

TOM MCCARTHY

MACCHINE PER SCRIVERE,
BOMBE, MEDUSE



BOMPIANI
OVERLOOK



MACCHINE PER SCRIVERE, BOMBE, MEDUSE



TOM MCCARTHY
MACCHINE PER SCRIVERE, BOMBE,
MEDUSE

Traduzione di Mara Dompè

BOMPIANI
OVERLOOK

MCCARTHY, TOM, *Tipewriters, Bombs, Jellyfish. Essays*
Copyright © 2017 by Tom McCarthy
All rights reserved.

www.giunti.it
www.bompiani.it

© 2020 Giunti Editore S.p.A. / Bompiani
Via Bolognese 165, 50139 Firenze - Italia
Via G. B. Pirelli 30, 20124 Milano - Italia

In copertina: Scyphozoan jellyfish © Alexander Semenov
Progetto grafico generale: Polystudio
Progetto grafico di copertina: Francesca Zucchi

- © 1963 Einaudi. Alain Robbe-Grillet, *Istantanee*
© 1974 Einaudi. Shakespeare, *Teatro III*
© 1981 Einaudi. Roland Barthes, *S/Z*
© 1990 Einaudi. Giorgio Agamben, *La comunità che viene*
© 1994 Einaudi. Samuel Beckett, *Teatro completo*
© 1998 Einaudi. Alain Robbe-Grillet, *La gelosia*
© 1999 Einaudi. Don DeLillo, *Underworld*
© 2001 Einaudi. Jean-Philippe Toussaint, *La televisione*
© 2003 Einaudi. Jacques Lacan, *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*
© 1993 Newton Compton. Sigmund Freud, *Al di là del principio del piacere*
© 2008 Newton Compton. Stéphane Mallarmé, *Tutte le poesie*
© 2010 Newton Compton. Donatien Alphonse François de Sade, *Le 120 giornate di Sodoma*
© 2012 Newton Compton. James Joyce, *Ulisse*
© 2010 Edizioni Lavoro. Michel De Certeau, *L'invenzione del quotidiano*
© 1981 Sugarco. William Burroughs, *La scrittura creativa*
© 1991 Sugarco. Kathy Acker, *L'impero dei non sensi*
- © 1930 William Faulkner
© 1958 Renewed by William Faulkner
© 2000 Adelphi Edizioni S.p.A. Milano. Faulkner, *Mentre morivo*
This translation published by arrangement with Random House an Imprint of Random House, a Division of Penguin Random House Llc.
© 1992 Casa Editrice Corbaccio. Thomas Mann, *La montagna incantata*
Casa Editrice Corbaccio è un marchio di Garzanti s.r.l.
Gruppo editoriale Mauri Spagnol

L'editore dichiara di aver fatto tutto il possibile per identificare i proprietari dei diritti sugli estratti riportati nell'opera e ribadisce la propria disponibilità alla regolarizzazione degli stessi.

ISBN 978-88-587-8732-8

Prima edizione digitale: gennaio 2020

INTRODUZIONE.

SOSTANZA VISCHIOSA IN AVVICINAMENTO

Mi ricordo di aver letto, nel 2015 sulla *New York Review of Books*, un articolo in cui si diceva che le meduse stavano conquistando il pianeta. Il pezzo, che recensiva uno studio della biologa marina Lisa-ann Gershwin, riportava esempi di giganteschi agglomerati di “cose” che ricoprivano (o saturavano) le distese oceaniche anche per sessanta miglia, distruggendo allevamenti ittici, intasando le prese d’aria degli stabilimenti sulla costa; quando, nel 1999, ostruirono l’impianto di raffreddamento di una centrale elettrica filippina, provocando un black-out, si suppose che si fosse verificato un colpo di stato, e la stampa vi diede ampio risalto. Guerriglieri invertebrati, terroristi plasmatici. Nel 2016 Donna Haraway ha pubblicato su *e-flux* un saggio a proposito del “pensiero tentacolare”, invocando una rivolta fibrosa, flagellata, microbica, spiraliforme. Il saggio era accompagnato da un poster propagandistico che mostrava gli invertebrati – “il 97% della varietà animale” – marciare sotto lo striscione “Octopi Wall Street”. È divertente, e acuto; ma i celenterati rivoluzionari della Gershwin sono

