

JONATHAN LETHEM

POP-SURREALISTA NOIR

E VISIONARIO NELLE STRADE DELLA PERDITA

di Sebastiano Triulzi

Non si contano le occasioni pubbliche in cui Jonathan Lethem ha voluto ricordare l'importanza, o l'eccezionalità, dell'essere cresciuto in un ambiente dalla forte spinta utopistica e il vivissimo fervore intellettuale, tra beatnik, attivisti, studenti, artisti e poeti che i genitori ospitavano nella loro casa di Brooklyn. Il padre Richard, pittore surrealista («Ho imparato a pensare guardando mio padre che dipingeva»), e la madre Judith, militante per i diritti civili, radicale, contestatrice («Scardinava l'autorità familiare come mio padre aveva scardinato l'autorità artistica»): insieme avevano trasformato la loro vita familiare in un caos gioioso - «Ricordo le discussioni senza fine sulla pace, su film appena usciti e su pittori che a volte comparivano nella nostra *brownstone*», fatto di serate seduti al tavolo della cucina, di parole e di incontri esuberanti; e di un'educazione impartita ai figli improntata alla libertà totale e alla responsabilità per le scelte compiute, di iniziazione all'ascolto e alla disubbidienza, alla compassione e alla festa, alla dignità dell'esistenza. Quel fondamento per abitare il mondo, che l'ha nutrito nell'età che per alcuni era della controcultura e per lui dell'infanzia e della prima adolescenza, rappresenta una civiltà non più vista, un «mondo esile e perduto», come l'ha definito Lethem, che è anche il vero centro nevralgico delle sue storie, tradotto in termini di qualcosa di indefinito e di scomparso (dopo una catastrofe), di cui non è rimasta neanche la memoria, se non per lacerti, per frammenti o che i suoi protagonisti s'incaricano di difendere. Ecco la condanna all'oblio: «Anche prima della

malattia di mia madre, l'originalità della famiglia faceva sì che ci sentissimo superiori e magici, o mostruosi e tragici, ma mai normali. Tutto ciò che ci distingueva dalla massa in quanto artisti o potenziali artisti, e in quanto hippy, contestatori, abitanti di una comune, quaccheri, ragazzini bianchi ma iscritti alla scuola pubblica, sembrava prefigurare la nostra particolarissima sorte, una storia bizzarra destinata a concludersi». Sempre, sempre nelle sue storie compaiono, o in primo piano o con un ruolo secondario, degli hippy.

Agli inizi della sua produzione letteraria sparsa tra un folto numero di racconti brevi e i primi abbozzi di romanzi, nella differenza sostanziale che c'è tra imitazione ed eredità, Lethem recupera alcuni tropi letterari del genere della fantascienza, attingendo a piene mani dalla narrativa di Philip Dick. In particolare sono le situazioni che configurano le condizioni della postmodernità e della società industriale avanzata in termini insieme d'angoscia e di ribellione al sistema (che, marxianamente, in quanto individuale è sempre destinata allo scacco), a trovare una nuova forma, così come ben riconoscibili in questa fase sono personaggi, miti, spazi, fantasie tipicamente dickiane. C'è la presenza di androidi che somigliano a veri e propri simulacri, ci sono la confusione e l'alterazione della percezione attraverso farmaci o droghe chimiche legalizzate e incentivate dallo Stato per ottundere le coscienze, c'è la presenza nella società (o nelle comunità di sopravvissuti), di ontoteologie che

creano dubbi e perplessità negli individui; Lethem raffigura contesti postapocalittici dove la catastrofe ha dato vita a mutamenti biologici o atmosferici, descrive il controllo e la sorveglianza di un potere burocratico coercitivo e/o vendicativo, i sintomi della paranoia e il lascito degli incubi notturni, il restringimento delle prospettive che coglie i protagonisti «facendoci respirare sempre un'aria familiare». Tutti temi recuperati e disseminati tra le sue pagine a mo' di prestiti e omaggi d'un giovane lettore innamorato che cerca di farsi vero scrittore.

L'iniziazione al mito di Dick avvenne quando Lethem aveva quindici anni, grazie al padre di un suo amico che, dopo la separazione con la moglie, in quel regresso all'età della post-adolescenza cui questo tipo di fallimento coniugale può portare, aveva ritirato fuori passandoli all'erede i propri amori letterari proibiti, tra cui la letteratura di fantascienza: «Il primo libro che mi capitò sotto gli occhi fu *Un oscuro scrutare*, del 1977; il secondo potrebbe essere stato *Mr. Lars, sognatore d'armi, o Follia per sette clan*», ha ricordato Lethem; il quale, rispetto ad altri suoi colleghi americani, svelti nel mettere in chiaro fin da subito con il singolo interlocutore o il pubblico intero, l'orrore e lo spregio per ogni forma di intellettualizzazione - «lo scrivo solo storie» è un mantra ascoltato in loop - da sempre si mostra prodigo di informazioni biografiche, di interpretazioni e letture sulle sue opere o sulle fonti cui si è ispirato, di spiegazioni intorno al suo stesso processo di scrittura, con una ipercoscienza di sé che è la chiave principale, insieme a una memoria che sembra prodigiosa, del genere critica creativa (o della conversazione) in cui indubbiamente eccelle (e motivo per cui collabora col gotha dell'editoria americana).

