

L'illuminista

Rivista di cultura contemporanea fondata da Walter Pedullà

numero 58/59/60 • gennaio-dicembre 2021

I segni della satira.

Dai '60 a oggi

a cura di Andrea Gialloredo e Tommaso Pomilio



SAPIENZA
UNIVERSITÀ EDITRICE

L'illuminista

Quadrimestrale di cultura contemporanea

Anno XXII – Numero 58-59-60 – 2021

ISSN 1720-5395

Autorizzazione del Tribunale Civile di Roma n. 00622/99 del 24.12.1999

Dipartimento di Lettere e Culture Moderne

Periodico di proprietà dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza"

Sede: Roma, P.le Aldo Moro, 5. Rappresentante legale: Prof.ssa Antonella Polimeni

Direttore Responsabile: Tommaso Pomilio

Vice Direttori: Silvana Cirillo, Francesco Muzzioli

Segreteria di redazione: Anna Carocci, Simona Cigliana

Redazione: Cecilia Bello Minciocchi, Floriana Calitti, Federico Francucci, Andrea Gialloretto, Roberto Gigliucci, Giovanna Lo Monaco, Giovanni Maffei, Roberto Milana, Alessandra Pepe, Daniel Raffini, Marco Ricciardi, Andrea Santurbano, Carlo Serafini, Siriana Sgavicchia

Comitato scientifico: Walter Pedullà (Presidente)

Beatrice Alfonzetti, Daniela Aronica (Univ. Barcellona), Novella Bellucci, Paolo Bertetto, Andrea Cortellessa, Roberto Fedi, Giulio Ferroni, Biancamaria Frabotta, José Luis Gotor, Luigi Lombardi Satriani, Michele Mari, William Marx (Univ. Sorbonne, Parigi), Arturo Mazzarella, Giorgio Patrizi, Gabriele Pedullà, Tommaso Pomilio, Amedeo Quondam, Fanny Rubio (Univ. Madrid), Vera Stepanenko (Univ. Mosca), Paolo Valesio (Univ. Columbia, New York)

L'opera è stata pubblicata con il contributo dell'Università degli Studi di Roma La Sapienza

Copyright © 2021

Sapienza Università Editrice

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

www.editricesapienza.it

editrice.sapienza@uniroma1.it

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

La traduzione, l'adattamento totale o parziale, la riproduzione con qualsiasi mezzo (compresi microfilm, film, fotocopie), nonché la memorizzazione elettronica, sono riservati per tutti i Paesi. L'editore è a disposizione degli aventi diritto con i quali non è stato possibile comunicare, per eventuali involontarie omissioni o inesattezze nella citazione delle fonti e/o delle foto.

All Rights Reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopy, recording or any other information storage and retrieval system, without prior permission in writing from the publisher. All eligible parties, if not previously approached, can ask directly the publisher in case of unintentional omissions or incorrect quotes of sources and/or photos.

In copertina: un disegno di Pablo Echaurren (1977).

Indice

Premessa	7
Litigiosità dell'anima <i>Giorgio Manganelli (a cura di Andrea Cortellessa)</i>	13
Sfaccettatura di un porcospino. Per una teoria della satira <i>Francesco Muzzioli</i>	19
Convergenze sperimentali: Gianni Celati e «Il Caffè» <i>Stefano Tieri</i>	35
Per una storia della fortuna del <i>Satyricon</i> nel secondo Novecento. Prolegomeni e <i>parlées</i> <i>Fabrizio Bondi</i>	49
Flaiano tra epitaffi e pisolini <i>Roberto Barbolini</i>	59
Dell'amara satira. Luigi Compagnone, ragioni e acheronti <i>Tommaso Pomilio</i>	65
L'«orba Urbs» di Morselli: la satira grottesca in <i>Roma senza papa</i> <i>Andrea Santurbano</i>	83
La satira come «difesa di una generosa illusione». <i>Tre bestemmie uguali e distinte</i> di Augusto Frassinetti <i>Andrea Gialloredo</i>	99
Tra Oulipo e Giovenale: Sanguineti e la satira del politicamente combinatorio <i>Chiara Portesine</i>	119

