati Uniti contemporanei di Don DeLillo. Oltre alla perspicua coincidenza tra l'anno della pubblicazione del primo volume dell'opera dello storico settecentesco e quello della Dichiarazione d'Indipendenza americana, casuale e fortunata, in un certo senso, appare la storpiatura della *Storia* di Gibbon in *Decadenza e caduta dell'Impero Rossano*, secondo una recente traduzione italiana. L'espressione «Fall-off» (letteralmente «flessione») rimanda infatti a una sfera semantica funzionale alla logica economica del tardo capitalismo e risulta, dunque, particolarmente attuale nel contesto culturale statunitense: la “scadenza” del mercato finanziario e dei prodotti di consumo e il loro flusso che, ormai non riassorbibile, si è trasformato in riflusso. Le parole dello zoppicante lettore dickensiano contengono poi un'indicazione di tipo formale circa la mole enciclopedica dell'impresa di Gibbon, suggerendo un legame tra l'epopea di una nazione-impero e il respiro epico del “libro” deputato a rappresentarla. Slittamento dalla modernità alla tarda modernità, centralità dei “rifiuti” come fenomeno socio-culturale frutto di logiche produttive neo- e tardo-capitaliste, opere letterarie capaci di includere grandi affreschi storici; sono questi gli spunti dai quali prendono avvio alcune intuizioni comparative tese a

ragionare su una possibile continuità tra *Our Mutual Friend* di Dickens e *Underworld* (1997) di Don DeLillo. Sullo studio di due aspetti in particolare, il tema dei rifiuti e il genere del romanzo, e l'implicito disegno metodologico di procedere all'indietro, dal presente al passato, da DeLillo a Dickens, sul filo di una diacronia rovesciata, si impernia questo tentativo di raffronto tra *Our Mutual Friend* e una delle opere americane più complesse dell'ultimo decennio. A dispetto dei rischi che simili meccanismi critici votati a rintracciare "il dopo nel prima" comportano, l'idea di proiettare l'osservazione e la documentazione di alcune tassonomie del testo dickensiano su un più ampio contesto letterario – pur entro i confini di uno studio sostanzialmente sincronico di *Our Mutual Friend* – vorrebbe apportare una nuova profondità diacronica alla comprensione di *Underworld*. A incoraggiare l'idea di un discorso su *Our Mutual Friend* così concepito sono soprattutto una serie di studi incentrati sul genere del romanzo. Sebbene suffragate da analisi di tipo monografico e sintesi di carattere socio-culturale, le presenti riflessioni devono molto all'approccio comparatistico innervato da Franco Moretti e dai suoi collaboratori nel progetto enciclopedico sulla letteratura mondiale e, in particolare, al contributo di Marco Praloran sulla polifonia in *Our Mutual Friend* e a quello di Alessandro Portelli sulla plurivocità in *Underworld*<sup>1</sup>.

Tra i nodi concettuali forti attorno ai quali ruota questa proposta di analisi – la semantica dei rifiuti, i codici formali del romanzo, e la loro lunga durata dal periodo medio vittoriano alla tarda modernità di *Underworld* – è il discorso sul *waste* che, agendo a un livello tematico, si offre come naturale elemento di raccordo tra i due testi; a mezzo della sua connotazione antifunzionalistica esso domina infatti tanto l'immaginario urbano e industriale dickensiano quanto quello ipertecnologico di Don DeLillo<sup>2</sup>. Con i misteriosi cumuli di spazzatura che sorgono entro il perimetro urbano, le disperate attività di ripescaggio consumate sul bacino limaccioso del Tamigi, lo *scavenging* delle polverose strade cittadine e l'assemblaggio umano del gabinetto di Mr Venus, la Londra di *Our Mutual Friend* è assimilabile, come avremo modo di vedere, a un cantiere di nuovi

<sup>1</sup>) M. Praloran, *Il tempo nel romanzo*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo. II. Le forme*, Torino, Einaudi, 2002; A. Portelli, *Nel segno della voce. Oralità e scrittura negli Stati Uniti*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo. III. Storia e geografia*, Torino, Einaudi, 2002. Di Alessandro Portelli ricordiamo qui anche il contributo, "We Do Not Tie It in Twine". *I rifiuti, la storia e il peccato in "Underworld" di Don DeLillo*, apparso su «Acoma, Rivista Internazionale di Studi Nordamericani» 19 (estate 2000), pp. 4-15.

<sup>2</sup>) Si userà la parola inglese *waste* come sinonimo dei vari termini italiani affini al concetto di "rifiuti". Sulla possibile traduzione della parola inglese rimandiamo al paragrafo 2. Più in generale, tuttavia, il termine anglosassone, grazie alle sue molte sfumature semantiche e a una sua indubbia gravidanza letteraria, risulta particolarmente pertinente all'argomento di questo saggio e sarà quindi impiegato in modo più sistematico.

progetti metropolitani, un laboratorio di recenti pratiche scientifiche e un'arena sociale in cui si scontrano i protagonisti del neonato sistema capitalistico. Al contempo, tuttavia, il tessuto ambigualmente stratificato della stessa città serba gli scampoli del vecchio assetto urbanistico, di una logora bottega dell'antiquario, di un *tableau* immobile dove le relazioni sono ordinate da una tassonomia pre-capitalistica e pre-moderna. Sullo sfondo del *waste* londinese, tanto concreto quanto simbolico, si registra cioè la testimonianza di un cambiamento in atto. Veri e propri reperti sedimentati nelle vene della città, i detriti dickensiani nascono infatti dall'imperfetta e dolorosa saldatura tra vecchie e nuove dinamiche economiche, sociali e culturali e dalla loro percezione all'interno di una consolidata tradizione letteraria. Analogamente, a più di un secolo e mezzo di distanza, in *Underworld* di DeLillo il *waste* presiede all'immaginario romanzesco e si delinea, nelle sue varie accezioni, come autentico filo rosso delle tante vicende narrative: il *waste* consumistico delle discariche a cielo aperto del New Jersey e quello nucleare stipato nel sottosuolo di Nevada, New Mexico e Arizona; il *waste management*, ossia la gestione multinazionale dei rifiuti in cui operano i fratelli Nick e Matt Shay; infine, i relitti umani che vivono nel degrado del Bronx newyorchese e nei *white spaces* radioattivi del Kazakistan innominati e dalle mappe e dalle cronache ufficiali. Tutta all'insegna del contenimento, la riconversione della spazzatura nel tardo capitalismo ritratto da DeLillo non potendo più avvenire in una dimensione naturale subisce una continua dislocazione spazio-temporale; la morte stessa viene proiettata nell'altrove etereo delle fantascientifiche sepolture spaziali e dell'iperspazio virtuale<sup>3</sup>. In *Underworld*, il riferimento paratestuale al *topos* della discesa agli inferi si coniuga alla descrizione del *waste* nella misura in cui, indicando il senso dell'inesorabile dispersione delle risorse ambientali e spirituali del paese, esso rivela la necessità di dissepellire le tante trame umane dai sotterranei della storia per creare una nuova epopea americana. Anche DeLillo, dunque, come Dickens, affida la visione romanzesca alla codificazione letterale e retorica dei detriti del proprio tempo<sup>4</sup>.

<sup>3</sup>) Nel suo quadro di apocalissi ambientale e umana, DeLillo non dimentica gli effetti degli esperimenti nucleari nella ex Unione Sovietica; un imprenditore russo porta il protagonista Nick a visitare un luogo remoto in Kazakistan, dove il 3 ottobre 1951 l'URSS testò la sua seconda atomica e dove adesso sono nascoste le vittime delle radiazioni nucleari. Un *waste* che non si può né gestire né contenere, uno spazio bianco della terra di cui nessuno vuole avere memoria. Tanto le sepolture spaziali vagheggiate da Bronzini, quanto la morte di Esmeralda trasmessa nell'iperspazio mass-medianico, appiattiscono la morte polverizzandola in una dimensione incorporea e intangibile.

<sup>4</sup>) «He looked at all that soaring garbage and knew for the first time what his job was all about. [...] He dealt in human behavior, people's habits and impulses, their uncontrollable needs and innocent wishes, maybe their passions, certainly their excesses and in-

Informi e totalizzanti, i materiali d'avanzo che costituiscono gli scenari reali e simbolici dei due testi sembrano fungere altresì da metafora modellizzante della loro stessa struttura narrativa, trovando espressione in quella variante epica del romanzo tratteggiata con il termine «Opera Mondo» in uno studio di Franco Moretti<sup>5</sup>. Se, in virtù della sua matrice aperta e polifonica, l'opera mondo si presenta come un involucro atto ad includere l'ingombrante poliedricità dell'esperienza moderna, sarà forse possibile cogliere un nesso tra i l'entità amorfa del *waste* e l'aspirazione enciclopedica di un genere necessariamente indefinito. L'estrema maturità estetica raggiunta dai due autori con *Our Mutual Friend* e *Underworld* e la rinnovata consapevolezza letteraria che guida la problematica evoluzione delle loro poetiche verso l'irrisolto sistema del "Libro-mondo", offrono l'ulteriore riprova dell'opportunità di uno sguardo critico d'insieme. Nella sua ultima opera compiuta, Dickens cerca di superare la tradizionale logica del romanzo vittoriano propendendo verso una struttura elastica che riesca ad imbastire un nuovo linguaggio narrativo senza cancellare del tutto quello vecchio. Alla retorica teleologica dell'intreccio familiare si aggiungono così una serie di scelte formali che vanno a creare un registro incerto ed elusivo. In questa imperfezione sperimentale, nella reciprocità di codificazioni di genere e tradizioni tematiche consolidate e rinnovate, si può riconoscere il lascito del romanzo dickensiano in *Underworld*, bricolage contemporaneo che aspira a riprodurre una corallità di storie e di personaggi nel loro sovrapporsi in un'alternanza spazio-temporale desultoria. Stratificato e digressivo, campionato su spezzoni romanzeschi che girano a nastro riciclando se stessi, *Underworld* contiene le fenditure premoderniste dickensiane e le rifunzionalizza a partire dai parametri culturali ed estetici del tardo capitalismo (il cinema, la televisione, l'iperspazio)<sup>6</sup>. Ciò che unisce *Our Mutual Friend* e *Underworld* è il tentativo di aderire alla totalità del presente. In essi narrativa e storia non arretrano di

dulgences but their kindness too, their generosity, and the question was how to keep this mass metabolism from overwhelming us» (Don DeLillo, *Underworld*, New York, Scribner Paperback, 1998, p. 184). Per un eventuale approfondimento sul tema della *counter-history*, l'altra storia del periodo della Guerra Fredda, nel romanzo di DeLillo si leggano M. Osteen, *American Magic and Dread. Don DeLillo Dialogue with Culture*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2000; K. Fitzpatrick, *The Unmaking of History: Baseball, Cold War, and "Underworld"*, in J. Dewey - S.G. Kellman - Irving Malin (eds.), *Under Words. Perspectives in Don DeLillo's Underworld*, London, Associated University Press, 2002.