più interessanti, perché sono più spudoratamente militaristici: a quanto pare, una volta hanno perfino affrontato, e vinto, la nave da guerra nucleare *USS Ronald Reagan*, soggiogandola non con sferzanti e avviluppanti tentacoli usciti da un libro di Jules Verne, ma attraverso una tattica più antica, coleridgiana, consistente nell'inglobarla con fermezza, in maniera delicata ma ineluttabile, nella fanghiglia di un mare che era diventato pura melma.

Questi saggi sono stati scritti tra il 2002 e il 2016. Alcuni sono stati commissionati come introduzioni a nuove edizioni di romanzi; altri come articoli; altri ancora come conferenze; uno è una performance radiofonica trasmessa dalla BBC. Li metti in circolo e loro per un po' stanno a galla, catturando e rifrangendo vari tipi di luce; poi questa stessa traslucenza li mimetizza nel contesto generale e scompaiono alla vista. Ma sono ancora lì, a seguire fili in tutte le direzioni, cercando – in modo suadente o con tossica malevolenza, o in entrambi i modi – punti di contatto, più ampie reti a cui allacciarsi, da cui trarre energia o da ricalibrare; o cercando semplicemente di provocare. Qualche volta si scompongono; qualche volta alcuni, a gruppi, si distaccano e, come in *Terminator 2*, collidono con altri gruppi; e allora comincia a riformarsi qualcosa che potrebbe essere quello che c'era prima. Oppure no. Alla fine ti rendi conto che è stato raggiunto una specie di livello di saturazione; c'è una massa critica di sostanza vischiosa in circolazione; e sta ritornando, si deposita, si incolla...

Questa massa è dotata di un'intenzione? È governata da una sorta di piano? Da un programma sistematico, o

almeno strategico (rivoluzionario o reazionario)? Quale cittadella o quale bocchettone di aspirazione sta prendendo d'assalto? Anche se è priva di un sistema nervoso centrale che le permetterebbe di *pensare* che aveva un piano, sarebbe possibile attribuirgliene uno retroattivamente, indirettamente o in automatico? Forse sì, forse no. Il solo modo per iniziare a rispondere a queste domande è raccogliere questi saggi e liberarli, rimmetterli a fluttuare, come un grosso ammasso galleggiante.

Sono estremamente grato a Melanie Jackson e a Edwin Frank, senza i quali questa raccolta non avrebbe mai preso forma. E a Jonathan Pegg e ai molti collaboratori – istituzionali e commerciali, tutti quanti (cosa forse più importante) disponibili – la cui gentilezza ha fornito a questi articoli un ambiente ospitale in cui proliferare e moltiplicarsi.

METEOMEDIA, O PERCHÉ IL TEMPO DI LONDRA È AL CENTRO DI TUTTO

Vivo nel centro di Londra, in un appartamento al dodicesimo piano dotato di lunghe, alte finestre rivolte verso ovest e nord. Quando parlo al telefono, fisso la città e il cielo. Il panorama di solito fornisce uno sfondo alla conversazione. Spesso, tuttavia, è l'argomento stesso della conversazione: dico agli amici che tempo avranno di lì a venti minuti; avverto quelli di Hackney che estesi muri verticali di pioggia si muovono verso di loro, passando sopra Islington e Dalston; o assicuro a quelli sorpresi da un acquazzone nel West End che saranno presto raggiunti dai larghi raggi di sole che posso vedere proiettarsi verso nord dal Big Ben. Nel corso di eventi pubblici – parate aeree organizzate in occasione di un qualche anniversario, test match di cricket, manifestazioni del Primo maggio – la televisione diventa una mappa condivisa o una sorta di bigliettino con i suggerimenti: posso fare riferimento al dirigibile o all'elicottero che so essere sullo schermo del mio interlocutore così come sul mio e dirgli o dirle che una sessantina di metri più a est la nuvola che dà pensieri all'esposimetro dell'arbitro cede il passo a un cielo azzur-

ro a Saint John's Wood, dove si trova lo stadio di cricket; o che i rivoltosi e la polizia che si affrontano in Oxford Street sui nostri schermi televisivi saranno a breve uniti sotto un unico rovescio di pioggia.