«Non ama mica me». Il pubblico della poesia secondo Balestrini <i>Cecilia Bello Minciacchi</i>	143
<i>Fantasma romani</i> ovvero: il borghese narratore e menzognero di Malerba <i>Marco Ricciardi</i>	151
La satira felice di Juan Rodolfo Wilcock, con alcune riflessioni sul microracconto e la poesia <i>Daniel Raffini</i>	161
«Tra insulto e bestemmia», e ironia. La forma satirica nella «trilogia della sciarra» di Jolanda Insana <i>Giuseppe Lo Castro</i>	179
«Gioie e dolori e tanta noja»: il lessico di Tondelli da <i>Pao Pao</i> alla <i>Sanguineti's Wunderkammer</i> <i>Lorenzo Resio</i>	197
Piccole satire quotidiane: Stefano Benni sulla stampa periodica (1976-1986) <i>Giovanna Lo Monaco</i>	215
La satira a distanza zero di Gabriele Frasca. Materiali per la lettura del capitolo 12 di <i>Santa Mira</i> <i>Federico Francucci</i>	229
«Cosa c'è da stare allegri» tra i dannati. Parodia e satira in Caserza e Policastro <i>Davide Paone</i>	251
Inconscia Incande(sce)nza: satiriche italianità bianche in <i>Infinite Jest</i> di David Foster Wallace <i>Alessandro Giammei</i>	261
La satira nell'arte del novecento <i>Rocco Familiari</i>	271
Andrea Pazienza e la satira del «Male» <i>Erika De Angelis</i>	289
La satira di Enzo Jannacci tra dialetto e italiano colloquiale <i>Emiliano Picchiorri</i>	299
SAGGI EDITI	
La satira degli italiani <i>Walter Pedullà</i>	313

Poesia satirica nell'Italia degli anni '60 <i>Cesare Vivaldi</i>	325
La musa infetta <i>Attilio Brilli</i>	333
La satira politica nell'Italia del Novecento <i>Giulio Carnazzi</i>	341
Epigrammi italiani <i>Gino Ruozzi</i>	347
Dal tempo del dopo. La maniera epigrammatica di Beppe Fenoglio <i>Giancarlo Alfano</i>	353
«Un film delizioso»: <i>Le lettere di Ottavia</i> di Luigi Malerba <i>Cecilia Bello Minciacchi</i>	359
Il rogo di Vassalli <i>Giovanna Ioli</i>	377
Manganelli, la macchina del vilipendio <i>Andrea Cortellessa</i>	383

Inconscia Incande(sce)nza: satiriche italianità bianche in *Infinite Jest* di David Foster Wallace¹

di Alessandro Giammei

Poco meno di dieci anni fa, il Metropolitan Museum of Art di New York allestiva la più grande mostra che questo ancor giovane secolo d'inesausta farsa politica e culturale abbia finora dedicato al tema della satira e della caricatura nell'arte occidentale di quelli precedenti. Le curatrici McPhee ed Orenstein, esperte di grafica e stampe della prima modernità, scelsero un fortunato brandello di citazione dall'*Hamlet* di Shakespeare per il titolo di quella mostra: *Infinite Jest*. Lo stesso titolo è stato poi ereditato dal ricco catalogo,² in cui nessuno degli autori menziona l'enciclopedico libro-monumento che aveva già notoriamente scomodato, verso la fine del millennio scorso, l'emblematico istante in cui Amleto riconosce, nel teschio scarnificato del povero Yorick, «a fellow of infinite jest, of most excellent fancy».³ E tuttavia, lo scherzo è lampante. Giacché *Infinite Jest* di David Foster Wallace, oltre ad essere parodia e caricatura dell'*Hamlet* medesimo (e dei *Fratelli Karamazov*, e dell'*Odissea*, e del *Chisciotte*, e probabilmente di vari altri pilastri dell'epoca che chiuse nel 1996), costituisce uno dei più esilaranti esiti della satira novecentesca.

Non serve Montale per ricordare che, all'etimo, la satira è una faccenda di eccesso e di compilazione: un genere che combina il troppo pieno e il sorprendentemente inventariato. Col suo migliaio di pagine di *fabulæ* affastellate, di note (di note alle note) e conti astronomici che tendono improbabilmente a tornare, *Infinite Jest* è senz'altro una farcittissima *lanx satura*, un piatto misto, costitutivamente indeciso tra commedia e tragedia, malinconia e grottesco. Ma, al di là della questione formale (o, per così dire, di mole e densità), già riassunta nel titolo scespiriano rubato dal

Metropolitan, conta sottolineare come questo ragionato mappazzone postmoderno sia, essenzialmente, una satira politica, e per giunta di grande ambizione massimalista.