<sup>5</sup>) F. Moretti, *Opere Mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994.

<sup>6</sup>) Sul rapporto tra i codici stilistici di *Underworld* e i linguaggi propri delle tecnologie della tarda modernità vd. J. Duvall, *Don DeLillo's Underworld*, New York, The Continuum International, 2002; D. Cowart, *Don DeLillo. The Physics of Language*, Athens (Georgia), The University of Georgia Press, 2002.

fronte al moltiplicarsi delle prospettive economiche, sociali e culturali, ma dimostrano la volontà di conferirgli un senso e un ordine possibili.

## 2. *Waste*

Nelle sue accezioni più comuni la parola inglese *waste*, intesa qui soltanto come sostantivo, può corrispondere a «spreco, abuso, sperpero, cattivo uso, scarto, scoria, rifiuti, scarichi»<sup>7</sup>. Se il tema dei rifiuti è da sempre assai diffuso nella letteratura occidentale, la ricorrenza pervasiva e la polivalenza con cui esso si manifesta in due opere cronologicamente e culturalmente distanti come *Our Mutual Friend* e *Underworld* sollecita una lettura che dia ragione di tale continuità semantica; ascrivendola non tanto, o non solo, a una tecnica narrativa bensì ai contesti socioeconomici dai quali muovono – rielaborati dalle poetiche degli autori – scenari, situazioni e personaggi romanzeschi.

Perché, dunque, il tema dei rifiuti gode ancora di tanta vitalità a distanza di più di un secolo e mezzo? Come coniugare la non permanenza, l'obsolescenza di quei detriti tratti dal mondo materiale alla loro inesauribile letterarietà? Per rispondere a queste domande può essere utile partire dalla periodizzazione della modernità proposta da Remo Ceserani in *Raccontare il postmoderno*<sup>8</sup>. Facendosi a sua volta mediatore di una schiera di posizioni all'interno dello scivoloso dibattito sul postmoderno, Ceserani, che nella sua sintesi privilegia i fenomeni legati alle condizioni socioeconomiche della produzione e del lavoro, avanza l'ipotesi di fissare il grande discrimine epocale della modernità tra fine Settecento e inizio Ottocento, in coincidenza con la prima rivoluzione industriale. La grande novità di questo mutamento, secondo Ceserani, riguarda soprattutto il modo di produzione, e si manifesta con il decollo industriale dell'Inghilterra, l'accumulazione capitalistica, l'utilizzazione della macchina nelle fabbriche, la formazione di una classe proletaria di salariati e una nuova distribuzione delle merci. Individuando l'altro grande cambiamento della tarda modernità intorno agli anni cinquanta e sessanta del Novecento, Ceserani accoglie il termine jamesoniano *late capitalism* rivendicando una sostanziale continuità nella logica del sistema produttivo tra un primo momento neo-capitalista e un secondo tardo capitalista. La posizione di Ceserani, resa qui in maniera soltanto sommaria, ci permette di collocare

<sup>7</sup>) Per la traduzione della parola *Waste* si fa qui riferimento al *Grande dizionario inglese* di Fernando Picchi, Milano, Ulrico Hoepli, 1999.

<sup>8</sup>) R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.

il tema della spazzatura lungo le linee di nascita e di sviluppo della società capitalistica. Proprio il *waste*, nella sua complessa fenomenologia, rappresenta la congruenza dei dispositivi economici di modernità e contemporaneità. I rifiuti sono infatti parte integrante del sistema capitalistico tanto in una prima fase dominata dalla produzione (l'Inghilterra di Dickens), quanto in quella attuale governata dal consumo (gli Stati Uniti di DeLillo). Alla progressiva colonizzazione della natura da parte dell'uomo, dell'industria e della cultura, al processo di accumulazione delle merci di scambio, fa da *pendant* l'espulsione sempre meno gestibile del *waste*. Laddove, come vedremo, nell'Inghilterra medio-vittoriana di Dickens l'immondizia trova un suo possibile riassorbimento urbano, il *waste* respinto torna oggi a consumare l'uomo e la terra senza una reale possibilità di riassimilazione. Si assiste così, da un lato, a un ineluttabile logoramento della logica che sottende il sistema economico, dall'altro, all'incapacità strutturale dell'ecosistema di metabolizzare la fuoriuscita ultima di prodotti non più convertibili in altre forme di consumo.

Il tema del *waste* può essere quindi considerato una potente ossessione culturale della modernità e, come tale, un motivo organico alla vocazione totalizzante del romanzo nella sua apertura mimetica al presente<sup>9</sup>. Nella rappresentazione letteraria dei rifiuti, è plausibile scorgere l'attualità della visione dickensiana rinvenendo in essa una lucida disamina di alcuni meccanismi socioculturali che, superato il crinale contemporaneo, continuano a essere motivi centrali del romanzo. Le pratiche di riciclo che Dickens registra nell'Inghilterra di metà Ottocento ruotano già intorno a un chiaro ingranaggio economico: la trasformazione del *waste* è perlopiù un'arte riservata ai poveri, alle frange della popolazione escluse dall'ordine sociale e costrette a ricavare disperate forme di sostentamento dagli scarti. Anche il sottomondo dei senzatetto del Bronx di DeLillo – il graffitista Ismael Muñoz, capo gang malato di Aids, e la piccola Esmeralda Lopez, nascosta e inafferrabile nella discarica in cui morirà ammazzata – riflette la marginalità dei diseredati metropolitani che si guadagnano la sopravvivenza dalla riutilizzazione dei rottami; tra mura diroccate e macchine cannibalizzate, l'urgenza dei reietti newyorchesi è in fondo molto simile a quella degli *scavengers* vittoriani di *Our Mutual Friend*.

<sup>9</sup>) Si accoglie in queste pagine l'idea di una lunga durata della modernità letteraria che si estende dagli inizi dell'Ottocento alla fine del Novecento, includendo la stagione del Modernismo e quella, attuale, del tardo o post-modernismo. Vd., oltre al già citato studio di Ceserani, U. Schulz-Buschhaus, *Critica e recupero dei generi. Considerazioni sul "Moderno" e sul "Postmoderno"*, in *Il sistema letterario nella società borghese*, Milano, CUEM, 1998.

### 1.1. «*On the Look Out*»: detriti medio-vittoriani

Il *dust* cui il romanzo dickensiano fa riferimento nell'introdurre la vicenda dell'«uomo di Nonsodove» – intrecciata a quella del «vecchio farabutto che si era arricchito con i Rifiuti» – corrisponde ai cumuli di immondizie che in epoca vittoriana venivano raccolti da imprenditori privati per poi essere setacciati alla ricerca di materiali e oggetti riciclabili<sup>10</sup>. Nel suo studio *Dickens and the City*, il critico Fredric S. Schwarzbach propone un'analisi dettagliata delle altre immagini del libro associate al tema dei rifiuti dalla quale risulta quanto esse siano tutte apparentate sotto il segno del loro potenziale di trasformazione. Anche la più irreversibile e ultima delle mutazioni, la morte, rientra in questo incessante riciclaggio e, analogamente a quanto succede per gli scarti materiali della società, anche ai defunti, per assurdo, è negato di riposare in pace<sup>11</sup>. Se al *waste*, fisico e morale, raccolto nella Londra dickensiana è concessa sempre la possibilità di un recupero, anche la rappresentazione del decadimento urbano in *Our Mutual Friend* può essere interpretata in proiezione delle grandi opere architettoniche e urbanistiche che da lì a pochi anni avrebbero rivoluzionato l'aspetto e la vita della città. La metropoli dickensiana deve includere e comprendere il *waste* del suo presente per potersene sottrarre in futuro. *Our Mutual Friend* dà testimonianza di una Londra dalle connotazioni tenebre e desolate che può, tuttavia, essere investita dalla stessa ciclicità che regola il riassorbimento dei rifiuti nella società vittoriana e, dunque, cambiare.

Questa idea di trasformazione costituirà il filo conduttore delle quattro aree tematiche in cui sarà suddiviso il discorso: il fiume, i monticelli di rifiuti, il laboratorio di Mr Venus, la città.

### 1.2. «*Cut Adrift*»: il Tamigi

Accanto alle montagne di rifiuti è il fiume che indubbiamente domina l'ambientazione del romanzo e la sua struttura organizzativa. Più arduo, tuttavia, dar conto della polivalente simbologia legata al Tamigi e al suo corso. Schwarzbach fa notare che, in *Our Mutual Friend*, le acque del fiume, metafora di vita nella parte alta del suo corso, subiscono un pro-

<sup>10</sup>) Tutte le traduzioni del testo dickensiano contenute in questo saggio sono tratte dalla nuova edizione italiana a cura di Carlo Pagetti, *Il nostro comune amico*, trad. L. Lamberti, Torino, Einaudi, 2002. Di particolare utilità ai fini del nostro discorso saranno inoltre l'introduzione al testo di Carlo Pagetti *Vivere e morire a Londra* e l'intero apparato critico.

<sup>11</sup>) F.S. Schwarzbach, «*Our Mutual Friend*»: *the Changing City*, in *Dickens and the City*, London, The Athlone Press University of London, 1979.

cesso di corruzione man mano che si allontanano dalle fonti e si incanalano verso la città, per poi dissolversi verso il mare<sup>12</sup>. Nato nell'innocenza pastorale, il rivo campestre ancora «incontaminato dalle lordure che lo aspettano lungo il suo corso e sordo ancora al richiamo del mare», attraversa Londra e si dirige ineluttabilmente verso la sua morte, confondendosi con il mare<sup>13</sup>. È proprio il tratto terminale del Tamigi, con il suo fango, a primeggiare nelle pagine iniziali e a profilare il binomio fiume-morte. La scena si apre appunto con la figura di Gaffer Hexam, scandagliatore-becchino alla ricerca di corpi morti da spogliare degli ultimi averi, a bordo della sua barca con la figlia Lizzie. Molto reticente, il testo non presenta una descrizione del fiume, mostrando al lettore soltanto un uomo che si sporge verso la sua mota per emergerne con la mani «bagnate e sporche» che stringono dei soldi. In questa immagine è possibile individuare tre associazioni *in nuce*: *dirt* (sporcizia, certo, ma anche escrementi e inquinamento), soldi, morte.