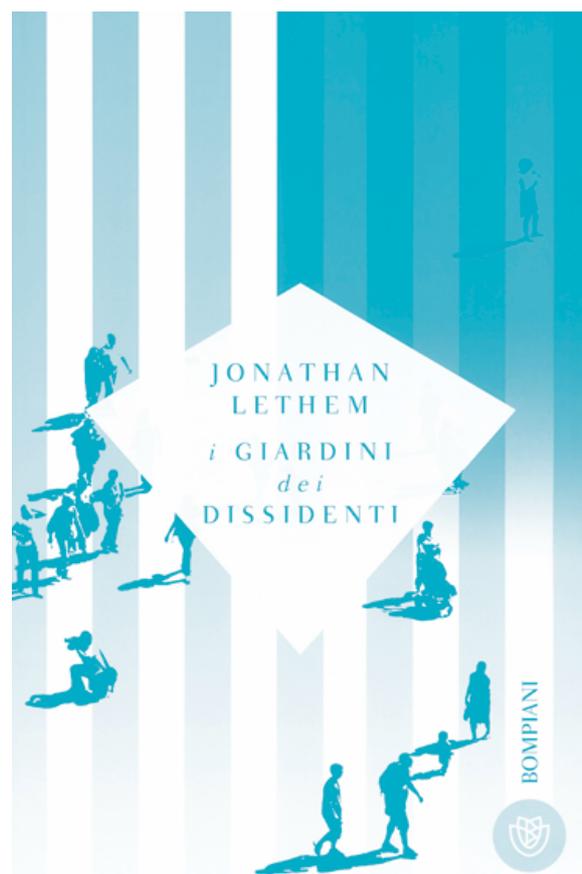
All'inizio degli anni Ottanta, dunque, Lethem setacciava i negozi di libri usati

in cerca delle storie di Philip Dick (tra i tesori trovati annovera la prima edizione di *Vulcano 3* come preda migliore), dando vita alla sua prima collezione, e a lungo ha vagheggiato di compiere un viaggio in California per andare ad incontrarlo. Dopo la sua morte avvenuta nel 1982, come forma di devozione, durante l'infruttuosa frequentazione dell'Università in Vermont, ha partecipato alle attività della Philip K. Dick Society, dedita a diffondere le sue opere e cercare di costruirgli una fama postuma sotto la guida di Paul Williams. Il pretesto per essere ammesso tra gli adepti dell'associazione fu la stesura di un adattamento cinematografico di *Confessioni di un artista di merda*, forse mai portata a conclusione (e tra le migliaia di materiali fragili che ebbe modo di sfogliare durante quel periodo di proselitismo dickiano, c'è una vera chicca per collezionisti, una copia personale dell'*I Ching* pieno di foglietti scritti a mano da Dick con domande su quale editore scegliere, sulla fortuna del prossimo libro e su quella con le donne)

«Philip Dick - ci ricorda ancora Lethem con una litote - ha avuto su di me un'influenza formativa pari a quella della marijuana e del punk», e leggere tutti i libri del suo maestro almeno due volte ha significato anche attraversarne i difetti (tra i quali annovera «l'estasi della persecuzione», la «ciarlataneria religiosa», le innumerevoli teorie del complotto, un armamentario adorato dai suoi ammiratori). Ma è soprattutto una seconda linea, sempre con duraturi echi dickiani, che alla lunga prevarrà in Lethem, laddove la miscela di invenzioni, o la «dickification del mondo reale» come lui stesso l'ha appellata, sviluppate e potenziate secondo il proprio gusto, la propria sensibilità, o con fedeltà al proprio mondo visionario, si inserisce all'interno di una trama che conserva gli ingredienti

tipici del romanzo d'investigazione e della *detective story*. Forse uno spartiacque profondo verso la direzione poi intrapresa è già rappresentato dal noir fantascientifico *Concerto per archi e canguro* (1994), primo romanzo che si rifà al libro di Dick *Ma gli androidi sognano pecore elettriche*, così come è debitore delle quattordici volte in cui vide il suo adattamento cinematografico, *Blade Runner*, e dunque nasce dal miscuglio di due culti, quello per Chandler e quello per Dick: qui non è la complessa relazione tra letteratura e scienza a delimitare il campo narrativo, ma l'adozione dei caratteri precipui dell'hardboiled e, soprattutto, dei codici comportamentali della figura principale del genere, l'investigatore privato, il quale, è noto, col fuorigi legge e il gangster rappresenta l'ennesima rivisitazione del mito del cowboy. E così siamo al cuore della cultura nordamericana e del suo più battuto argomento, il conflitto tra chi si pone ai margini, anche in opposizione alla società, e chi invece ne diventa un membro partecipante e attivo. Le origini del tema sono notoriamente illustri - James Fenimore Cooper, Henry David Thoreau, Mark Twain e il suo *Huckleberry Finn*, ecc. - e Lethem lo ha rivisitato in continuazione precipitandolo ogni volta in un orizzonte diverso, sempre fondendo reale e immaginario, sempre problematizzando i concetti di comunità e libertà (che risultano fatalmente compromessi), fino anzi a far scomparire, piano piano, col tempo, qualsiasi accenno al fantastico, con tributi rivolti anzi al romanzo realista ma dalla prospettiva della surrealtà (la saga familiare, e straordinariamente comunista, *I giardini dei dissidenti*, ad esempio; o il più recente, e fragile, *Il detective selvaggio*).