L'ironia proverbiale di Foster Wallace – altrove serenamente fine a sé stessa od ossessivamente ricurva sull'ipotesi, consapevolmente fuori tempo, di un'indagine assoluta dell'umanità (del sé addirittura, magari in un paradossale contesto d'alienazione o in un desolato tentativo di non annoiarsi, di non annoiare) – è, nel suo capolavoro, chiaramente militante, come Northrop Frye esige da ogni ironia perché la si possa chiamare satira.⁴

Nel saggio di Frye, l'altro elemento necessario al *mythos* invernale dell'ironia che si fa satira (oltre a un umorismo militante appunto, e radicato in un modicum di fantasia sufficiente a consentire rivelatori confronti tra finzione e realtà) è un bersaglio.⁵ Il bersaglio di *Infinite Jest* è, banalmente e clamorosamente, la struttura portante della società americana al principio dell'inverno della modernità: il capitalismo bianco. A quel motore immobile, a quell'invisibile mano, rispondono tutte le mitologie messe alla berlina da Foster Wallace: la famiglia nucleare, la dicotomia produttivo/reietto (o organizzazione/terrorismo), l'egemonia culturale da conseguirsi attraverso un ingovernato mercato dell'intrattenimento, la meritocrazia e i suoi strumenti di sorveglianza e castigo, la mescolanza delle diversità in una meta-identità che non conosce radici ma solo obiettivi; il talento, l'individuo, la felicità – o meglio, la ricerca della felicità. Il famigerato sogno americano, insomma, che è poi bersaglio di larga parte della cultura ironico-satirica statunitense bianca (elevata o *mainstream*) della fine del Novecento, da *American Beauty* e *Fight Club* ai saggi di Fredric Jameson e i poemi di Anne Carson, fino alle canzoni dei Nirvana.

In queste poche pagine vorrei affrontare questi pochi fatti su *Infinite Jest*, che mi paiono evidenti, alla luce di un ulteriore fatto che, pur evidente da dati essenziali, è invece rimasto ai margini della (o meglio, fuori dalla) critica intorno a David Foster Wallace. Tale fatto è che, al centro del romanzo, c'è una famiglia di origini italiane. La mia ipotesi è che l'italianità del protagonista di *Infinite Jest* sia significativa, e che in particolare riveli qualcosa a proposito di come lo sguardo bianco⁶ Nordamericano adoperi la sospetta bianchezza dell'italianità per far satira di sé: per destabilizzarsi criticamente e, al contempo, stabilirsi e descriversi, riaffermarsi.

1. Ti chiami Harold Incandenza

È significativo che i più alti e popolari prodotti cruciali dell'autoironia statunitense a cavaliere tra questo e il precedente millennio abbiano adottato la figura dell'italoamericano come paradigma, organismo modello, *everyman* 2.0 per raccontare, al contempo, l'ostinata attualità e l'inesorabile smascheramento dei miti usciti apparentemente vittoriosi dalla guerra fredda: capitalismo, patriarcato, integrazione. Se i personaggi di origini africane, latine o asiatiche sono stati presentati dall'industria culturale dell'America d'allora come specole per conoscere la cosiddetta '*immigrant experience*' (opposta alla supposta stanzialità di neutrali personaggi di origine nordeuropea), quelli italiani hanno occupato una prominente, specifica e universale nicchia d'immaginario, comparabile forse con quella dei personaggi ebrei. A differenza dell'identità ebraica tuttavia, cui peraltro può intersecarsi (vedi il successo di *La vita è bella* nel '97) e con cui condivide la perturbante compresenza di esotizzabili etnicità e acquisita bianchezza, l'identità italiana non porta con sé il trauma della Shoah – senza cui non si possono davvero interpretare, per dire, i personaggi di Bellow e di Roth, o quelli della serie culto *MadMen*. L'italianità ha offerto, tra la caduta del muro di Berlino e lo smarrimento seguito all'11 settembre, uno scarto di alterità sufficiente a innescare sia curiosità che critica immedesimazione nel platonico lettore o spettatore medio statunitense: ha offerto uno specchio solo lievemente distorto, un grottesco *readymade* che non rischia mai di inciampare in più o meno inconsapevoli razzismi o antisemitismi.