Tempo atmosferico e comunicazione: è questa la duplice promessa che fa lo spazio aereo della Londra moderna. Antenne e ripetitori telefonici raccolgono, decifrano, codificano e ritrasmettono attraverso le nuvole, che li inghiottono e li rigurgitano o che si muovono sopra di essi, scansionando tetti e strade come un codice a barre. Vista dall'alto, Londra sollecita commenti, interpretazioni, previsioni, più di altre città a causa del suo clima in continuo mutamento. Tempo e comunicazione, tempo e telecomunicazione: l'edificio più alto che riesco a vedere dal mio appartamento (il più alto e perciò il maggiormente esposto agli elementi) è la British Telecom Tower. Benché costruito una quindicina d'anni prima del 1979 (e battezzato ai tempi Post Office Tower), l'edificio deve il suo nome e il suo status attuale alle elezioni di quell'anno e a ciò che è seguito. Nel 1981 il governo di Margaret Thatcher ha incorporato British Telecom (BT) da Post Office; nel 1984 la BT è stata costituita come società per azioni, vendendo al pubblico il 50,2 per cento delle sue quote. Eppure, per tutti gli anni ottanta e fino ai giorni nostri, la torre è rimasta chiusa a quello stesso pubblico che ne detiene la proprietà. Tecnicamente, la torre è ciò che si definisce un centro di commutazione PCM (Pulse Code Modulation), uno dei primissimi al mondo. Fissandola un giorno sì e l'altro pure, mese dopo mese, mentre si illumina, emerge

dalla nebbia, riflette la luce del sole, schiva i fulmini e viene battuta dalla grandine, mi piace immaginare che ai suoi piani più alti siedano dèi, o perlomeno sacerdoti, a modulare tutti i flussi del cielo cittadino, a regolarne il polso, a scriverne il codice e a premerne gli interruttori. Quando, tra centinaia di anni, Londra verrà studiata da ricercatori alieni specializzati nell'osservazione del pianeta Terra, sarà questo edificio e non la cattedrale di Saint Paul a essere identificato come il cuore religioso, la cuspide della città.

Tempo, comunicazione, codice, interpretazione, influenza: queste cose sono sempre andate di pari passo. Sia per Seneca sia per Aristotele, quella dell'aria era una regione di trasmissione, di trasferimento e di traslazione, nella quale le "meteore" o fenomeni atmosferici (*metéoros* significa "che sta in alto") erano prodotti dall'influenza della sfera celeste su quella sublunare. Anche per Virgilio, il tempo atmosferico raccontava una storia cifrata di influenze, di causa ed effetto, ed era perciò decifrabile: le sue *Georgiche* descrivono un mondo di segni in cui il movimento di formiche, rondini, rane e corvi può essere letto e interpretato, così come l'aspetto delle nuvole, del sole e della luna. I puritani inglesi del XVII secolo consideravano il cielo come una sorta di centralino in grado di metterli in collegamento con Dio, attraverso la lettura di presagi nelle tempeste e nei giochi di luce. L'anonimo autore del testo del 1641 *A Strange Wonder, or, The Cities Amazement*, ossia "Una strana meraviglia, o lo stupore delle città" (che presentava il sottotitolo *News from Heaven*, "Notizie dal paradiso") descrive eventi me-