«L'idea di Lethem è che l'assurdità è la più grande forma di realismo», ha scritto Silvia Albertazzi, ed in effetti le sue storie, alcune



delle quali sono ambientate in contesti futuristici che possono sembrare tanto irragionevolmente infernali, alieni, artificiali - ma in realtà tutte poi abitano paesaggi fortemente realistici, che hanno cioè il sapore e l'odore e la geografia di qualcosa di conosciuto - indicano che le realtà distopiche sono possibili proprio in quanto noi stessi abitiamo in realtà distopiche. Anche se non vogliamo vederle e preferiamo lasciarci cadere in una più rassicurante amnesia, che è la grande questione in Lethem, come malinconia, come dimenticanza delle origini, istintivo gnosticismo di protagonisti sempre alla ricerca del proprio passato o di una negoziazione che è però negata dalla perdita: non a caso la condizione di orfanità è il vero trauma nascosto nelle pieghe della sua prosa: orfano è Lionel Essrog, il Testadipazzo di *Motherless Brooklyn*; orfano è Peter, protagonista di uno dei suoi primi racconti, *L'uomo felice*, visitato come Amleto dal fantasma del



padre; orfano perché abbandonato dalla mare è Dylan Ebdus della *Fortezza della solitudine*; e orfano è lo stesso Jonathan che ha perso la madre all'età di tredici anni per un tumore. Forse tutto quello che ha scritto Lethem è una risposta a ciò che è accaduto nell'adolescenza, a partire dalla condizione di orfanità (lui stesso, significativamente, lega la fine dell'ottimismo utopistico negli anni Settanta alla morte della madre, come fossero il crollo di uno stesso mondo, e preveggenza di infausti futuri). La memoria e la manipolazione della memoria è certo un altro dispositivo ereditato da Dick, in Lethem tuttavia l'amnesia assurge a colpa, e implica un senso di colpa; l'amnesia cristallizza le domande che ogni personaggio dovrebbe porsi, come quelle sull'identità, cristallizza le loro ossessioni e paure, consente forse anche una maggiore vicinanza del lettore alla loro umanità, alla loro condizione, e queste sono mezzi, strumenti narrativi; ma, soprattutto, l'amnesia è la catastrofe, mentre

allo stesso tempo nasconde la catastrofe (come accade, rivelatore, in *Amnesia Moon*). Incuriosisce questa sua definizione sul tema dell'amnesia e il fastidio che prova per chi non ricorda - e quindi non sembra, ai suoi occhi, voler rimetere tra il proprio passato: «Nasce da una vecchia ossessione per i ricordi che risale alla mia prima giovinezza, quando avevo sviluppato una vera e propria paranoia circa le dimenticanze altrui. Quando qualcuno diceva di non ricordare qualcosa che io ritenevo importante - una conversazione o un incontro - credevo sempre che stesse mentendo, che mi manipolasse. Comportamenti tremendi, oserei dire criminali».

Se analizzassimo l'intero corpus linguistico di Lethem, potremmo vedere che il campo semantico dell'amnesia, dell'oblio e della dimenticanza - con le soffitte, la polvere, l'oscurità, la nebbia blu, le architetture urbane in disuso o abbandono, gli incubi e il buio, gli stati di prostrazione e di disagio, l'anelito alla solitudine, i viaggi nel deserto, la predilezioni per le prigioni, ecc. - è preminente, o uno dei più battuti. Ricolma le descrizioni dei suoi mondi distopici e di quelli più prosaici della natia Brooklyn o dei rifugi californiani, simboli delle comunità americane che s'illudono di bastare a se stesse. Prefigura atmosfere e luoghi in grado di fungere da specchi e di restituire i faticosi, spinosi problemi esistenziali o psicologici che i suoi protagonisti vivono in un mondo che non funziona più. Edifica argini e protezioni, realizza strategie di comportamento, monta le opportune difese contro l'aggressione del quotidiano (reale o fantastico che sia) e la sua dura irreversibilità. E lo fa in funzione di quello che sembra essere il bene supremo per Lethem, la libera espressione della creatività, dell'invenzione, della dea della fecondità artistica. È curioso notare quanti siano, nella tipologia attanziale

di Lethem, gli aiutanti, cioè quante volte lungo la strada che deve condurre al finale i protagonisti, questi incontrino soggetti la cui funzione è quella di custodire, di proteggere, di fortificare, di districare da situazioni conflittuali, proprio perché ne riconoscono il valore, quella creatività che sempre viene incarnata dal marginale, dall'outsider, dal nerd supereroe, o da chi, per un certo ottundimento o incomprendimento delle norme che regolano i sistemi sociali, vuole sottrarsi per trovare un proprio modo di vivere.

L'ibridazione tra noir e fantascienza, tra le visioni distopiche di Dick e le dieci regole del poliziesco di Chandler, è ancora instabile nel romanzo *Concerto per archi e canguro* (1994): il compito dell'io narrante, l'investigatore Conrad Metcalf, sembra quello di riportare continuamente il romanzo sui binari del genere poliziesco, resistendo alle interferenze della fantascienza (e della non eticità della tecnologia e della scienza). Metcalf è una sorta di stampo di Rick Deckard, così come lo sfondo somiglia, prospetticamente, a quello di *Blade Runner*, una Los Angeles del futuro in cui la polizia è diventata una specie di controllore preventivo e al posto degli androidi fuggiaschi compaiono animali evoluti che camminano e parlano e hanno dimenticato la loro discendenza animale: tra questi anche un canguro molto aggressivo, guardaspalle del gangster di turno, che cerca di dissuadere l'investigatore dal compiere le sue indagini a suon di percosse e minacce. Le storie di Lethem sono spesso maliziosamente divertenti, piene di curiose invenzioni, e questo esordio nel romanzo non fa eccezione (ci sono inquietanti bambini super intelligenti, si possono scambiare i nervi erotici con il partner, esistono tessere a punti del proprio karma e se questi finiscono sono guai, ecc.). Metcalf è

uno che fa domande, un interrogatore come viene sottolineato, e porre domande è una delle principali qualità dell'investigatore anni Cinquanta, prototipo di Dick e dunque anche di Lethem: ma la società in cui Metcalf si trova ad investigare è più favorevole all'oblio che al ricordo (l'assunzione di droghe della dimenticanza viene incentivata dallo Stato). Dunque la sua stessa essenza e funzione, che comporta scoprire le connessioni con il passato, rintracciare i colpevoli vendicando la memoria dei morti, o dar loro una giusta sepoltura, ristabilire una giustizia, ecc., è operazione inutile perché di fronte l'investigatore ritrova una comunità che invece, malinconicamente, si disgrega e si isola, che vuole dimenticare. Isolazionismo, oblio universale, fantascienza, detective story: è questo un po' il marchio di fabbrica di Lethem, che tratta la materia con ironia e una buona dose di cinismo, secondo i canoni, seppur attraverso trame e soluzioni narrative eccentriche, non convenzionali.