Gli esempi sono lapalissiani. Uno dei romanzi fondamentali del postmodernismo occidentale, *Underworld* di Don DeLillo, può essere (ed è stato)⁷ letto come un romanzo etnico italiano, specifico di una comunità. Ma è anche e soprattutto una rivelatoria satira del sogno americano al suo capolinea globale. Una delle serie fondamentali della cosiddetta età d'oro della televisione, *The Sopranos* di David Chase, può essere (ed è stata)⁸ letta come un'etnografia italiana, condotta diligentemente su temi, iconografie, lingua, cibi e inconscio collettivo di una comunità. Ma è anche e soprattutto una rivelatoria satira del sogno americano al suo capolinea globale.⁹ È però accostando a tali espressioni postmoderne del 'grande romanzo americano' quello che molti considerano senz'altro il 'grande romanzo americano' del post-

modernismo che il dato dell'italianità (in DeLillo e Chase personale e plateale, in Foster Wallace carsico, addirittura rimosso)¹⁰ si rivela davvero paradigmatico una volta per tutte.

Veniamo dunque al testo. Il sospetto che *Infinite Jest* abbia a che fare con la mitologia degli italoamericani è innescato sin dalla prima pagina, quando il protagonista Hal è introdotto a noi e a sé stesso, in discorso diretto, da uno dei decani dell'università dell'Arizona in cui è ambientata la prosa iniziale: «You are Harold Incandenza, eighteen». È noto che uno stratagemma ricorrente della narrativa modernista consiste nell'associare un nome altisonante a un cognome qualunque, se non apertamente diminutivo: Zeno Cosini, Josef K., Orlando, Septimus Smith, Winston Smith, Leopold Bloom e così via. Condividendo il nome dell'autorità assoluta della critica letteraria degli anni Novanta (e, come ipocoristico, quello del supercomputer di *2001: A Space Odyssey*) Harold/Hal Incandenza risponde allo stesso stratagemma. Il cognome, all'orecchio anglofono, allude a una generica italianità meridionale, quasi certamente artificiale e modellata su analoghi cognomi immediatamente associabili ai discendenti di migranti poveri (si pensi al braccio destro panzone del padrino in Puzo e Coppola, Clemenza).

Il sospetto cresce quando apprendiamo che uno dei due fratelli maggiori di Hal si chiama Mario, Mario Incandenza, e che quell'unico membro della famiglia ad associare al cognome italiano un nome altrettanto italiano è anche l'unico non fisicamente e mentalmente esuberante, non prodigioso, anzi: è deforme, lento, neurodiverso. È anche allegro tuttavia, a differenza degli altri, e paradossalmente è il più autentico erede dell'inimitabile patriarca morto, James Incandenza, di cui adopera infatti i sofisticati strumenti fotografici sperimentali, tanto importanti per la trama. In un suo dialogo notturno col fratello minore, a pagina 41, apprendiamo che Hal, dopo la morte del padre, aveva pianto per giorni ascoltando e riascoltando un'opera italiana, la *Tosca* di Puccini. Ma dobbiamo attraversare tutte le prime cento pagine del libro prima che Foster Wallace apra il primo e unico spiraglio sostanziale sull'italianità del cognome che ha assegnato ai suoi personaggi principali, rivelandone di sfuggita il potenziale deflagrante.

Prima di indugiare analiticamente su questo passaggio, tra le pagine 100 e 101, mi pare importante sottolineare che il nome su cui finalmente insiste era stato assegnato, cento pagine avanti, non

solo ad Hal e ai suoi, ma anche a noialtri. Dieci anni prima del nostrano «Mi chiamo Walter Siti, come tutti» (e centoquarantacinque dopo «Call me Ishmael»)¹¹, Foster Wallace chiamava 'Incandenza' la massa dei suoi lettori. La seconda persona singolare tra le virgolette che aprono il settimo paragrafo di *Infinite Jest* è il primo trucco della satirica meta-finzione che anima tutto il romanzo: tu (che leggi) sei Harold Incandenza. Non è banale che un'epica americana ambientata principalmente nel New England ci affratelli, come quella di DeLillo ambientata nel New Jersey, in un generico nome italiano. Il tipo bianco medio generico di Boston e dintorni, a differenza di quello di Newark, è infatti l'irlandese. Hal (tu) dovrebbe (dovresti) chiamarsi (chiamarti) Murphy, Kelly, forse semplicemente Foster, come il suo autore (il cui padre, filosofo morale e professore, si chiamava ovviamente James, come il padre di Hal). Non certo Incandenza, nome praticamente senza attestazioni all'anagrafe nordamericana.