teorologici eccezionali come “segni e dimostrazioni” divini, “manifestazioni prodigiose”, “sinistri araldi”, “messaggi cifrati”, “insigni annunziatori”. I londinesi erano così assuefatti a tali messaggi cifrati che, secondo Defoe, durante gli anni della peste esaminavano costantemente le nuvole in cerca di “forme e figure, rappresentazioni e apparenze”. È consuetudine pensare all’atmosfera come a un *medium*, un elemento, un veicolo, un mezzo, una “sostanza che pervade o avvolge” (e infatti, i termini “aria”, “etere” e “ambiente” compaiono tutti nella definizione della parola *medium* dell’*Oxford English Dictionary*), ma dovremmo andare oltre. Il tempo è, ed è sempre stato, più di un semplice *medium*: è anche *media*.

Shakespeare lo ha capito. Nella *Tempesta*, il suo grande dramma sul tempo meteorologico, Calibano dice a Trinculo e a Stefano che l’atmosfera dell’isola è “piena di rumori, di suoni e di dolci arie”, del ronzare di “migliaia di strumenti” e “voci”. Potrebbe sembrare la descrizione della radio. Calibano non sta usufruendo di queste trasmissioni, né le sta decodificando; le sente piuttosto levarsi a ondate intorno a sé mentre, come nuvole, trovano una forma e di nuovo la perdono. Il tempo è un rompicapo. “Il tempo atmosferico scrive, cancella e riscrive se stesso nel cielo con l’inesauribile creatività del linguaggio. Per questo, nel corso della storia, è col linguaggio che abbiamo cercato di comprenderlo,” scrive Richard Hamblin nell’*Invenzione delle nuvole*. Più facile a dirsi che a farsi. Aristotele sapeva che l’*epagoghé*, o induzione, non avrebbe potuto dare certezza meteorologica; il meglio che

può offrirci è la congettura. Vladimir Janković, autore di *Reading the Skies: A Cultural History of English Weather* (“Leggere i cieli. Una storia culturale del tempo inglese”), fa rilevare che siccome *metéoros* può fare riferimento al formarsi di aria all’interno del ventre, *meteoro-loghéo* non significa solo “parlare di cose alte” ma anche fare “discorsi prolissi”, “chiacchiere ampolluose”, “riflessioni vuote”. Shakespeare ha capito anche questo, come testimonia la capacità di Amleto di far vedere al verboso Polonio una balena, una donnola e un cammello nella stessa nuvola. L’intenzionale mobilitazione dei poteri di indeterminatezza del linguaggio da parte di Amleto è collegata al tempo meteorologico dal principio alla fine: “Quando dà scirocco (vento del sud), distinguo a colpo d’occhio un falco da un airone,” rivendica Amleto, una dichiarazione che le spie di Claudio e, allo stesso modo, i critici del XX secolo cercheranno vanamente di decifrare.

Quando il linguaggio è alle prese con il tempo atmosferico si verifica una discrepanza. L’arguzia di Johnson secondo la quale “Quando s’incontrano due inglesi, il loro primo parlare si volge sul tempo” è una battuta facile; è molto più sagace l’intuizione di Gwendolen, nell’*Importanza di chiamarsi Ernesto* di Wilde: “Ogniquale volta qualcuno mi parla del tempo, ho sempre la precisa sensazione che intenda parlare d’altro.” Per secoli, manuali e carte hanno cercato di mettere in collegamento i fenomeni meteorologici e quelli sociali, da *The English Chapmans and Travellers Almanack for the Year of Christ 1697* (“L’almanacco dei viaggiatori ambulanti e dei viag-

giatori inglesi per l'anno del signore 1697", che mette in rapporto dieci settimane di gelo con la congiura delle polveri, e il tempo in cui "l'intero paradiso sembrava andare a fuoco" con l'invenzione dell'arte della stampa) fino alle Tavole meteo relative alle elezioni, compilate dall'attuale Met Office, il servizio meteorologico nazionale del Regno Unito (a quanto pare, il partito laburista vince solo con il bel tempo; quel fatidico giorno del 1979 faceva brutto), o ai Diagrammi di corrispondenza tra tempo atmosferico e borsa valori, messi a punto dai più esoterici dei nostri economisti. Il tempo si dispiega all'infinito in mezzo a discorsi non meteorologici, in mezzo ad Altre Cose. È un repertorio di verità e, allo stesso tempo, di tutto ciò che è casuale e privo di significato. Come tutti i media, trasporta una pletora di messaggi – forse perfino *il* messaggio – senza offrire al contempo niente di più di un neutro rumore bianco di conversazione.