Il primo di questi nessi, quello del fiume come enorme cloaca nella quale defluiscono tutti gli scarichi cittadini, doveva essere ben chiaro a un abitante della Londra di quegli anni. Le condizioni fognarie della capitale verso la metà del secolo erano totalmente inadeguate ai suoi nuovi bisogni, tutti gli scoli finivano nel Tamigi dove fermentavano in esalazioni nauseabonde. Ma proprio negli anni della stesura di *Our Mutual Friend* veniva avviato un progetto idraulico per la costruzione di un nuovo sistema di condutture. Il «Bazalgette sewage system», dal nome del suo ideatore, doveva finalmente liberare il Tamigi dal suo carico pestilenziale<sup>14</sup>. Nel romanzo, la polluzione delle acque fluviali si espande osmoticamente all'umanità degradata che orbita intorno alle sue sponde. Una vera congerie di sciacalli e mestatori presentata dalla lunga descrizione che accompagna l'episodio dell'incidente sul fiume in cui la barca di Rogue Riderhood (altro pescatore di salme) è squassata dalla prua di un piroscafo:

Nothing was clear but that the unpopular steamer was assailed with reproaches on all sides. She was the Murderer, bound for Gallows Bay; she was the Manslaughterer, bound for Penal Settlement; [...] she mashed up Thames lightermen with her paddles; she fired property with her funnels; she always was, and she always would be, wreaking destruction upon somebody or something [...].<sup>15</sup>

<sup>12</sup>) *Ivi*, p. 197.

<sup>13</sup>) Dickens, *Il nostro comune amico* cit., p. 639.

<sup>14</sup>) Per un resoconto delle condizioni urbanistiche di Londra in quel periodo vd. R.E. Pritchard, *Dickens England. Life in Victorian Times*, Gloucestershire, Sutton Publishing, 2002.

<sup>15</sup>) Charles Dickens, *Our Mutual Friend*, London, Penguin Classics, 1985. «The Same Respected Friend in More Aspects Than One», p. 501.

A rendere questo passo così incisivo è l'ironia implicita nel procedimento narrativo dickensiano, che consegna al coro dell'umanità costiera la straniante raffigurazione di se stessa.

Oltre a insinuare un contagio morale, il paludoso Tamigi si propaga sino alle fatiscenti costruzioni che ne popolano la riva, una sorta di interfaccia tra acqua e terra che il fiume ha trasformato in una *malignant swamp*. Qui, tra la feccia fisica e spirituale della città, si trova la taverna dei Sei Facchini Allegri:

The Six Jolly Yellow Fellowship Porters already mentioned as a tavern of dropsical appearance, had long settled down in a state of hale infirmity. [...] Externally it was a narrow lopsided wooden jumble of corpulent windows heaped one upon another [...] with a crazy wooden verandah impending over the water.<sup>16</sup>

Anche in questo decrepito accumulo di «protuberanze e spaccature» può prosperare una sincera solidarietà umana, e la taverna stessa «pure durava da lungo tempo, ed evidentemente sarebbe durata ancora, assai di più di edifici meglio costruiti, di taverne meglio tenute»<sup>17</sup>. Tornando all'attività di ripescaggio di corpi morti del Caronte dickensiano Hexam, essa appare chiaramente dettata dal necessario sostentamento esemplificato dal passaggio in cui Hexam, rimproverando alla figlia di disconoscere le generosità dei raccolti sul fiume, le ricorda che essi continuano a nutrirla:

'As if it wasn't your living! As if it wasn't meat and drink to you!' [...] 'How can you be so thankless to your best friend, Lizzie? The very fire that warmed you when you were a baby, was picked out of the river alongside the coal barges. The very basket that you slept in, the tide washed ashore [...]'.<sup>18</sup>

La menzione della carne in questo brano fornisce un suggerimento prezioso per un'interpretazione in chiave cannibalesca degli *unspeakable rites* praticati da Hexam, che si ciba quasi letteralmente di corpi altrui. Il binomio morte-denaro opera dunque per fagocitazione, i cadaveri galleggianti, prima di essere definitivamente inghiottiti dalle acque, sono scarnificati dai rapaci avvoltoi del fiume<sup>19</sup>. La superficie del Tamigi di *Our Mutual Friend* è punteggiata da corpi morti o esanimi; come suggerisce Carlo

<sup>16</sup> *Ivi*, «Cut Adrift», p. 104.

<sup>17</sup> Dickens, *Il nostro comune amico* cit., p. 81.

<sup>18</sup> Dickens, *Our Mutual Friend* cit., «On the Look Out», pp. 45-46.

<sup>19</sup> Per una lettura in chiave cannibalesca del romanzo, vd. Harry Stone, *The Night Side of Dickens. Cannibalism, Passion, Necessity*, Columbus (Ohio), Ohio State University Press, 1994, in part. il cap. «The Unpardonable Sin», pp. 151-161.

Pagetti, su di essa «si affronta l'esperienza della morte, e da quelle acque si può ritornare alla vita»<sup>20</sup>. Di annegamenti o semi annegamenti è costellata l'intera vicenda, da John Harmon a Eugene Wrayburn, da Rogue Riderhood a Gaffer Hexam. Se per John Harmon, «il nostro comune amico» che perde la passata identità nel bacino fluviale per crearsene una nuova come John Rokesmith, sembra valere l'archetipica rinascita in seguito alla morte per acqua, le altre immersioni, commenta ironicamente Schwarzbach, non portano alcun tipo di rigenerazione, solo «grandi infradiciamenti»<sup>21</sup>.

### 2.3. «*The Golden Dustman*»: le montagne di rifiuti

Sul paesaggio londinese di *Our Mutual Friend* regnano poi simbolicamente i mucchi di rifiuti, i «dust mounds», accumulati da Harmon nel corso di una vita intera:

[...] he grew rich as a Dust Contractor, and lived in a hollow in a hilly country entirely composed of Dust. On his own small estate the growling old vagabond threw up his own mountain range, like an old volcano, and its geological formation was Dust. Coal-dust, vegetable-dust, bone-dust, crockery dust, rough dust and sifted dust, – all manner of dust.<sup>22</sup>

Sono dunque i detriti della vita urbana a costituire la contesa eredità di Harmon, «il vecchio farabutto che si era arricchito coi Rifiuti», e nella loro unica descrizione diretta si presentano in una veste quasi neutrale; privi delle sgradevoli connotazioni che un lettore si aspetterebbe di incontrarvi. I monticelli di spazzatura passati nelle mani dei Boffins alla morte di Harmon, che si stagliano contro il paesaggio londinese di *Our Mutual Friend* rappresentandone uno dei simboli primari, erano molto diffusi nell'immaginario collettivo vittoriano. Ricavare ricchezza dai rifiuti era un'attività comune nella Londra di quegli anni e i vittoriani, scrive Robert Newsom in *Dickens Revisited*, non avevano una parola come «riciclaggio» perché le occupazioni di smaltimento erano intrinseche al processo economico<sup>23</sup>. Nella sua opera di documentazione antropologica *London Labour and the London Poor*, pubblicata nel 1851, il giornalista-sociologo Henry Mayhew dedica il capitolo «Of the Street-finders or Collectors» alla vasta schiera di attività di *scavenging* in cui sono impegnati «nightmen, scavengers, bone-grubbers, rag-gatherers, sweeps, cigar-end finders, wood-

<sup>20</sup>) C. Pagetti, *Vivere e morire a Londra*, in Dickens, *Il nostro comune amico* cit.

<sup>21</sup>) Schwarzbach, *Dickens and the City* cit., p. 205.

<sup>22</sup>) Dickens, *Our Mutual Friend* cit., p. 56.

<sup>23</sup>) R. Newsom, *Charles Dickens Revisited*, New York, Twayne Publishers, 2000.

gatherers, dredgers, sewer hunters, mud-lurks»<sup>24</sup>. Un tipico sottogruppo di tali disparate categorie di rovistatori di immondizie era composto dai raccoglitori di *dogs' dung*, gli escrementi canini. Il letame, infatti, costituiva un bene sufficientemente redditizio e circa trecento londinesi, secondo i dati attestati da Mayhew, si dedicavano alla sua riconversione. L'associazione tra soldi e sterco, come ci ricorda Francesco Orlando, è presente implicitamente sin dalle prime pagine di *Our Mutual Friend* e si fa tangibile nell'episodio della lettura ad alta voce delle *Vite e Aneddoti di Avari* in cui Silas Wegg, il venditore ambulante di caramelle e ballate improvvisatosi poeta alla corte dello Spazzaturaio d'Oro, svela alle orecchie avidi di Boffins i segreti dei «Tesori di un letamaio»<sup>25</sup>. «Prezioso-potenziale inesistente, oltre che infesto e inseparabile dal suo opposto»<sup>26</sup>, il denaro che si può ricavare nella Londra dickensiana è frutto delle dinamiche neo-capitalistiche di produzione e accumulo delle merci. Se la spazzatura rappresenta l'altro aspetto della fuoriuscita consumistica, anche da essa si potrà trarre capitale. Ecco, allora, la figura "neo-capitalista" dell'imprenditore dei rifiuti, il *dust collector* Harmon, e quella di Boffins, *dust contractor*, appaltatore dei rifiuti, per arrivare sino al caricaturale «intendente dei rifiuti» Sloppy. Per inciso, vale qui la pena di notare la longevità di queste nuove figure rispetto alla cultura e alla letteratura contemporanee, come attesta la professione del protagonista di *Underworld*, il *waste manager* Nick Shay. Anche nella sua variante tardo novecentesca, la gestione dei rifiuti rappresenta un'attività assai remunerativa nonché uno dei settori economici in maggiore crescita. A cambiare nel *waste management* contemporaneo rispetto a quello vittoriano è la prospettiva: laddove in *Our Mutual Friend* l'immondizia si trasforma nuovamente in energia e materia, in *Underworld* essa non può essere reintegrata in un sistema – economico e soprattutto naturale – oramai fisiologicamente saturato. La ricerca convulsa di *white spaces*, terreni vergini in cui contenere le scorie industriali e nucleari, che si svolge tanto sopra e sotto il suolo patrio (le *landfill* di Staten Island e del New Jersey, l'*underworld* degli stati del sud-ovest), quanto nei *blank spaces* delle periferie dell'impero di conradiana memoria (il Kazakistan) è stretta in un vicolo cieco: «Quello che scartiamo», dice Nick Shay, «ritorna a consumarci»<sup>27</sup>. Così, intravedere nei «*dust mounds*» dickensiani una preconizzazione dell'immaginario di sterilità e disgregazione delle *Waste Land* moderniste e tardo moderniste, significa, secondo alcuni esponenti della critica più recente, forzare la lettura di *Our Mutual*

<sup>24</sup>) Citato *ivi*, p. 156.