Bildungsroman e insieme *gangster story* è invece *Motherless Brooklyn*, che al contrario di *Concerto per archi e canguro*, i cui diritti cinematografici erano stati opzionati da Alan J. Pakula (i soldi ricevuti permisero a Lethem di lasciare l'impiego nelle librerie dell'usato e dedicarsi solo alla scrittura), o di *Amnesia Moon* (da David Lynch), è stato portato sul grande schermo da Edward Norton. Quinto suo romanzo, ambientato per lo più a Brooklyn, racconta le indagini di Lionel Essrog dopo l'assassinio del suo capo Frank Minna, un piccolo criminale che controlla alcune strade del quartiere e che gestisce un'agenzia investigativa: una lunga digressione introduce sugli anni di formazione di Essrog all'orfanotrofio di Saint Vincent («nella parte periferica di Brooklyn») e sull'educazione alla vita da parte di Minna, figura paterna per lui e per altri orfani come lui. L'orfanità è invariante narrativa

(«Inutile negare che si tratta di uno dei miei temi prediletti. Ma parlerei più in generale del senso di perdita: di un affetto, di un linguaggio, di una memoria», dice Lethem) e si sposa alla perfezione con il cliché del detective *hardboiled* solitario e *alieno* al contesto sociale, incapace di conformarsi o di creare relazioni stabili; ingredienti qui portati all'estremo perché Essrog soffre della sindrome di Tourette, malattia neurologica contraddistinta da comportamenti compulsivi e che si manifesta mediante una miriade di tic verbali e gestuali - come gridare oscenità o compiere atti apparentemente incontrollati (per questo un tempo veniva confusa con la ribellione adolescenziale). «La parola è tutto. Lasciatemi sfogare e vedrete. Divento imbonitore da fiera, un banditore d'asta, un attore teatrale, un oratore pieno di ispirazione, un senatore ubriaco d'ostruzionismo. *Ho la Tourette*. La mia bocca non si ferma mai, anche se per lo più bisbiglio o mi mangio le parole come se leggessi ad alta voce, con il pomo d'Adamo che saltella, i muscoli delle guance che mi pulsano sotto la pelle, le parole che mi sfuggono, semplici fantasmi di se stesse, le frasi prive di respiro e di tonalità»: così l'incipit del romanzo con cui Essrog informa del suo caos linguistico imprevedibile, incontrollabile, una pericolosissima «stenografia obliqua» per chi ha a che fare con il crimine, perché rivela anche i pensieri inespresi, e che darà vita lungo la narrazione ad esilaranti escamotage linguistici. Tra tutto questo toccare le cose e ripetere le parole degli altri, la sindrome di Tourette elargisce indubbi vantaggi al detective, tra cui la capacità di non dimenticare (o rimuovere ciò che è intollerabile all'uomo senza sindrome), la concentrazione, l'attenzione nel portare a compimento un ordine, l'abilità nell'osservazione, la facilità con cui si è ignorati («proprio perché difettoso») e, al contrario, quella di cogliere di sorpresa

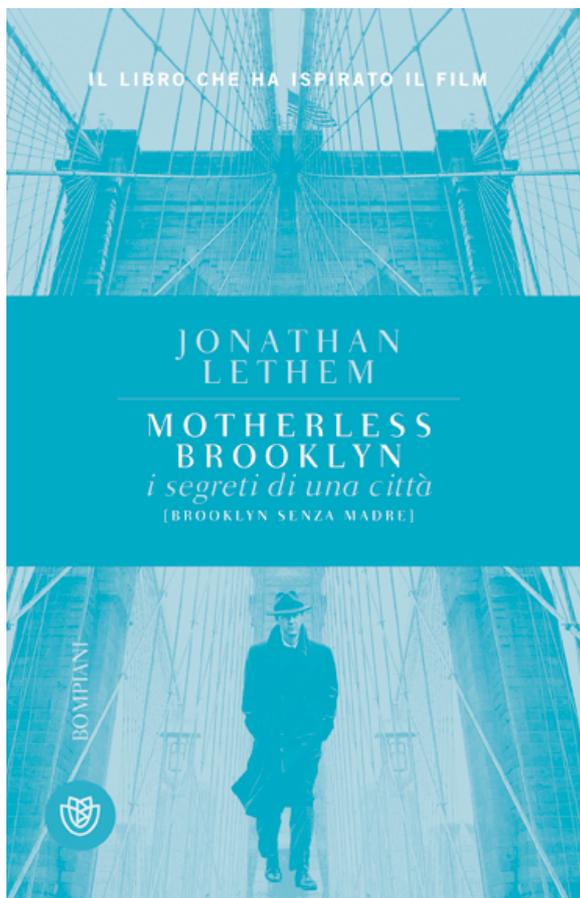
e innervosire i sospettati: qualità che lo aiutano a risolvere il caso. La sindrome di Tourette è, anche, prolungamento linguistico dell'*hardboiled*, soluzione creativa che accomuna gli scopi, laddove entrambi cercano di mettere ordine in un mondo in cui tutto sembra andare storto: e insieme, seguendo l'indicazione dell'io narrante, è una perfetta metafora del mondo, «la prova dell'imprevedibilità della vita, della sua rozzezza, della sua aggressività, un modello in scala del (suo) folle cuore», o anche una saggia, incontrovertibile dimostrazione che è meglio «essere idioti, incapaci, pigri, avidi o nevrotici che tentare di dominare il destino». La feralità e l'incommensurabilità del deserto (quello del Mojave, in California, mentre sulle strade di un altro deserto, il deserto rosso del Wyoming, si svolge *Amnesia Moon*) tornano invece ne *Il detective selvaggio*, parodia solo nel titolo del romanzo di Bolaño: una newyorkese di trentadue anni, Phoebe Siegler, si mette alla ricerca della figlia della sua migliore amica, scomparsa dal college, e l'investigatore cui si rivolge la conduce su una montagna misteriosa, lontano dalla civiltà, dove si scontrano due comunità: quella di rozzi maschilisti trumpiani che credono alle scie chimiche e nell'apocalisse, e un gruppo di hippy che vorrebbe rifondare la società facendo a meno degli uomini - dunque l'eterno abisso tra uomini e donne, o meglio tra due civiltà, sovranisti e idealisti, l'ideologia capital-millennaristica e l'utopia, e uno spazio da condividere che si considera (ma a torto) libero e selvaggio.