Situato quasi esattamente sulla linea che corre dalle mie finestre alla British Telecom Tower, c'è il London Weather Centre. Si trova lì, in Clerkenwell Road, dal 1992. Nel 1996, un anno prima del cambiamento atmosferico che avrebbe invertito/consolidato (cancellate la voce che considerate non appropriata) il vento politico che soffiava dal 1979, la sua istituzione genitrice, il Met Office, faceva la stessa fine toccata alla BT dodici anni prima e diventava un fondo di investimento. Il London Weather Centre, l'equivalente digitale e di libero mercato del deposito postale di Mount Pleasant che sta dietro l'angolo, opera come un

grosso centro di smistamento che riceve, separa, ordina, reindirizza informazioni meteo arrivate da tutto il paese e da tutto il mondo, adattandole alle esigenze dei vari clienti. Così gli stadi di calcio a Sunderland e Portsmouth, gli aerodromi a Glasgow, le stazioni di rifornimento elettriche o di benzina ad Anglesey e nel Norfolk ricevono bollettini di previsioni meteo dal London Weather Centre (anche se i dati che stanno alla base di questi bollettini sono stati raccolti a meno di due miglia dallo stadio, dall'aerodromo o dalla stazione di servizio). Sono dati meteo ufficiali solo se sono passati per Londra. Questo modello organizzativo risale a quattrocento anni fa. Nel XVII secolo, con l'esplosione del pamphlet, mezzo di comunicazione popolare e a basso costo, le persone hanno cominciato a inviare a Londra un'infinità di bollettini meteo. Avevano titoli magnifici: "Un resoconto dalla cittadina di Abingdon, nel Berkshire, che è una relazione su quali danni i tuoni e i fulmini abbiano fatto lo scorso giovedì sul corpo di Humphrey Richardson, un ricco sventurato contadino. Con un monito all'Inghilterra affinché si penti"; oppure "Un resoconto completo e veritiero sulle bizzarre e meravigliose apparizioni che si sono distinte tra le nuvole martedì sera alle sette in punto". Perché i loro autori li mandavano qui? Perché desideravano ardentemente che fossero pubblicati sul successivo numero di *Philosophical Transactions*, il giornale della Royal Society di Londra. Il fatto di essere ristampati li rendeva i testi "ufficiali" e "validi", conferendo loro quella che Janković chiama "visibilità nella repubblica delle lettere della nazione".

Inizialmente questi bollettini erano basati su un evento, per la semplice ragione che il tempo atmosferico non era concepito come un sistema quanto piuttosto come una serie di avvenimenti distinti. A metà del XVII secolo giungeva notizia a Londra degli splendidi fondali di nuvole a più strati, opera dello scenografo italiano Giacomo Torelli, nei quali rotoli di cumuli dipinti venivano calati e issati da funi e carrucole. Anche il tempo atmosferico reale veniva pensato in termini spettacolari e teatrali: in *British Wonders* (“Prodigi britannici”), Edward Ward descrive la “scena” in cui “strani lampi” apparivano “nei cieli”, “mentre folle di mortali stavano al di sotto contemplando la straordinaria rappresentazione”. Quando il Tamigi gelava, lo spettacolo del tempo veniva accresciuto dalle esibizioni umane: gare di tiro con l’arco, pattinaggio, partite di calcio, acrobazie. Sul finire del XVIII secolo, epoca in cui si imposero l’igrometria, la barometria e la ricerca elettrochimica, i conferenzieri sfoggiavano i loro congegni di fronte a un pubblico che acclamava ammirato mentre questi Torelli redivivi riproducevano nuvole, lampi e maree all’interno di teche di vetro. Nel XIX secolo, *Philosophical Transactions* riportava titoli come “Sulla recente eccezionale depressione barometrica” e i corrispondenti dalla provincia consegnavano ai professionisti residenti a Londra le rilevazioni che armate di raccoglitori di dati avevano loro telegrafato.