<sup>25</sup>) L'episodio si trova nel cap. «The Golden Dustman Falls Into Worse Company».

<sup>26</sup>) F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi, 1993, p. 403.

<sup>27</sup>) Don DeLillo, *Underworld*, trad. it. D. Vezzosi, Torino, Einaudi, 1999, p. 841.

*Friend* a una virata interpretativa novecentesca poco attenta ai suoi veri significati letterali e metaforici<sup>28</sup>. I cumuli di rifiuti londinesi, ancora lontani dalle future terre desolate, sono dei tesori e generano ricchezza perché si depositano in un contesto che è in grado di riassorbirli. Non a caso, ci pare, la similitudine con la quale viene evocata l'attività di Harmon è di tipo naturale: «[...] quel vecchio mascalzone riuscì a creare, come un antico vulcano, una sua propria catena di montagne, la cui formazione geologica era costituita da rifiuti [...]»<sup>29</sup>. Altrettanto significativa appare l'allusione alle leggende di resurrezione legate ai monticelli contenuta nel racconto di Lightwood:

He [Harmon] directs himself to be buried with certain eccentric ceremonies and precautions against his coming to life [...].<sup>30</sup>

Di segno opposto alle similitudini naturalistiche dei *dust mounds* di *Our Mutual Friend*, in *Underworld* lo smantellamento di Fresh Kills, ultima discarica a cielo aperto di New York, è connotato da un'immagine sovranaturale e sovrumana: il colosso di Staten Island è infatti chiamato il «King Kong delle montagne di rifiuti»<sup>31</sup>. Gli avanzi consumistici svettano nel cielo del New Jersey, mentre il *fallout* radioattivo viene interrato nei desertici siti sud-occidentali che ospitavano gli esperimenti delle testate nucleari durante la Guerra Fredda. La conversione del sottosuolo statunitense operata dal *waste management* avviene così nel doppio segno della distruzione, dalle armi atomiche al plutonio, la geologia di *Underworld* mina letteralmente le fondamenta del paese<sup>32</sup>. Sia per collocazione, sia per costituzione quindi, i *garbage mounds* di DeLillo, a differenza dei *dust mounds* dickensiani, non trovano più un possibile equilibrio naturale al-

<sup>28</sup> Vd. per esempio le posizioni di Robert Newsom in *Charles Dickens Revisited* cit., p. 156; e quelle di Carlo Pagetti in *La scena medio-vittoriana*, in C. Pagetti (a cura di), *L'impero di carta. La letteratura inglese del secondo Ottocento*, Roma, Carocci, 1998.

<sup>29</sup> Dickens, *Il nostro comune amico* cit., p. 21.

<sup>30</sup> Dickens, *Our Mutual Friend* cit., «The Man From Somewhere», p. 58.

<sup>31</sup> Don DeLillo, *Underworld* cit., p. 169. La discarica di Staten Island attiva dal 1948 – con i suoi 2.200 acri, la più grande al mondo – è stata effettivamente chiusa nel marzo del 2001. Per un approfondimento si veda la pagina *Op-Art* del «New York Times», Saturday 24 March 2001.

<sup>32</sup> Il titolo *Underworld* sarebbe stato scelto da DeLillo proprio pensando alle scorie di plutonio interrate nei deserti sud-occidentali. Nel corso del romanzo, il nesso tra Plutone, dio dei morti e signore degli inferi, e il plutonio da smaltire viene così suggerito dal protagonista Nick Shay: «We built pyramids of waste above and below the earth. The more hazardous the waste, the deeper we tried to sink it. The word plutonium comes from Pluto, god of the dead and ruler of the underworld. They took him out the marshes and wasted him as we say today, or used to say until it got changed to something else» (*Underworld* cit., p. 106).

l'interno della cornice geologica. Nella fase tardo capitalista, le leggende di rinascita fiorite attorno ai monticelli vittoriani cedono il passo alle deformazioni congenite e alle malattie mortali indotte dalle radiazioni nucleari nell'ex Unione Sovietica<sup>33</sup>. Speculari rispetto ai presunti rituali palinogenetici dei monticelli possono essere considerate le pratiche anatomiche oscillanti tra preistoria e fantascienza che si consumano dietro la vetrina di un negozio nei pressi di Clerkenwell. Corrispettivo dickensiano del «Museo delle Deformità» sovietico in *Underworld*, la bottega di Mr Venus ospita alcuni frammenti umani degli inferi londinesi.

#### 2.4. «*More Birds of Prey*»: il laboratorio di Mr Venus

L'accozzaglia di oggetti nel laboratorio di Mr Venus incarna un'altra variante di *waste* in *Our Mutual Friend*: le carcasse animali e le ossa umane che egli scompone e ricompono nel suo lavoro di tassidermista e assemblatore di scheletri. Le lugubri pratiche di Venus consistono nel riesumare i prodotti terminali della vita umana, i carcami, e abbinarli in sagome raccapriccianti. Declinandola nei motivi di una parodica resurrezione, l'impagliatore rappresenta un'incarnazione di trafficante di spoglie parallela a quella di Gaffer Hexam. La vita di Venus, così come quella di Hexam, si nutre letteralmente della morte di altri esseri umani. Difficile, invero, non rilevare come la figura di Mr Venus adombri quella del barone Frankenstein, il giovane filosofo naturale che, servendosi di parti anatomiche sottratte ai cadaveri, costruisce una creatura mostruosa. La marionetta di Mary Shelley, un'immagine popolare nella cultura medio-vittoriana, sembra aleggiare nelle stanze sudice e buie di questo personaggio dedito a infondere una nuova esistenza alle «miscellanee umane» che lo circondano. Emblema irrinunciabile di un bene da non sprecare, la gamba amputata del venditore di strada Silas Wegg compare tra gli «human various» del museo di Venus:

'Where am I?' asks Mr Wegg.

'You're somewhere in the back shop across the yard, sir; and speaking quite candidly, I wish I'd never bought you of the Hospital Porter'.<sup>34</sup>

<sup>33</sup>) A ben vedere, anche attorno allo smaltimento dei rifiuti di DeLillo si crea una forte aura di sacralità. Pensiamo alla ritualità maniacale con la quale Nick Shay provvede alla raccolta differenziata a casa sua, nonché alla suggestiva rete metaforica che fa delle discariche dei veri e propri templi. Su questo discorso, vd. il già citato saggio di Portelli, «*We Do Not Twine it In Twine*» cit.

<sup>34</sup>) Dickens, *Our Mutual Friend* cit., «Mr Wegg Looks After Himself», p. 126.

La macabra sineddoche che riduce l'ambulante gambadilegno alla sua amputazione, caricandosi di attributi raccapriccianti, struttura anche la rappresentazione delle bottiglie in cui Venus conserva corpi di bambini morti:

[...] a Hindoo baby in bottle, curved up with his big head tucked under him, as he would instantly throw a summersault if the bottle were large enough [...].<sup>35</sup>

Inserendosi in una fitta rete metaforica che percorre in sotterraneo l'intero testo, questa galleria di esemplari dall'Impero – i neonati indù, africani e britannici – fa riaffiorare quel risvolto coloniale del motivo cannibalesco che, come vedremo, tornerà significativamente in una delle ultime pagine del libro.

## 2.5. «A Dismal Swamp»: Londra

Il fiume, le montagne di rifiuti e il negozio di Mr Venus. Fin qui l'espansione tematica dei rifiuti in *Our Mutual Friend* è stata delineata scorrendo i suoi diversi *foci* da una più ampia visione della città. Altri aspetti di Londra delegati alla rappresentazione del *waste* sono accomunati da una nota di decadenza e di sterilità<sup>36</sup>. Ad uno dei primi capitoli del romanzo è assegnata l'evocazione di una vera terra desolata:

Between Battle Bridge and that part of the Holloway district in which he dwelt, was a tract of suburban Sahara, where tiles and bricks were burnt, bones were boiled carpets were beat, rubbish was shot, dogs were fought, and dust was heaped by contractors.<sup>37</sup>

Quando arriva la primavera, Londra è assimilata a una *sawpit*, un enorme contenitore in cui i detriti resi polvere e disseminati dal vento soffocano i timidi tentativi di rinascita di fiori, animali, uomini e donne:

Every street was a sawpit, [...] every passenger was an under-sawyer, with the sawdust blinding him and choking him.<sup>38</sup>

<sup>35</sup>) *Ivi*, p. 123.

<sup>36</sup>) Graham Daldry, *Charles Dickens and the Form of the Novel*, London - Sydney, Croom Helm, 1987.

<sup>37</sup>) Dickens, *Our Mutual Friend* cit., «The Sweat of An Honest Man's Brow», p. 191.

<sup>38</sup>) *Ivi*, p. 190.