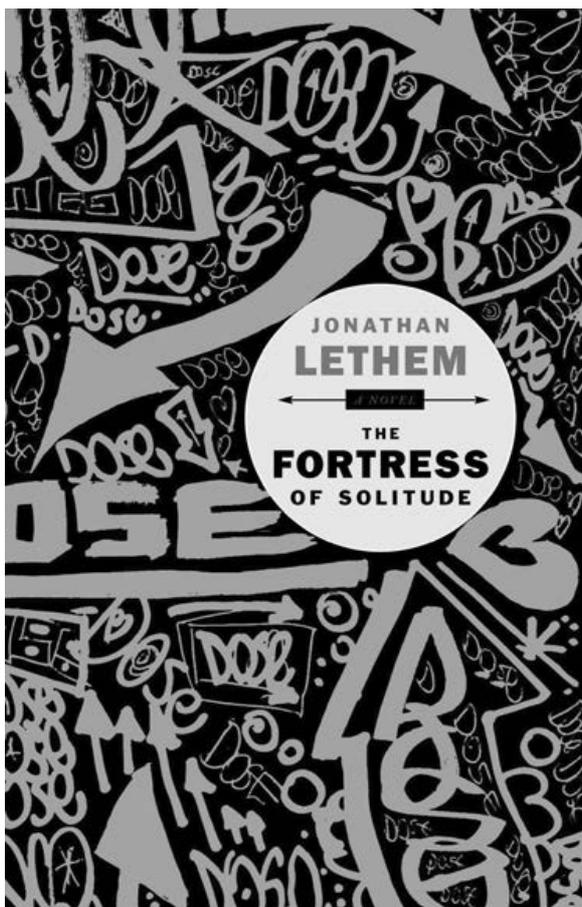
I personaggi di Lethem: inetti, malati, timidi, sbagliati, pieni di compulsioni eppure con qualità sorprendenti o soprannaturali e di cui loro stessi non sono pienamente coscienti, mutanti o in mutazione, geniali bambini (altro lascito della tradizione letteraria americana del padre nobile, e lacanianamente funzionante "in assenza",

Jerome David Salinger). L’Alice di Carroll e il Marlowe di Chandler sembrano i due archetipi narrativi principali cui si rifanno i suoi protagonisti, con la loro strana idea di innocenza e moralismo (di cui sono portatori in forma diversa), il loro tentativo di mediare tra umorismo, invenzione, ritmo, distruzione delle gerarchie, giochi linguistici, movimenti nello spazio narrativo («come su una scacchiera», Lethem indica la via della difesa, della simulazione, dell’attacco). Al contrario di quanto avviene ad esempio in Huxley, il destino dei suoi protagonisti non è mai tragico: l’isolamento o la fuga o la prigionia non portano alla morte ma a un rafforzamento di valori che non sono negoziabili (lo è perfino la doppia ibernazione del detective Conrad

Metcalf): cioè la difesa dei più deboli, la solidarietà, il sospetto verso ogni forma di potere e di autorità, l’educazione alla compassione e all’attenzione, e tutto quel bagaglio che viene sprezzatamente confuso con l’idealismo, ma che rappresenta per Lethem (e, fortunatamente, non solo per lui) la resistenza di una civiltà. Lo spazio narrativo di Lethem è molto affollato: il western può essere ambientato nello spazio; il mito della frontiera rinascere tra razze aliene; Brooklyn percorsa e abitata da ragazzini con poteri supereroici - forse solo agognati e fantasticati; le catastrofi accadere ovunque; e possono comparire sul palcoscenico il detective scalcinato e la *femme fatale*, poliziotti e gangster, pecore e canguri parlanti, perfino Orsi trumpiani e Conigli hippy che si scontrano nell’arena della civiltà in una lotta per la sopravvivenza. Il circolo del caos in Lethem si espande naturalmente, sempre verso l’esterno, una riproduzione dell’andamento d’ogni riflessione o discussione o confronto tra le mura domestiche: dalla famiglia all’ambiente circostante, e da questo alla politica in atto, in azione. Chi abita al di là del ponte di Brooklyn, tra arroganti grattacieli, non sa proprio cosa si è perso («La nascita della cultura nera, la libertà artistica e sessuale, il baseball, i Mets, i fumetti, l’apice della violenza nell’estate del ’77, l’hip pop», è l’inizio di una sua lista).