Un mutamento fondamentale nel concepire il tempo, più importante della transizione dalla visione aneddotica a quella scientifica, è stato il passaggio da una logica

dell'evento a una logica legata alla *dimensione spaziale* dell'evento. Anche questo si è verificato a Londra e si è trattato di un fatto connesso ai mezzi di comunicazione: il passaggio è avvenuto quando il quotidiano londinese *Daily News* ha adottato l'approccio meteorologico introdotto da Heinrich Wilhelm Brandes, il primo a intuire che il tempo meteorologico potesse essere una questione spaziale. Nel 1816, Brandes aveva convertito graficamente su mappe i dati meteo relativi a ciascun giorno del 1783, poi li aveva disposti in serie, e aveva scoperto che la bassa pressione sulla Svizzera, una burrasca da sudest in Italia e i venti di nordovest in Francia erano tutti collegati, parte di un solo e unico sistema. Il 31 agosto 1846 il *Daily News*, pubblicando la prima carta meteorologica al mondo, ha consolidato nella coscienza collettiva la logica brandesiana. Nulla sarebbe rimasto lo stesso: le rilevazioni meteo locali divennero tessere di un mosaico che descriveva sistemi che si evolvevano globalmente. Come scrive Janković, “Il senso di località è mutato, e da scopo esclusivo dell'indagine è diventato un campione relativo a un'entità più ampia, un punto su una griglia”.

Il resto è storia: adesso siamo tutti brandesiani. Oggi corone di satelliti appartenenti a cinque programmi interconnessi – GOES-E e GOES-W (entrambi americani), EUMETSAT (europeo), INSAT (indiano) e GMS (giapponese) – mappano costantemente il clima dell'intero pianeta, rilevando l'atmosfera e la superficie della Terra all'infrarosso, misurandone la radianza con radiometri ad ampio spettro, e spettrometri e interferometri ad alta risoluzione, deducendone

i parametri di temperatura e vapore acqueo. I software di assimilazione dei dati generano modelli computerizzati di nuvole e di movimenti acquatici che portano nomi come FOAM (letteralmente “schiuma”, “flutti”, ma in realtà l’acronimo di Forecasting Ocean Assimilation Model, un modello di assimilazione dati per la previsione di comportamenti oceanici). Tutto questo ha luogo nel quartier generale del Met Office di Bracknell, uno degli unici due centri previsionali globali (l’altro è a Washington). Qui, un computer Cray T3E MPP (Massively Parallel Processor, ossia processore a parallelismo massivo) suddivide l’area modellizzata in un certo numero di subsettori rettangolari, ognuno dei quali ha intorno al proprio perimetro una “raggiera” di dati, un’interfaccia MPI (Message Passing Interface) che gli permette di comunicare con ogni altro subsetto del Modello Unificato. Bracknell trasmette poi le sue informazioni a Londra, nel centro di Clerkenwell Road. Ho visitato il London Weather Centre. È magnifico. Alex Hill, il responsabile, ha passato due ore a farmi immergere nei flussi di dati che si levavano dal monitor per raggiungere lo schermo collegato in rete: le meso-carte generate dalle concatenazioni di eventi che vediamo ogni giorno nelle previsioni meteo televisive; i tefigrammi che riportano verticalmente su mappa temperatura atmosferica e umidità; le immagini SFLOCS che rilevano e tracciano l’impulso elettrico di ogni singolo fulmine. Non ricordo per cosa stia SFLOCS e non mi importa: è un’altra figura in una poesia di acronimi, una vaga, ambigua e ammaliante serie di trasmissioni che da un regno neorilkiano di tecno-

angeli aureolati scende fino a noi. *Datum est*: i dati sono stati forniti. I dati sono ciò che ci colloca al centro dell'universo, ciò che l'universo ci dona.