'Incandenza' potrebbe d'altronde non essere mai stata una parola. A una ricognizione cursoria sembra ricorrere in alcuni testi tecnici e promozionali del primo Novecento per indicare un certo tipo di lampade a combustione. Un uso di «incandenza a gas» compare, riferito al sistema Auer d'illuminazione, nella *Gazzetta Ufficiale della Repubblica italiana* del 1902 (disponibile su archive.org). C'è poi un'occorrenza letteraria di 'incandenza' in un oscuro rigo teatrale di Mario Luzi degli anni Settanta («s'aprono gorgi di incandenza o di vuoto e la mente viaggia»)¹². In tutti questi casi, il lemma potrebbe ben essere, banalmente, un refuso per 'incandescenza'. Si tratta dunque di un nome inventato e senza radici, se non nella sua sostanza morfologica: nelle ipotesi fantaetimologiche che suggerisce. Mi pare chiaro che tali ipotesi debbano convergere sul latino *candēre*, che produce anche 'incandescenza' e che significa, letteralmente 'essere bianco'.

2. L'ombra dell'Umbria

L'unica scena di *Infinite Jest* che dica qualcosa su 'Incandenza' e sulle sue linguistiche e biologiche genealogie, come ho detto tra pagina 100 e 101, è ambientata nel teatro forse più appassionante e autobiografico del romanzo: l'accademia di tennis che parodizza la corte di Danimarca di *Hamlet*. È martedì 3 novembre, l'anno è quello sponsorizzato dal pannolone per adulti Depend, siamo nello

spogliatoio tra adolescenti nudi. Foster Wallace insiste sulla loro pelle, ricordandoci (come spesso altrove) che l'esposizione al sole è una delle sfide più fastidiose dell'agonismo tennistico. Prima di concentrarsi sulla pelle di Hal, l'unica naturalmente scura, olivastra, tratteggia in un lampo la visione di un grande specchio distorto in cui tutti appaiono semplificati: «Everyone's reflection is sort of cubist in the walls' shiny tiling» (101). E poi, finalmente:

The name handed down paternally from an Umbrian five generations past and now much diluted by N.E. Yankee, a great-grandmother with Pima-tribe Indian S.W. blood, and a Canadian crossbreeding, Hal is the only extant Incandenza who looks in any way ethnic. His late father had been as a young man darkly tall, high flat Pima-tribe cheekbones and very black hair Brylcreemed back so tight there'd been a kind of enforced widow's peak. Himself had looked ethnic, but he isn't extant. (*ibidem*)

La prima sorpresa, chiaramente, è che, nella finzione del romanzo, Incandenza sia un nome umbro. Mi pare improbabile che questo sia un dato di realismo, giacché i flussi migratori dall'Umbria verso gli Stati Uniti si sono storicamente concentrati nei centri minerari dell'entroterra della Pennsylvania, in Kentucky, in Illinois e nella cosiddetta 'cintura della ruggine' nella regione dei grandi laghi.¹³ È più verosimile che Foster Wallace abbia voluto separare i suoi Incandenza dalle complesse dinamiche inter-regionali delle comunità italoamericane d'origine meridionale e insulare, collocandone le radici nella più centrale e terrestre delle regioni d'Italia. Non vale forse la pena azzardare un ruolo di Francesco d'Assisi o degli affreschi di Giotto nel primitivismo appenninico e mediterraneo di questa evocazione dell'Umbria come culla ancestrale degli Incandenza. Il compito dell'Umbria, nell'economia di queste righe, sembra però quello di giustificare una pur diluita etnicità persistente, una patrilineare anomalia primigenia, e di rivelare soprattutto che tale ereditata anomalia reagiva, già in James Incandenza, con quella trasmessa da un altro sangue primordiale, regionale: quello dei nativi americani del popolo Pima.