Più avanti la città sarà paragonata a un carcere da cui, al termine di ogni giornata lavorativa, quegli stessi volti scarniti dal vento cercano di scappare. Il fiorire della primavera non grazia l'umanità che si affolla sulle strade della grande fabbrica londinese:

The City looked unpromising enough [...]. Most of its money-mills were slackening their sail, or had left off grinding for the day. The master-millers had already departed, and the journeymen were departing. There was a jaded aspect on the business lanes and courts, and the very pavements had a weary appearance, confused by the tread of a million of feet.<sup>39</sup>

Con il richiamo metaforico all'immagine della molitura capitalistica che estrae profitto dal lavoro umano, siamo di fronte a una raffigurazione delle modalità con cui nel mondo vittoriano le nuove masse proletarie – al pari dei rifiuti – vengono macinate per produrre ricchezza. Da una non dissimile forma di spremitura sembrano provenire i poveri deturpati – fisicamente e psicologicamente – dall'esperienza delle *workhouses*, i ricoveri tra mendicizia e lavori forzati istituiti dalla *Poor Law* del 1834. Un sopravvissuto all'atrocità di tali luoghi è Sloppy, il bambino-uomo cresciuto in una *poor-house* che la povera Betty Higden tiene con sé insieme ad altri due orfanelli. Nella grottesca descrizione di un corpo innaturale, Sloppy somiglia alle strambe creature assemblate con i «pezzi vari» nel laboratorio di Venus:

Of an ungainly make was Sloppy. Too much of him longwise, too little of him broadwise, and too many sharp angles of him angle-wise. [...] A considerable capital of knee and elbow and wrist and ankle, had Sloppy, and he didn't know how to dispose of it to the best advantage [...].<sup>40</sup>

Di queste strambe creature, poveri, proletari, *scavengers*, è popolata la Londra che tra il 1830 e il 1860 svela la sua miseria allo sguardo di scrittori impegnati come Elizabeth Gaskell e giornalisti come Henry Mayhew, oltre che dei puntuali resoconti delle Commissioni Parlamentari. E di questa umanità è fatta la Londra di *Our Mutual Friend*, trasposizione letteraria della stessa città che in quegli anni sta affrontando i grandi cambiamenti urbanistici che ne miglioreranno le condizioni di vita. Il romanzo di Dickens ci ricorda che quelle trasformazioni avvengono al costo di lacerazioni architettoniche – autentiche “cicatrici” sul tessuto cittadino – e soprattutto umane, inferte sui corpi e sugli animi mutilati della sua popolazione di scarto<sup>41</sup>. Dalla fangosità del fiume alla polvere delle strade, dalle

<sup>39</sup>) *Ivi*, «The Feast of the Three Hobgoblins», p. 667.

<sup>40</sup>) *Ivi*, «Minders and Re-minders», p. 249.

<sup>41</sup>) Per questa interpretazione vd. il già citato *Dickens and the City* di Schwarzbach.

montagne di rifiuti dello Spazzaturaio d'Oro ai cumuli di ossa e membra umane di Venus, dal povero Sloppy alla storpia Jenny Wren, allo zoppo Silas Wegg, la Londra di *Our Mutual Friend* porta impressi un po' ovunque i segni fisici del suo *waste*: i rifiuti, la sozzura, l'abbandono di «una città aspra, [...] disperata, [...] assediata»<sup>42</sup>. Ma quel *waste*, suggerisce Schwarzbach, contiene in sé le potenzialità di un riscatto. Dopo il 1865 le acque e le rive fluviali saranno in parte bonificate con il risanamento fognario di Bazalgette e la costruzione del Victoria Embankment; la polvere sollevata dalle carrozze e dal passaggio delle masse di lavoratori diminuirà grazie al potenziamento delle linee ferroviarie che attraversano la città tagliando il Tamigi; le membra animali troveranno una loro «collocazione» nel nuovo macello di Smithfield; le indelebili deturpazioni della *Poor Law* denunciate da romanzieri, giornalisti e Commissioni Parlamentari serviranno da monito per politiche governative più illuminate.

## 2.6. «*The Whole Case Sofar*»: *waste*, *cannibalismo*, *civiltà*

Del tema del cannibalismo, come abbiamo notato, sono impregnate le pagine che evocano le attività di sciacallaggio del barcaiolo Gaffer Hexam e quelle di scomposizione e ricomposizione di parti umane del tassidermista Mr Venus. A ben vedere, però, il motivo cannibalesco percorre il romanzo in modo trasversale. Nelle sue diverse modulazioni esso riaffiora tanto nei malfamati scenari fluviali quanto nei contesti alto-borghesi oggetto della spietata satira dell'autore<sup>43</sup>. Nell'ultimo capitolo del libro, «*The Voice of Society*», in occasione di un pranzo della «buona società» londinese, Lady Tippins porge una domanda, tra il provocatorio e l'ironico, a Lightwood, novello Robinson reo di aver disertato gli ultimi incontri mondani e di essersi mischiato ai «selvaggi»:

'Long banished Crusoe', [...] 'how did you leave the Island?'  
[...]  
'Say, how did you leave the savages?' asks Lady Tippins.  
'They were becoming civilized when I left Juan Fernandez,' says Lightwood. 'At least they were eating one another, which looked like it'.<sup>44</sup>

Una battuta, quella di Lightwood, in cui si compendia la logica cannibalesca che sottende tutte le relazioni – economiche, sociali, culturali –

<sup>42</sup>) Dickens, *Il nostro comune amico* cit., p. 186.

<sup>43</sup>) Per una trattazione esaustiva del motivo cannibalesco in *Our Mutual Friend*, vd. Stone, *The Night Side of Dickens* cit.

<sup>44</sup>) Dickens, *Our Mutual Friend* cit., p. 888.

messe in luce dalla trama del romanzo. Nello spaccato dickensiano, tanto i ricchi quanto i poveri sono *scuffling scavengers*, accapigliati rovistatori che si nutrono di resti biologici e umani. Tutti i personaggi sembrano partecipare – chi predatore, chi preda – di un organismo economico e sociale che si autoalimenta fagocitando i suoi stessi membri<sup>45</sup>. La cinica stoccata di Lightwood, che non a caso arriva in una delle ultime pagine del libro, spinge questa ipotesi fino all'equazione cannibalismo = civiltà. La civiltà cui allude l'avvocato è quella del decollo industriale inglese analizzato in quegli anni da Karl Marx nel *Capitale*: il paese in cui il denaro, come ci ricorda Dickens, governa i meccanismi economici e politici, e può comprare azioni, seggi parlamentari, posizione sociale, orfani, mogli, la stessa vita umana. Quel denaro viene ricavato dalle moltitudini di *hands* che lavorano negli opifici appena fuori dalla città; il lavoro di Lizzie alla cartiera, *paper-mill*, alimenta la ricchezza "riciclata" della *City, money-mill*, un mulino per macinare denaro. Se questo è il punto più alto raggiunto dalla civiltà del vecchio mondo, dell'Inghilterra, di Londra, se tutto ciò che questa civiltà produce ed espelle viene reintrodotta nel meccanismo economico e trasformato in denaro, il modello da diffondere negli angoli più remoti dell'Impero, del paese, della città, sarà quello cannibalesco in cui, per vivere e prosperare, bisogna mangiarsi a vicenda.

## 2. *Opere Mondo*

Nell'introdurre *Opere Mondo*, Franco Moretti confessa di aver concepito il libro mediando tra un approccio critico di tipo sociologico e uno di taglio formalista. L'essenza di quello studio è infatti tutta in due assiomi: «la letteratura segue i grandi mutamenti sociali», «l'aspetto sociale della letteratura sta nella sua forma»<sup>46</sup>. Detto altrimenti, i dati linguistici e retorici non possono essere considerati come oggettivi perché devono sempre essere integrati nel complesso della relazione fra gli scrittori e il mondo. In questa parte del discorso su *Our Mutual Friend* si vorrebbe appunto estrarre il nesso tra la materia rappresentata (la realtà medio-vittoriana) e le modalità letterarie di rappresentazione (il Libro-mondo), accogliendo i contributi di due studiosi italiani per segnalare come il principio di questa associazione continui a essere funzionale in *Underworld*. A conclusione dell'analisi di *Our Mutual Friend* e della polifonia nel racconto moderno, Marco Praloran indica in *Underworld* di Don DeLillo un

<sup>45</sup> L'espressione «scuffling scavengers» è usata da Stone in *The Night Side of Dickens* cit., p. 161.

<sup>46</sup> Moretti, *Opere Mondo* cit., p. 8.

esempio di romanzo contemporaneo che agisce nel solco della vocazione polifonica del genere cui appartiene <sup>47</sup>. Anche il critico americanista Alessandro Portelli si sofferma sulla qualità polifonica di *Underworld*, proponendo un parallelismo con il grande romanzo americano *Moby-Dick* <sup>48</sup>. Ad avvicinare i due testi è la loro ampiezza di visione, il loro essere, usando il termine di Franco Moretti, opere mondo. Tratto distintivo di questo genere è la sua aderenza allo statuto ibrido di epica moderna, dove l'attrito tra l'aspirazione totalizzante dell'epica e la realtà frammentata del mondo moderno produce testi limite destinati al fallimento formale. L'epicità residua si traduce in un'apertura polifonica che, dovendo accogliere un contenuto sempre più molteplice, scompagina la tradizionale struttura del romanzo e la riduce alla non-linearità spazio-temporale delle sue parti costitutive. La progressiva atomizzazione della realtà e della soggettività moderne – culminante nell'*Ulisse* joyciano e resa per pluralizzazione delle prospettive narratologiche – tenderebbe tuttavia a darsi in una moltitudine di voci che non si ricompongono, secondo l'interpretazione bachtiniana, in dialogo. Quella di *Moby-Dick*, argomenta il comparatista italiano, sarebbe la storia di una polifonia perduta. Senza addentrarsi oltre nella natura monologica del polifonico romanzo melvilliano, è più in generale interessante rilevare come l'ambizione epica di rappresentare la totalità sociale su una scala geograficamente e cronologicamente espansa risulti, sul piano delle scelte formali, in un intreccio dilatorio e oscillante, sovrapposto e incompleto, capace di rendere sulla pagina l'insieme di relazioni che, sull'asse di una lunga modernità, vanno plasmando una compagine sociale dai contorni sempre meno afferrabili. D'altro canto, in rapporto a un panorama letterario più vasto, la tensione del romanzo epico a inglobare la «sand-grain manyness» entro un quadro inclusivo fornisce una valida chiave interpretativa per un'opera contemporanea come *Underworld*, in cui all'altalenante compresenza di differenti periodi storici (dal 1951 al 1997) sembra corrispondere un paesaggio fisicamente e virtualmente planetario (le tante tessere del mosaico statunitense, l'ex Unione Sovietica, l'iperspazio informatico) <sup>49</sup>. L'estetica «sospesa» dell'epica moderna, il suo

<sup>47</sup> M. Praloran, *Il tempo nel romanzo*, in Moretti (a cura di), *Il romanzo. II. Le forme* cit., pp. 225-245.