L’altro imprescindibile personaggio di romanzi e racconti, sorta di universo composito, di diorama dell’immaginazione, che si ama senza riserve e senza limiti, celebrato anche come metafora dell’idea stessa dell’America, oltre che spazio urbano dove reale e sovrannaturale si incontrano, si concretizzano mescolandosi, è proprio Brooklyn, suo luogo di nascita (il 19 febbraio del 1964) e d’elezione. Qui, in quest’altra New York, meno illuminata, più sporca,





«accerchiata dal crimine e dalla povertà», Lethem non è solo cresciuto, nella zona di Boerum Hill, tra le stanze di un palazzina a schiera «un po' malridotta ma bellissima» e trasformata dai genitori in uno spazio colmo, come detto, di amici, di coinquilini, di chiacchiere, di incontri, di vita («una sorta di comune»); ma ha dato vita a un'epica, o meglio, vi ha innervato una sua personale epica. È l'epica di Court Street dove gli orfani del piccolo gangster Minna in *Motherless Brooklyn*, al riparo dal caos barbarico del quartiere, imparano a vivere, a stare nel mondo - «una placida via cittadina che nascondeva una vita di chiacchiere, di scambi e di insulti casuali, una macchina politica di quartiere con molti boss delle pizzerie e delle macellerie, e ovunque regole non scritte» (anche la vivacità oratoria ed espressiva di Essrog, il suo ribollire linguistico, s'identificano con l'esuberanza e la creatività di Court Street). È l'epica di Dean Street, il «secondo mondo» dopo quello

rassicurante delle mura famigliari, cioè quello della strada, della violenza e delle necessarie strategie per difendersi, della forza imperitura dell'amicizia, della scoperta della bellezza e della contraddittorietà dell'universo femminile, del sentimento dell'insignificanza e di quello dell'onnipotenza che sentiamo da giovani, che vive Dylan Ebdus nel romanzo di formazione *La fortezza della solitudine*. Amato, vezzeggiato, sublimato, battuto palmo a palmo, immaginato in un futuro cyborg punk o dopo un cataclisma, il quartiere di Brooklyn ne esce glorificato tra le pagine della sua prosa, ha le stimmate della fama postuma: ed è di volta in volta paradigma privilegiato o complesso antropologico e architettonico della contraddizione permanente; ritrovo dei primi hippy, omosessuali, artisti, e del loro tentativo di dissociarsi dal processo di imborghesimento in atto, e al contempo zona in cui le famiglie bianche hanno cercato di coabitare un tessuto insediativo in cui avevano storicamente trovato asilo le comunità afroamericane e in diverse ondate migratorie lavoratori e lavoratrici centro e latinoamericani: è luogo di conflitti, attraversato da disordini e tensioni costanti per la compresenza di culture diverse in grado, quasi per contrappasso, di sprigionare una straordinaria energia creativa (la «terrificante ricchezza» della «giustapposizione di razza e classe»); e infine territorio che ha conosciuto un boom immobiliare, e con questo quella *gentrification* che l'ha cambiato, che ne ha snaturato «la realtà culturale» come ha più volte sottolineato Lethem, cioè la sua magia. Il quale Lethem però, più che assurgere a testimone di un naufragio - nella traiettoria che va dalla vita *bohémienne* degli anni Settanta all'imborghesimento degli anni Novanta - ha sempre inteso tenere alto il vessillo dell'ibridazione, mantenuto e gelosamente conservato nel tempo nei suoi

assi cartesiani (non a caso ha parlato di come «le nuove immigrazioni stanno portando nuove culture e nuovi stimoli, e quel tipo di caos gioioso e cosmopolita oggi *rivive* in altre forme»). La costante e incompleta rivoluzione che Brooklyn rappresenta, a partire proprio dall'essere simbolo della convivenza di identità e diversità, la rende, politicamente, «una sfida perenne a se stessa e al resto dell'America», ed è questo anche il senso della sua semantizzazione, dell'essere nucleo narrativo (interessante notare quanti ruoli Brooklyn abbia ultimamente impersonato per registi e scrittori come Paul Auster, Spike Lee, Jonathan Safran Foer, Colson Whitehead, Jhumpa Lahiri, Donald Antrim, e molti altri - compreso David Foster Wallace, che vi ha abitato, e dal quale Lethem ha ereditato, dopo il suo tragico suicidio, la cattedra di scrittura creativa al Pomona College, in California).

Osservando lo svolgimento e la tessitura delle sue *short stories*, accade di imbattersi in un rovesciamento delle aspettative suscitate dall'autore, e questo spiega perché veniamo colti talvolta da un senso di disagio, come se avessimo imboccato la festa sbagliata. La raccolta di racconti *Mens e cartoon* è in questo senso esemplificativa perché Lethem - «surrealista visionario imbevuto di cultura pop» - presenta una visione normalizzante del mondo dei fumetti che strania e mortifica il lettore almeno quanto accade ai suoi stessi personaggi. Il senso di disorientamento nasce dall'angolazione, dalla prospettiva in cui viene riflessa la situazione narrata: in *Super Goat Man* un supereroe rientra negli argini della vita quotidiana nei panni di un grigio e deriso professore di letteratura, un vecchio radicale a mala pena sopportato dal resto del corpo docente; nel racconto *La visione* l'io narrante ritrova un vecchio compagno di scuola a cui piaceva travestirsi da supereroe e che ha nascosto, e forse