Nome e sangue, connotati, colori e capelli di Hal e James Incandenza ripetono la scena madre che domina l'inconscio collettivo americano: da un lato la mitologia degli ingegnosi italiani (Colombo, Vespucci) che 'scoprono' e nominano il continente, avviandone il

‘destino manifesto’, dall’altro la rimossa realtà del genocidio che quei primi colonialisti avevano perpetrato o facilitato, iniziando i massacri razziali e furti di terra su cui si fondano in effetti gli Stati Uniti d’America. Nativi e immigrati proverbiali, gli Incandenza, per parte di padre, incarnano il mai risolto conflitto originale dell’americanità. Il contributo materno poi (recessivo in Hal, che infatti è il protagonista, ma evidente nel primogenito Orin) consiste nell’ulteriore conflitto con una bianchezza davvero vincente, nordica, Anglo, standard.

Hal is sleek, sort of radiantly dark, almost otterish, only slightly tall, eyes blue but darkly so, and unburnable even w/o sunscreen, his untanned feet the color of weak tea, his nose ever unpeeling but slightly shiny. His sleekness isn’t oily so much as moist, milky; Hal worries secretly that he looks half feminine. His parents’ pregnancies must have been all-out chromosomal war: Hal’s eldest brother Orin had got the Moms’s Anglo-Nordo-Canadian phenotype, the deep-socketed and lighter-blue eyes, the faultless posture and incredible flexibility [...] the rounder and more protrusive zygomatics

Hal’s next-oldest brother Mario doesn’t seem to resemble much of anyone they know. (*ibidem*)

3. Inconscia Incande(sce)nza

La descrizione della supposta ‘etnicità’ di Hal, a differenza di quella precedente di James Incandenza (tutta giocata su topoi riconoscibili dell’italoamericano: capelli neri e unti pettinati aggressivamente all’indietro, figura alta e scura) è un impasto di contraddizioni: radiosamente scuro, non unto ma latteo, alto ma solo un po’, *otterish* ma preoccupato di apparire femminile. La funzione dell’italianità di Hal si limita a una fantasia razziale, a un contrasto coll’apparentemente vincente Orin (in cui si esprime appieno la bianchezza flessibile e impeccabile dell’angelicata madre) e con il tabù dell’irricognoscibilità di Mario (l’unico con nome italiano, l’unico sulle orme del padre, e probabilmente l’unico figlio d’un altro: la prova del tradimento amletico, omerico, perpetrato dalla madre che cade perciò all’inferno).

Ciò che più conta, nell’uso satirico dell’italianità in *Infinite Jest*, è la rimozione, il compromesso. I riferimenti alla cultura, alla lingua, al cibo d’Italia, nel romanzo, sono infatti sparuti e flebilmente interconnessi. Foster Wallace, dopo il riferimento menzionato alla

Tosca (e, altrove, a Paganini e a Modugno), ricorre creativamente sei volte a termini tecnici (o calchi da termini tecnici) in italiano del linguaggio musicale: «sotto» e «sotto v [oce]» (7, 287) per 'sommessamente'; «morendo» (461) per 'lentamente'; «acciaccatura» (832); «lentissimo» per descrivere i movimenti di Mario (1022, nota 115); e «Paliacci», americaneggiante refuso intenzionale per *Pagliacci* di Leoncavallo (1037, nota 232). È interessante che pluralizzi 'cannoli' con «cannolis» in una scena ambientata in O.N.A.N. (385) ma ricorra al corretto «cannoli» quando Hal fantastica di passeggiare sull'Appia antica (807). È ancora più interessante che adoperi tre volte formule in italiano che sembrano provenire dalle *Vite* di Vasari: «senza errori», epiteto di Andrea del Sarto, che torna due volte (165, 675) e «maniera greca», per descrivere incongruamente una scena erotica altrove identificata come frammento musivo invece che come pittura (953). Ma, nonostante queste e altre poche occorrenze lessicali e tematiche di sapore italiano, se i protagonisti non si chiamassero Incandenza e se pagina 101 fosse espunta dal romanzo, sarebbe impossibile indovinare che *Infinite Jest* si fonda sulla fantasia di 'essere bianco' senza esserlo: su un tentativo, offerto specialmente dall'italianità, di ridurre alla scala dei cromosomi e delle sillabe il conflitto fondante della società nordamericana.