<sup>48</sup> A. Portelli, *Nel segno della voce. Oralità e scrittura negli Stati Uniti*, in Moretti (a cura di), *Il romanzo. III. Storia e geografia* cit., pp. 419-436.

<sup>49</sup> L'espressione «sand-grain manyness» è contenuta nel Prologo di *Underworld* cit., p. 60. La geografia dilatata di questo romanzo comprende veramente un cosmo: dalle varie parti della città di New York – Harlem, Lower East Side, Bronx, Fifth Avenue, Times Square, Staten Island – agli stati americani di Arizona, New Jersey, Nevada, New Mexico, California, Illinois, Wisconsin, Virginia, Maryland e, ancora, all'Asia Anteriore del Kazakistan. Virtualmente sterminata, poi, l'apertura dell'iperspazio che esplose nelle ultime pagine dell'Epilogo.

«essere innovatrice e popolare, complessa e semplice», ha origine nel configurarsi del romanzo-mondo quale genere vecchio e nuovo: un universo peculiare dove, tanto sul piano tematico quanto su quello stilistico, i fossili preistorici possono coesistere con le creature dei mondi a venire attraverso un'estesa stratificazione mimetica e simbolica<sup>50</sup>. Se a un livello semantico l'abbraccio totalizzante dell'opera mondo si misura sugli epici vagabondaggi nello spazio e nel tempo della trama, a un livello più squisitamente formale lo stesso disegno assume le caratteristiche del plurilinguismo e della pluridiscorsività del romanzo nella teorizzazione bachtiniana: «Il discorso dell'autore, i discorsi dei narratori, i generi letterari intercalati, i discorsi dei protagonisti non sono che le principali unità compositive, mediante le quali la pluridiscorsività è introdotta nel romanzo»<sup>51</sup>. I discorsi culturali e i generi letterari sono così esposti a quel processo di contaminazione che fa dell'epica moderna un terreno particolarmente fertile per le sperimentazioni e per le innovazioni estetiche. È forse soprattutto nell'ambito di una pluridiscorsività intesa in questi termini, di una necessaria permeabilità del romanzo ai tanti linguaggi presenti nell'orizzonte culturale dell'autore, che l'interpretazione di alcune delle caratteristiche stilistiche di *Our Mutual Friend* in relazione alla categoria di opera mondo può risultare più avvincente. Particolarmente esemplificativa dell'apertura pluridiscorsiva del testo di Dickens è, in questo senso, una riconfigurazione della trama in rapporto al nuovo paradigma evolucionista. Il *pattern* narrativo del libro sottintende una disposizione di luoghi ed eventi che concorre a suggerire una corrispondenza tra il nuovo linguaggio scientifico (geologico, *in primis*) e la realtà sociologica dei rifiuti urbani.

## 2.1. «*Minders and re-minders*»: un libro scompaginato

Le attuali propensioni della critica convergono nell'investire di interesse sempre maggiore la complessità dell'opera dickensiana e nel sottrarla al regno del realismo didascalico, arrivando al punto di considerare Dickens «lo scrittore meno “realista” del canone ottocentesco»<sup>52</sup>. Legittimo,

<sup>50</sup>) L'estensione potenzialmente infinita dello zig zag temporale delle grandi epiche moderne è un aspetto su cui si concentra Franco Moretti nel paragrafo «Il segno impazzito» in *Opere Mondo*.

<sup>51</sup>) M. Bachtin, *La parola nel romanzo*, in *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, p. 71.

<sup>52</sup>) Vd., oltre alla summenzionata introduzione di Carlo Pagetti, il lungo saggio di Steven Johnson, *Complessità urbana e intreccio romanzesco*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo. I. La cultura del romanzo*, Torino, Einaudi, 2001. Dallo stesso saggio è tratta la citazione.

dunque, pensare ai suoi ultimi romanzi alla luce di un lavoro formale e di una sensibilità estetica che oggi chiameremmo metanarrativa, e che Carlo Pagetti, facendo riferimento alla poetica dell'autore medio-vittoriano, definisce la consapevolezza «della natura artificiale e mistificata, instabile e autoironica della scrittura»<sup>53</sup>. Ultimo romanzo completo di Dickens, *Our Mutual Friend* mostra infatti le corde usurate del narratore onnisciente vittoriano, sempre più restio ad assolvere la sua funzione moraleggiante e pedagogica a fronte dei grandi mutamenti socio-economici e scientifici della prima metà del secolo. Centrali rispetto a quei cambiamenti nonché alla svolta epistemologica ottocentesca sono il trattato di Charles Lyell *Principles of Geology*, del 1830, e quello di Charles Darwin *On the Origins of Species*, pubblicato nel 1859. Il principio dell'*uniformismo* di Lyell, come ricorda Ugo Fabietti, sarà presto assimilato da Charles Darwin, che ne farà uno dei cardini metodologici della sua teoria. Alla nuova impronta uniformista-evoluzionista delle scienze naturali è ascrivibile anche la nascita dell'antropologia moderna e la revisione dell'archeologia preistorica, due discipline che, fecondandosi a vicenda, faranno dei reperti – etnografici e archeologici – i loro strumenti di ricerca privilegiati<sup>54</sup>. Continuando l'operazione di rottura della concezione provvidenziale e causale della storia cominciata da Lyell, il nuovo paradigma darwiniano vedrà nell'imperfezione morfologica della specie i segni di un processo evolutivo che segue due principi: le variazioni casuali e la selezione necessaria. Sul rapporto tra i nuovi crinali scientifici e l'opera di Dickens e sulla natura post-darwiniana di *Our Mutual Friend* concordano sostanzialmente le interpretazioni della critica che, insistendo sulla progressiva disgregazione della trama non più regolata da una forza provvidenziale, vedono nel testo un insieme di fili slegati fra loro, privi di una linea sicura d'intreccio perché dominati dalle forze del caso e della sperimentazione letteraria<sup>55</sup>. Un anello di congiunzione tra il nuovo paradigma evolucionistico e la struttura di *Our Mutual Friend* sarebbe dunque costituito da un'analogia metodologica. Come le leggi naturali, l'ingombrante complesso del romanzo agirebbe per tentativi, assecondando simultaneamente più direzioni narrative, prosperando sull'impurità e sulla molteplicità delle sue forme. A un livello più concreto, tra le ricadute di questa nuova sensibilità scientifica può essere annoverata l'intuizione metaforica dickensiana di seppellire e disseppellire i diversi testamenti di Harmon «nella piccola catena di montagne, la cui formazione geologica era costituita di rifiuti». Relegando uno degli artifici romanzeschi più amati dai vittoriani, l'eredità, alla casualità

<sup>53</sup>) C. Pagetti, *Vivere e morire a Londra*, in Dickens, *Il nostro comune amico* cit.

<sup>54</sup>) Vd. U. Fabietti, *I viaggi della scienza*, in *L'impero di carta* cit., pp. 205-219.

<sup>55</sup>) A questo riguardo, le posizioni di Schwarzbach, Praloran e Pagetti sono, per citare solo tre esempi, molto simili.

sedimentata nei *dust mounds*, l'autore combina il linguaggio geologico degli strati alle più concrete esigenze della letteratura popolare. I rinnovati codici scientifici della geologia e dell'archeologia sembrano così arricchire la visione atomistica del romanzo di una nuova modalità di contenimento della sua materia: la stratificazione. È altresì nell'ottica di una convivenza ancora irrisolta tra vecchie modalità narrative e nuove diramazioni sperimentali che va letto, in senso traslato, il portato delle teorie evoluzionistiche sul testo dickensiano. Accogliendo questa visione, diventa concepibile un'opera in cui accanto allo sviluppo teleologico affidato tradizionalmente all'intreccio del romanzo familiare inglese (la speculare sequenza «violazione-riordine») la trama disegni una linea spezzata *open-ended*, e il senso della storia risieda nell'espansione virtualmente infinita di tanti nuclei e nell'impossibilità di fissare un unico finale<sup>56</sup>. In questa proliferazione dei segmenti narrativi e nell'aggregazione dei repertori stilistici, il libro-mondo dickensiano risulta particolarmente conforme alla rappresentazione letteraria della nuova esperienza della metropoli. La policentrica trama di *Our Mutual Friend*, il sovrapporsi di prospettive spesso asimmetriche che evidenziano la pregnanza delle singole parti narrative nonostante la loro estemporaneità, si offrono magistralmente alla resa di un affresco urbano e suburbano i cui incastri sono saltati in aria; un luogo di dissonanze, un labirinto di strade contigue ma non tangenti, un mondo caotico che l'intelaiatura del romanzo familiare vittoriano tiene insieme ormai a fatica, tradendo il logoramento del suo meccanismo. Di fatto, l'onnisciente narratore vittoriano, tradizionalmente largitore di senso, non è più in grado di manovrare l'intreccio con piglio demiurgico. Con una felice intuizione, Schwarzbach scrive che nelle sue smagliature narrative, nel suo materiale eccessivo, nella sua mole imponente, nei suoi troppi episodi, è possibile ravvisare in *Our Mutual Friend* tutti i difetti di un primo romanzo. In virtù, e non a dispetto, di queste imperfezioni si delinea la cifra estetica di un testo che, da un lato, riafferma la sua problematica apertura alla storia, dall'altro, come suggerisce Stephen Gill, lascia scorgere la natura transitoria dell'ultima opera compiuta dello scrittore vittoriano, un nuovo percorso per la sua arte<sup>57</sup>.

### 3.2. «Persons and things in general»: uno spaccato sociale inclusivo

La via sperimentale cui si schiude *Our Mutual Friend* risponde quindi allo sforzo sempre più consapevole di vedere la totalità della realtà con-

<sup>56</sup>) Sull'intreccio del romanzo familiare inglese vd. il prezioso studio di Franco Moretti *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999.