risolto, all'interno del nucleo familiare la propria deviazione; *Vivian Relf* ha inizio con un falso riconoscimento di due ragazzi a una festa, convinti di essersi già visti da qualche altra parte, senza riuscire a risalire all'occasione; e poi negli anni seguenti continueranno a incontrarsi per caso - a un'altra festa, in aeroporto, ecc. (e altrove, nel racconto intitolato *Holidays*, il calendario di festività religiose sembra descritto da un alieno o da un pazzo). Così come il paesaggio è ancora quello che abbiamo imparato a conoscere in molta letteratura di fantascienza, con territori artificiali che sembrano realistici, un'atmosfera stanca tipica di un mondo vecchio e rassegnato, una popolazione di «inabitanti», di spettri senza scintilla che seguono passivamente il ritmo del nulla, ma Lethem manipola questi meccanismi consolidati per raccontare una normalità prossima che insieme provoca e turba, dunque ancora l'apostasi delle nostre esistenze. Esistono secondo Lethem due universi paralleli nella *science fiction*. Il primo è segnato da una visione utopica che prefigura un mondo in cui l'umanità potrà finalmente essere felice. Questo universo, vessillo dell'industria culturale, fornisce una lettura fortemente ideologizzata degli archetipi della fantascienza, propugnando un orizzonte consolatorio, sostanzialmente castrante e insopportabilmente nostalgico. Il secondo è invece mediato da una pulsione distopica che delinea una società oppressiva e rannicchiata su sé stessa, in cui il senso di inquietudine e di soffocamento si fa più acuto quanto più l'individuo percepisce l'universo circostante come la realizzazione tragica e beffarda dell'utopia stessa. Ed è a quest'ultimo che lui guarda, convinto che conservate nel pozzo della letteratura poliziesca e della *science fiction* ci siano le nostre paure e speranze più profonde.

Uno degli effetti che lui più ricerca è



foto di Amy Maloof

quello di inserire all'interno di una vicenda prettamente realistica elementi fantastici in modo da interrogarsi su cosa accada a questo punto agli esseri umani. Ma la qualità principale che critici e recensori gli riconoscono è quella di saper smontare e ricomporre i generi della cultura popolare, rimescolando l'immaginario mitologico assuefatto e serializzato dal linguaggio del

cinema, della pubblicità, della musica o dei fumetti, in un modo tale che il lettore quasi non lo riconosce più. Dunque da un lato la predilezione per le trame multiple, tra deviazioni e virate non-sense, talvolta forzate (gli intrecci caotici di *Amnesia moon*), con la debolezza di alcuni finali, che è un'altra estensione della non volontà di cedere all'abbandono, al lasciar andare la storia,

e l'affidarsi a una vena umoristica e a un onesto scetticismo, ch'è imprescindibile dettame del genere *hardboiled*. Dall'altro lato la predilezione per la riscrittura, o il riuso, anche con apologie pubbliche, la più nota delle quali apparve su «Harper's», nel 2007, *L'estasi dell'influenza*, con tanto di sfoggio di una lunga lista finale delle citazioni o dei plagi creativi abilmente dissimulati nel testo (così significativo da divenire poi il titolo di una colletanea di suoi interventi critici, confessioni di fede, cataloghi di vizi e virtù letterarie o musicali, per l'appunto una specie di *autobiografia* saggistica): «Trovare la propria voce non equivale a purgarsi e mondarsi delle parole altrui, bensì ad adottare e abbracciare affiliazioni, comunità, discorsi», scrive Lethem, che sottolinea come d'altronde il ventesimo secolo sia stato il trionfo del collage, della citazione, del dadaismo, del pop. Non sempre l'operazione è volutamente dissimulata (in controluce a *Ragazza con paesaggio* si intravedono alcuni temi del libro di Dick *Le tre stimmate di Palmer Eldritch*, e anche l'ossessione per il film di John Ford, *Sentieri selvaggi*, e anche... ecc.); talvolta è smaccatamente dichiarata, come nel racconto forse poco conosciuto *Il principe felice* (1993), pseudo-favola sull'amore tra una rondine e un robot d'oro e grande omaggio a un classico della letteratura *tout court*, non solo della letteratura dell'infanzia, in cui Oscar Wilde traccia la storia di un destino eroico votato al sacrificio e a una pena immensa per tutte le creature.

La riscrittura in Lethem è da declinare in termini di intertestualità, ibridazione, padronanza delle fonti, capacità di sgraffignare soluzioni e stili nell'epoca della mercificazione della cultura (ed è bello ricordare che Pasolini considerava «inconsumabile» la poesia, e questo nonostante gli sforzi del capitalismo di

consumare, ingurgitare, sostituire tutti i prodotti dell'industria, compresi quelli dell'industria dell'intrattenimento, la poesia è un prodotto che resterà inconsumato nel tempo). L'emulsione di materiale alto e basso, anche quando mediato dall'occhio del pittore che avrebbe voluto essere (per ricalcare le orme paterne) e che non riuscì mai a diventare, per cui ogni storia è «una creazione in divenire», non determina una mescolanza di stili o l'intreccio di più registri espressivi: il pastiche è relativo solo ai generi letterari, al sovvertimento di quelli tradizionali allargando il bacino della letteratura alla cultura popolare - come accade per molti della sua generazione, la fantascienza, la detective story, il fumetto, il cinema, il rock and roll, lo sport ecc., informano e modellano la sua letteratura. Le sue metanarrazioni («Tutte le mie storie tendono a essere, a un certo livello, interrogazioni sul genere che abitano», ha sostenuto), poggiano su appassionate devozioni e incondizionati amori, di cui ha dato diffusamente conto nell'ampia produzione di articoli, saggi, interventi pubblici; e pur basandosi sul riuso, principio endemico del postmodernismo, problematizzano e drammatizzano la questione dell'identità, che era stato uno degli ideali in realtà del modernismo.