-
- 1 Ringrazio Tommaso Pomilio, o meglio Ottonieri, per questa occasione di scrivere di un libro di cui non avevo mai prima avuto il coraggio di scrivere; e ringrazio Edoardo Nesi, Annalisa Villosi e Grazia Giua per aver tradotto quel libro in italiano, consentendomi di leggerlo all'età giusta nel più grosso volume giallo Stile libero della mia biblioteca di matricola saputella. Pur amando quella cianciata versione italiana, tutte le citazioni da *Infinite Jest* in questo saggio (indicate col solo numero di pagina a testo) provengono dalla cosiddetta *20th anniversary edition* in lingua originale: D. Foster Wallace, *Infinite Jest*, con un'introduzione di T. Bissell, New York, Back Bay Books, 2016.
 - 2 C. C. McPhee and N. Orenstein (a c. di), *Infinite Jest: Caricature and Satire from Leonardo to Levine*, New Haven, Yale University Press, 2012.
 - 3 Cito il verso, dalla scena prima dell'atto quinto, dall'edizione critica di *Hamlet* inclusa in W. Shakespeare, *The Norton Shakespeare: Based on the Oxford Edition*, a c. di S. Greenblatt et alii, New York, Norton, 2016.
 - 4 «The chief distinction between irony and satire is that satire is militant irony: its moral norms are relatively clear, and it assumes standards against which the grotesque and absurd are measured» (N. Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays* [1957], Princeton, Princeton University Press, 2020, p. 223).

- 5 «Two things, then, are essential to satire; one is wit or humor founded on fantasy or a sense of the grotesque or absurd, the other is an object of attack» (ivi, p. 225).
- 6 Intendo qui 'bianco' in senso etnico, evocando la categoria statunitense della *Whiteness* non (o almeno non solo) nella sua particolare declinazione politico-sociale legata alle strutture, psicologiche e materiali, del razzismo (su cui vd., ad esempio, il popolarissimo recente saggio R. DiAngelo, *White Fragility*, Boston, Beacon Press, 2018), ma nella specificità della sua mitopoiesi narrativa in Nordamerica (e dunque nell'immaginario delle culture ad essa satelliti, che di essa si nutrono almeno dal secondo dopoguerra). Leggo insomma il 'bianco' non come norma o neutro standard, ma come etnia e come tendenzioso paradigma. Un esercizio seminale in questa direzione è stato compiuto in T. Morrison, *Playing in the Dark*, Cambridge, Harvard University Press, 1992.
- 7 Vd. ad esempio il lavoro di F. Gardaphé, e in particolare (tra i suoi molti studi su DeLillo), F. L. Gardaphé, *(Ex)Tending or Escaping Ethnicity: Don DeLillo and Italian/American Literature*, in P. Giordano – A. Tamburri (a c. di), *Beyond The Margin: Readings in Italian Americana*, Boston, Fairleigh Dickinson University Press, 1998, pp. 131-151.
- 8 Vd., tra i più sofisticati lavori accademici sulla questione, F. P. Tomasulo – D. Bianculli, *The Guinea as Tragic Hero: The Complex Representation of Italian Americans in The Sopranos*, in D. Lavery – D. L. Howard – P. Levinson (a c. di), *The Essential Sopranos Reader*, Lexington, University Press of Kentucky, 2011, pp. 96–207.
- 9 Chiaramente la radice di questi esperimenti è nei grandi film di Scorsese e Coppola, e in particolare nella trilogia del *Padrino* che adattò l'epopea di Mario Puzo in un affresco a chiave dell'economia e della politica statunitense. Tuttavia lo specifico revival della *Mafia Fiction* nei dintorni della fine del secolo è un fenomeno significativo in sé, e ritengo che il parallelo con *Infinite Jest* (scritto da un autore senza ascendenze italiane e caratterizzato da una netta separazione tra i personaggi italiani e quelli legati al crimine organizzato) lo dimostri.
- 10 L'unico studio di letteratura italoamericana che, a mia conoscenza, menzioni la questione etnica in *Infinite Jest* sottolinea che Foster Wallace «carefully avoids dwelling on the Italian American origins of the Incandenza brothers – an omission that I find acute and bewildering» (Cfr. M. Marazzi, *Voices of Italian America*, New York, Fordham University Press, 2011, p. 17).
- 11 Mi riferisco naturalmente alle prime righe di *Tropici paradisi* e di *Moby Dick*.
- 12 M. Luzi, *Libro di Ipazia*, Milano, Rizzoli, 1978, p. 43.
- 13 Cfr. T. Rinaledetti, *A Social Space in Constant Reshaping: umbrian migrants in the Atlantic economies (1900 –1914)*, in «Italian American Review», anno 3, n. 1, 2013, pp. 3-23.