<sup>57</sup>) S. Gill, *Introduction*, in Dickens, *Our Mutual Friend* cit.

temporanea allo scrittore: il caleidoscopio londinese. Quella dell'opera mondo, come abbiamo detto, è una forma sufficientemente ampia da ospitare uno sguardo inclusivo che, nello specifico, si allarga al profilo sociale della Londra medio-vittoriana. Così, nel romanzo dickensiano, sembra proprio che non manchi nessuno: dai vertici dell'aristocrazia decaduta di Lady Tippins, Eugene Wrayburn e Mortimer Lightwood (questi ultimi avvocati) all'alta borghesia commerciale con velleità amministrative e parlamentari di Podsnap e Veneering, dalla borghesia arricchita dei Boffins a quella rovinata dei Lammlles, dalla piccola borghesia dell'usuraio e affarista Fledgeby a quella del segretario Rokesmith (sotto le cui mentite spoglie si cela John Harmon), dall'impagliatore Mr Venus all'esattore Riah (il mite ebreo alle dipendenze dall'avidio Fledgeby), dall'umile contabile Wilfer al maestro Bradley Headstone, e, ancora, dall'operaia Lizzie Hexam alla sartina delle bambole Jenny Wren, dagli scandagliatori-becchini Hexam e Riderhood al venditore ambulante Wegg, dalla povera vecchia Betty Higden all'ebanista e "nuovo" intendente dei rifiuti Sloppy. Alla griglia di personaggi con la quale Dickens restituisce lo spaccato sociale londinese non fa certo difetto la latitudine, è pur vero tuttavia che, secondo una prassi narrativa peculiare al romanzo familiare inglese analizzata nel *Romanzo di formazione* da Franco Moretti, l'eroe deve rimanere un uomo comune, rinunciando ad affiliarsi a una classe specifica. Il patto sociale indispensabile al raggiungimento dello *happy ending* sancisce la natura non marcata del protagonista romanzesco che non appartiene né ai ceti aristocratici né alla *working class*, mantenendosi equidistante dai primi come dalla seconda. Un automatismo questo che, nel caso di *Our Mutual Friend*, si ataglia perfettamente alla vicenda di Rokesmith/Harmon: venuto dal nulla per riscattare un oscuro testamento, l'eroe eponimo si cala negli abiti di un modesto segretario e conserva un contegno ordinario e incolore sino alla pubblica rivelazione della sua vera identità. Intorno ai valori stemperati dell'eroe *common*, si addensano quindi le tinte forti dei personaggi ripartiti secondo la classica tassonomia umoristica (gli infidi Fledgeby, Wegg, Riderhood e Hexam; il corrotto Veneering, l'ipocrita Podsnap e gli avidi Lammlles; i poveri diavoli Riah e Wilfer, l'irreprensibile Lizzie, la capricciosa ma nobile Bella, la coraggiosa Betty Higden), e si opacizzano quelle delle figure ambigualmente grottesche (Jenny Wren, Mr Venus, Bradley Headstone, lo stesso Boffin). La visione dickensiana della pluralità umana e sociale londinese rimane così fedele a una modalità di rappresentazione tesa ad imbrigliare più che a includere. Nondimeno, sulla sostanziale semplicità di un sistema dei personaggi siffatto sembra attecchire la proliferazione di associazioni tematiche e formali (eredità, epifanie) divenute immaginabili anche grazie alla nuova densità della metropoli e agli incontri potenzialmente infiniti che essa può accogliere.

### 3.3. «A Long Lane»: la plurivocità della città

I fili pencolanti che disegnano la trama del romanzo si intersecano su un ordito spaziale, quello metropolitano, che Dickens cerca di concepire nella sua complessità. A questo proposito, nel suo *Atlante del romanzo europeo*, Moretti cita l'episodio che apre il terzo capitolo del libro, la lunga corsa in carrozza dei due avvocati:

The wheels rolled on, and rolled down by the Monument and by the Tower, and by the Docks; down by Ratcliffe, and by Rotherhithe; down by where accumulated scum of humanity seemed to be washed from higher grounds, like so much moral sewage, and to be pausing until its own weight forced it over the bank and sunk it in the river.<sup>58</sup>

Qui la mossa dickensiana è appunto quella di mettere in contatto le due aree in cui è divisa la Londra del romanzo, il *West End* di una sfarzosa cena e il buio *East End* dei Docks. Ed è certo un posto «maledettamente fuori mano» per i due avvocati, catapultati «in mezzo ai fabbricanti di atrezzi, di alberi, remi, pulegge, ai costruttori di barche e ai depositi di vele, come in una specie di stiva piena degli arnesi propri delle rive del fiume [...]»<sup>59</sup>. Nella polarizzazione est/ovest-povertà/ricchezza, Dickens inserisce, scrive Moretti, una terza Londra, quella della *City*, il territorio intermedio in cui lavorano e si incontrano un po' tutti. Eppure, nonostante l'attrazione centripeta esercitata da questa terza città, la mappa del testo dickensiano segue una spinta centrifuga, allontanando i suoi protagonisti verso periferie e sobborghi: Brentford, la fangosa cittadina in cui abita Betty Higden; la regione di Holloway a nord di Londra dove vivono i Wilfer; Greenwich dove si sposano Rokesmith e Bella Wilfer, nonché le graziose cittadine sul corso superiore del Tamigi. Analogamente a quanto accade per le dinamiche che regolano il sistema di personaggi misurandolo sulla qualità media dell'eroe, i cerchi della topografia londinese si concentrano verso la *city*, terra di mezzo tra East e West End e ideale punto di incontro tra le varie parti della città. Qui, però, le spinte centrifughe che si esercitano sull'area mediana circondata dai tanti villaggi urbani e suburbani la rendono di fatto soltanto un luogo di grandi attraversamenti diurni e notturni: di giorno le masse di lavoratori, di notte le carrozze dei due avvocati. E la pulsione disgregante non sembra limitarsi alla cartografia londinese; sotto di essa scorre quella coloniale che irrompe nell'apparente insularità cittadina con la storia dell'«Uomo di Nonsodove», venuto dal nulla della colonia africana del Capo confusa nelle deliranti conversa-

<sup>58</sup>) Dickens, *Our Mutual Friend* cit., «Another Man», p. 63.

<sup>59</sup>) Dickens, *Il nostro comune amico* cit., pp. 31, 443.

zioni di Lady Tippins con Jamaica e Tobago. Dal centro si sprigionano linee di fuga verso le periferie e il cuore dell'impero, ai suoi primi sussulti, ignora i nomi delle colonie che a fine secolo cominceranno a disconoscere l'autorità.

### 3.4. «*The Voice of society*»: polifonia

Il già menzionato saggio di Marco Praloran prende in esame il rapporto tra il graduale allentamento del processo finalistico dell'intreccio – motore del romanzo ottocentesco di impianto realistico-didascalico – e la costruzione polifonica del racconto moderno. Focalizzandosi su *Our Mutual Friend*, Praloran riconduce la difficoltà del lettore a cogliere un'unità concettuale della trama alla compresenza di eventi e personaggi apparentemente estranei ai più scoperti meccanismi dell'intreccio drammatico<sup>60</sup>. La coesistenza di elementi tanto eterogenei quanto irrelati tra loro segue tuttavia un disegno nascosto adombrato nel ritmo stesso del romanzo che, scandendo le apparizioni in un movimento uniforme, dà espressione alle tante voci che vi si affollano, alcune primarie altre secondarie, tutte dialetticamente necessarie una all'altra. Faticoso ricostruire una gerarchia degli eventi nel libro mancando un tema nettamente predominante. Esistono, è indubbio, almeno due nuclei forti ai quali si aggancia la lenta progressione del romanzo: la storia d'amore di Bella e Rokesmith, e quella di Eugene e Lizzie. Intorno a questi centri si snodano poi le avventure della strana coppia Wegg e Venus, e quelle dello speculatore Fleedgyby e della sua inerme pedina Riah. Ciononostante, una lettura orizzontale del racconto risulta impervia al lettore che nel continuo alternarsi di apparizioni e sparizioni dei personaggi non è aiutato dall'intervento ordinatore del narratore onnisciente. L'opposizione giuridico-fiabesca del *right/wrong* sulla quale regge il tipico intreccio del romanzo dickensiano sfrutta, oltre alle coincidenze narrative, una galleria di antagonisti più o meno grottescamente connotati. Alla fine della storia, in un episodio risolutore delegato alla ricostruzione della *fabula*, i mostri vengono sconfitti e l'ordine è ripristinato. Sebbene l'arrancante intreccio del libro si sviluppi ancora secondo questa convenzione (basti pensare alla vicenda di Rokesmith/Harmon), esso tradisce tutta l'inadeguatezza di quell'organismo narrativo di fronte a un universo composto di parti sempre più contigue e sempre meno coese che – come i *disiecta membra* sul banco di Mr Venus –

<sup>60</sup> In queste pagine si usano sinonimicamente «trama», «racconto» e «intreccio» per indicare l'insieme dei motivi nella successione in cui essi sono dati nell'opera (accogliendo così la terminologia di Tomasevskij – intreccio – e di Genette – racconto). «Fabula» e «storia» designeranno invece l'insieme dei motivi nei loro rapporti logici causali-temporali.

si presentano allo sguardo dell'autore e da questi vengono variamente riassembleate<sup>61</sup>. «Il problema di questo romanzo», scrive Stephen Gill riguardo a *Our Mutual Friend*, «è che deve andare avanti. Deve raccontare la sua storia»<sup>62</sup>. Un disagio ermeneutico avvertito a ogni volgere di pagina che ritroviamo nelle parole usate da Lightwood, *alter ego* dell'autore, nel narrare la vicenda di John Harmon al cenacolo dei Veneerings:

We must now return, as the novelists should say, and as we all wish they wouldn't, to the man from Somewhere.<sup>63</sup>

Nella sua ultima opera compiuta, Dickens è sospeso tra lo statuto tradizionale del romanziere vittoriano – ed è questo, insieme ai vincoli strutturali della pubblicazione in fascicoli, a indurlo a riesumare ancora una volta i suoi scheletri narrativi – e un'estetica che scopre le tante voci della modernità e tenta di abbracciarle. Laddove la preferenza accordata dal romanziere a una struttura narrativa non-gerarchica riflette l'urgenza di rievocare tale mutevolezza, al linguaggio spetterà il compito di riprodurre la coralità.