Una frase di Italo Calvino che lui cita spesso è che scrivere rappresenta il tentativo di cercare e trovare una spiegazione unendo elementi del mondo che, disgregati, sembrano non avere significato alcuno. David Foster Wallace viene da lui esaltato proprio perché non ha voluto scegliere tra cultura alta e cultura popolare, decidendo di fonderle, ed è stato grazie a lui, alle sue «elaborazioni di folgorante profondità su argomenti squisitamente letterari con riflessioni illuminanti su temi di intrattenimento popolare», se per molti l'antica vergogna dei lettori di

fumetti e di fantascienza s'è trasformata in orgoglio da esibire sulla pagina. I materiali eterogenei tratti dai vari generi letterari, mescolandosi, si evolvono in Lethem in un ibridismo che crea un effetto di rifrazione; ossimoricamente, la sua procedura formale più consueta è quella di non costruire raccordi, lasciando tale compito al lettore, per saltare poi direttamente al successivo argomento («Questa è stata una delle lezioni tecniche più importanti per me»), in un ideale proseguimento della tecnica del baloon. Concretizzazione di una metafora sono un po' le sue storie, e le trame talvolta meccaniche o sovradeterminate (esemplare in entrambi i sensi *Il detective selvaggio*): disegnava fumetti da ragazzo, speculando su costume, poteri, avventure del suo supereroe, poi ha prestato la passione ai suoi personaggi, marvelmaniaci allo stesso modo, ed esteso il metodo alla scrittura: «Preferisco tenere tutto, l'imminente senso della storia, nella mia testa, perché è quella pressione di tenere tutto nella mia testa che mi fa lavorare sodo per metterlo sulla pagina».

Il lungo apprendistato come impiegato nelle librerie dell'usato non è stato solo un modo per farsi le ossa nella carriera di scrittore (e la vanità delle classifiche, delle stellette dei premi letterari, delle recensioni e delle lodi degli amici, transitorie, spazzate via dal tempo giudice supremo, che si ammassa, invenduta, tra le bancarelle e gli scaffali di seconda mano): gli è servito anche, è un sospetto, per imparare l'arte di sentirsi a suo agio nella cosiddetta saggistica creativa, acquisendo quelle semantiche della grazia e della sprezzatura architrave del genere della conversazione, di cui è in fondo un erede. Lethem, come è stato giustamente da più parti evidenziato, è capace di mostrarti ciò che ama, perché lo ama e perché anche tu dovresti amarlo. Nei suoi resoconti (pubblicati sotto i titoli

di *Memorie di un artista della delusione* e *L'estasi dell'influenza*) invoca la sorpresa di una lettura, la complicità con alcuni artisti o musicisti o scrittori o registi, analizza i momenti cinematografici che lo incantano e lo confondono, inserisce lunghi lacerti biografici, aggiorna e interviene sul suo Pantheon personale, racconta aneddoti esemplificativi, sentenzia e disputa, dichiara le proprie preferenze musicali o letterarie, crea somiglianze, parallelismi inattesi, e li difende come un crociato a Gerusalemme (che invidia per i romanzieri, a cui è concessa la libertà di penetrare e agire indisturbati in tutti, davvero tutti i territori, e che tristezza, ché al critico si consente solo lo specialismo). *Storie metropolitane* per la fermata di Hoyt-Schermerhorn, a Brooklyn, e il binario fantasma set dei *Guerrieri della notte*; *Due o tre cose che so di Cassavetes* sui personaggi secondari manipolati dal grande regista; *Il postmodernismo come Liberty Valance* perché anche lì, nel postmoderno «l'assassino non è l'uomo in mezzo alla strada bensì un altro»: sono pezzi di bravura, piccoli assoli di breakdance, che includono tutto quanto detto sopra, comprese un'assoluta, seduttiva, autoreferenzialità (non potrebbe essere altrimenti) e un tono spesso piacevole e acuto. In questa stupefazione del lettore che ha origine da altre stupefazioni, quelle dello scrittore, non tutto si può salvare, il genere della conversazione è di per sé sdruccevole, si cade facilmente e altrettanto si può essere preda di imperativi categorici o dare eccessiva importanza alle proprie ossessioni.

Il passaggio dalla cronaca, alla biografia, all'accenno personale, all'esegesi, si configura a sua volta come una rilettura di sé e dei propri presupposti. Lethem è un satirista intelligente a cui piace riportare alla luce figure di artisti, disegnatori, scrittori ridotti a nota a margine della storia della



Blade Runner di Ridley Scott

cultura, non solo per il gusto di raccontare una biografia o di bacchettare la presunzione delle *élite* (un altro modo di portare avanti la dissacrazione dell'autorità instillatagli dalla madre Judith). Sono sconfitti e dimenticati rievocati nel momento non della gloria ma della caduta, emblemi di una visione cupa della creatività, nel momento in cui la bacchetta di Prospero si spezza: come Jack Kirby co-sceneggiatore e co-disegnatore dei successi della Marvel negli anni Sessanta (i Fantastici Quattro, Hulk, Thor e molti altri), che «era interessato allo scontro fra le potenze delle tenebre e della luce e si identificava in mostri-guerrieri alieni che, come John Wayne in *Sentieri selvaggi*, avevano giurato di proteggere le vulnerabili società civili nelle quali erano incapaci di vivere», il cui tratto cominciò a un certo punto a degenerare e le storie a essere penosamente scritte, ma che lui ha sempre

difeso con gli amici perché impersonava «la moralità superiore del Creatore Originario», l'essere sognatori, costruttori di mondi (lo è anche l'Everett Moon, alias Caos, protagonista di *Amnesia Moon*). O come il romanziere fallito Edward Dahlberg, mosso da un risentimento cosmico per ogni scrittore sulla faccia della Terra, professionista della filippica e di inveterate scenate e castratore d'ogni diritto di tentare di diventare scrittori - «desiderio così umano, così commovente, così profondamente innocuo», che pure ha dato alle stampe un libro decente, proprio alla fine della sua carriera, *Perché ero carne*, ritratto della sua infanzia e della madre, prostituta e amante della vita. Riabilitazioni, insomma, simili a quelle che occorrono o che conoscono i suoi protagonisti, nel conflitto perenne tra felicità e umanità.