### 3.5. «He do the police in different voices»: pluridiscorsività

In un saggio introduttivo a *Our Mutual Friend*, Stephen Gill pone al centro della sua dissertazione la duttilità del linguaggio dickensiano; strumento espressivo delle tante visioni contenute nel romanzo, esso si flette secondo le modalità stilistiche del puramente comico (nella vicenda di Silas Wegg), della commedia degli umori (nelle rappresentazioni di Podsnap e Veneering), della satira (negli attacchi contro la *Poor Law* e quindi nelle vicende di Betty Higden, Sloppy e i due orfanelli), e del sentimentalismo (soprattutto nei momenti più patetici della storia d'amore tra Lizzie e Rokesmith). Se la fermentazione pluristilistica del testo dickensiano investe ogni sua pagina, si potrà forse studiarla per sineddoche concentrandosi sul passo, già incontrato nel paragrafo 2.5., in cui viene presentata la descrizione fisica di Sloppy, bambino-uomo scampato alle torture di una

<sup>61</sup>) Per il discorso sul tipico intreccio vittoriano rimandiamo ancora al *Romanzo di formazione* di Moretti. Per quanto concerne la vicenda di Rokesmith/Harmon, vale forse la pena di notare come, in realtà, il momento dell'episodio risolutore in cui si ricostruiscono gli eventi (una vera e propria *fabula*) non sia unico ma si sdoppi: la vera storia del «nostro comune amico» ritrovato viene infatti raccontata dallo stesso John Harmon prima alla moglie Bella Wilfer (nel cap. «Checkmate to the Friendly Move»), poi a Silas Wegg (nel cap. «What Was Caught in the Trap that Were Set»).

<sup>62</sup>) Gill, *Introduction* cit.

<sup>63</sup>) Dickens, *Our Mutual Friend* cit., «The Man From Somewhere», p. 57.

*workhouse*. Mentre lo sferzante attacco satirico cui Dickens sottopone la *Poor Law* in *Our Mutual Friend* è assai palpabile, alcuni incastri pluridiscorsivi risultano più sottili:

Of an ungainly make was Sloppy. Too much of him longwise, too little of him broadwise, and too many sharp angles of him angle-wise. One of those shambling male human creatures, born to be indiscreetly candid in the revelation of buttons; every button he had about him glaring at the public to a quite preternatural extent.

A considerable capital of knee and elbow and wrist and ankle, had Sloppy, and he didn't know how to dispose of it to the best advantage, but was always investing it in wrong securities, and so getting himself into embarrassed circumstances. Full-Private Number One in the Awkward Squad of the rank and file of life, was Sloppy, and yet had his glimmering notions of standing true to the Colours.<sup>64</sup>

In questo brano si possono distinguere almeno quattro diversi registri linguistici di cui uno, quello patetico, funziona da basso continuo sul quale si inseriscono, sovrapponendosi, gli altri tre. La prima frase rimanda a un tono patetico, mosso da un'anastrofe che le conferisce una certa solennità. Poi arriva la costruzione anaforica della seconda frase e qui il ritmo si fa incalzante e, con *angle-wise*, inventato sul calco dei composti *longwise* e *broadwise*, il registro sembra virare sui toni del linguaggio asettico dei referti medici. Segue un lungo periodo separato dalla cesura del punto e virgola, nella prima parte ancora il registro patetico, nella seconda il movimento verso un tono più surreale. Si noti nel prolungato polisindeto, che scandisce le spigolosa anatomia della sfortunata creatura, il riferimento a *capital* col quale si apre la rete metaforica legata degli investimenti resa dai toni aridi del registro affaristico. Infine, in un climax ascendente, il registro militare delle reclute enfatizzato antifrasticamente dall'uso di maiuscole. Nel romanzo umoristico inglese, osserva Bachtin nel suo approfondimento su *Little Dorrit*, si trova la «riproduzione parodico-umoristica di quasi tutti gli strati della lingua letteraria parlata e scritta ad esso contemporanea». Inoltre, «il discorso altrui [...] non è mai nettamente delimitato dal discorso d'autore»<sup>65</sup>. Sulla scorta della lettura bachtiniana è plausibile ripensare alla satira contro le *workhouses* e ai quattro registri enucleati (patetico, medico-scientifico, affaristico, militare) e arguire che nel suo atto di accusa alla disumanità di luoghi di abbruttimento fisico, sfruttamento economico, disciplina marziale, la voce patetica di Dickens si confonde con i discorsi propri di quell'esperienza.

Per estensione, dell'attitudine plurivoca del narratore di *Our Mutual Friend* si sostanzia anche la compresenza di diversi sottogeneri all'interno

<sup>64</sup>) *Ivi*, p. 249.

<sup>65</sup>) M. Bachtin, *La parola nel romanzo*, in *Estetica e romanzo* cit., p. 116.

del supergenere romanzesco. La pluridiscorsività di quest'opera si declina infatti nel gusto autoreferenziale di un autore giunto all'apice della fama che, ai suoi tanti sottotesti, può permettersi di intrecciare una serie di rimandi metanarrativi, trasformando il romanzo in «un repertorio rivisitato di luoghi dickensiani, di meccanismi e simboli narrativi consumato dallo scrittore [...]»<sup>66</sup>. I riferimenti shakespeariani, lo studio di Henry Mayhew, la stampa, la letteratura popolare, la pubblicità sono i tanti discorsi che rendono il testo dickensiano, nel suo dialogo con il canone del passato e con le molteplici codificazioni culturali del presente, una forma sperimentale alla continua ricerca di se stessa. Su questa poetica che cancella le distinzioni tra cultura “alta” e cultura “bassa” espandendosi alla multiformità del reale e raffigurandola come un processo in corso, si modellerà la spina dorsale del modernismo di *Ulysses* e del tardo modernismo di *Underworld*<sup>67</sup>. Lungo il percorso storico e letterario che conduce dall'Inghilterra di Charles Dickens agli Stati Uniti di Don DeLillo, le estetiche e le pratiche comunicative di fine millennio (cinematografiche, radiofoniche, televisive e informatiche) si innestano su quelle medio-vittoriane. La focalizzazione cinematografica del prologo, la filodiffusione di un'epocale partita di baseball, il *thriller* televisivo del Texas Highway Killer e il *cyberpunk* dell'epilogo si affiancano in *Underworld* alla stampa, alla letteratura popolare, al monologo umoristico e al romanzo realistico non solo calcando le orme di *Our Mutual Friend* ma assumendo il testo dickensiano tra i suoi potenziali sottotesti.

### 3. Conclusione

Con la continuità tra *Our Mutual Friend* e *Underworld* lo studio torna alle sue premesse. L'ipotesi in esse contenuta proponeva di indagare, nel testo dickensiano, il rapporto che unisce la rappresentazione semantica e simbolica dei rifiuti, *waste*, al genere letterario dell'opera mondo rilevando, mediante inferenze, alcune affinità con il romanzo contemporaneo di Don DeLillo. Se le immagini dei vari tipi di *waste* in *Our Mutual Friend* – i rifiuti ripescati dal Tamigi, quelli dei *dust mounds*, ammutoliti per essere poi rivenduti e riciclati, gli scarti umani dislocati nel laboratorio di Frankenstein-Venus, la desolazione e la polvere della città nel suo insieme e l'umanità emarginata che in essa si muove – possono dirsi organiche alle logiche socioeconomiche della trasformazione e del cannibalismo intro-

<sup>66</sup>) Pagetti, *Vivere e morire a Londra* cit.

<sup>67</sup>) Su *Ulysses* vd. ancora *Opere Mondo* di Moretti, in special modo il paragrafo «Il grande forse».

dotte, in alcune loro modalità, dal nuovo paradigma capitalistico, in *Underworld* lo spettro della spazzatura (accresciuto, nelle sue varianti qualitative e quantitative, dal mondo tardo capitalistico) è espressione delle pratiche di allontanamento e occultamento prescritte da un sistema ecologico sull'orlo del collasso. Nel libro dickensiano, l'inevitabile *fallout* delle trasformazioni urbane, sociali e culturali di Londra intorno al 1860 trova il suo correlativo formale in una struttura romanzesca dalla natura problematica e *in fieri* che proprio dai detriti metropolitani, dalle vecchie sedimentazioni retoriche e dai nuovi orientamenti evoluzionistici sembra mutare i suoi codici narrativi. Mediante la confluenza di materia e struttura narrativa che ha luogo nelle due opere, Dickens e DeLillo si fanno testimoni delle tensioni portate dai mutamenti economici e scientifici epocali. Tanto in *Our Mutual Friend* quanto in *Underworld*, con cura antropologica, la figura dello "scrittore-scavenger" cerca il filo del racconto tra i reperi della sua realtà e così ne ricostruisce la storia sotterranea. Anch'essa assimilabile a un progetto di riciclo, l'estetica di queste opere dà corpo formale al loro desiderio di scavare e recuperare ciò che le cronache ufficiali hanno sepolto in un ammasso di rifiuti: i milioni di anonimi *Altri vittoriani* che si avvicendano sulla scena metropolitana senza un volto e i derelitti del Bronx e del Kazakistan; la corruzione del sistema parlamentare britannico con l'ipocrisia di alcune sue leggi e il paranoico controllo del consenso politico durante la Guerra Fredda<sup>68</sup>. L'epica moderna nasce sulle rovine della storia e incarna il potenziale della letteratura di ricollocare quelle stesse rovine mentre vanno sedimentandosi, rendendo possibile, per così dire, la formazione degli strati futuri. Compito del romanzo è di riportare alla luce ciò che sta sotto, far emergere il presente impolverato della storia ordinaria dai depurati annuari di quella istituzionale. Perché, come ci ricorda Charles Dickens nel Poscritto della sua ultima opera compiuta, i romanzi contengono «quelle che nella vita reale sono comunissime esperienze».

CINZIA SCARPINO  
cinzia.scarpino@unimi.it

<sup>68</sup> Si fa qui riferimento al saggio del 1964 di Steven Marcus intitolato *The Other Victorians*, dove per «altri vittoriani» si intendeva tutta quella parte di popolazione le cui abitudini erano molto diverse da quelle descritte da Lytton Strachey nei suoi ritratti di *Eminent victorians*, nel 1918. Sull'associazione delilliana di Guerra Fredda, politica e paranoia vd. il già citato Mark Osteen, e S. Hantke, *Conspiracy and Paranoia in Contemporary American Fiction. The Works of Don DeLillo and Joseph McElroy*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1994.