Hill mi ha portato sul tetto del London Weather Centre. Mi ha fatto salire lì per mostrarmi la capannina meteorologica, il pluviometro e l'eliofanografo di Campbell-Stokes (una sfera di cristallo circondata da un'ellisse metallica). Ma soprattutto per vedere il panorama. Non ho mai provato così intensamente la sensazione di essere al centro di tutto. Puoi vedere la cattedrale di Saint Paul, la ruota panoramica, la British Telecom Tower, King's Cross, il mio appartamento. Puoi vedere Hampstead Heath. Puoi vedere fino al Crystal Palace e ai piloni dell'Alexandra Palace, le porte della città di Londra. La Londra contemporanea ha delle porte: sono i margini delle sue aree di trasmissione e delle zone meteo. Così come ha la sua televisione e la sua radio, Londra ha il suo tempo meteorologico. La neve sul tettuccio di un'automobile che viaggia attraverso la città in una giornata fredda ma non artica segnala un abitante della provincia, o almeno uno di quei semiprovinciali che provengono da zone meno centrali della città, quelle con prefisso 0208. Gli edifici cittadini generano un loro calore e reindirizzano il vento, creando corridoi percorsi da forti correnti e zone di calma piatta a pochi metri gli uni dalle altre. Peter Ackroyd racconta di come il problema dello smog londinese negli anni cinquanta fosse così grave che il pubblico dei teatri non riusciva a vedere gli attori. È Torelli che si ripete, ma stavolta con la città che recita la parte del genio creativo. Londra può far cadere la pioggia verso

l'alto. Riesce a mettere in atto trucchi atmosferici straordinari, incredibili grazie alla sua energia, alla sua densità, al suo inquinamento così delizioso. Una sera o l'altra, telefonerò o riceverò la chiamata di uno o due o tre amici che vivono anche loro ai piani alti, i miei compagni metame-tropolitani, e guarderemo strisce di nuvole e scie di vapore illuminarsi e brillare, colpite da sotto da un sole che anega nella foschia dietro la British Telecom Tower. I colori sono innaturali – un arancione sangue, un viola, i colori RGB – e sono continuamente cangianti, spesso ci inducono letteralmente a lanciare un grido di stupore, qualche volta ci portano perfino alle lacrime.

L'atmosfera drammatica o il dramma atmosferico della Londra contemporanea sono come quelli di Troia: il dramma di una città sotto assedio. Londra si è sempre pensata come assediata: dalla peste nera, dalla flotta olandese, dagli speculatori stranieri. E questi fantasmi sono sempre stati tormentati dalle condizioni atmosferiche. I venti hanno diffuso le spore della peste e hanno portato le navi olandesi fino a noi (i “venti cattolici”, come venivano chiamati). Il grande crollo della borsa valori nel 1987, in cui le azioni della BT sono precipitate insieme alle promesse del libero mercato del 1979, è coinciso con un uragano, come faranno notare quegli economisti esoterici che compilano diagrammi. Si è trattato di un evento eccezionale. Le condizioni meteo di Londra, generalmente, rientrano in quelle che gli studiosi di statistica del clima chiamano “mediane”: medie, non estreme. La città non viene colpita

da tornado o tifoni. Deve far fronte tuttavia a un'altra importante minaccia meteorologica: le alluvioni. Forti maree che si levano dal Tamigi hanno causato parecchie volte catastrofiche inondazioni, arrivando a spazzare via perfino il London Bridge nel 1090. Queste alluvioni sono proseguite nel XX secolo, ma sono state messe in stand-by dal completamento, nel 1984, della Barriera del Tamigi, poco oltre Greenwich. Io sono cresciuto a Greenwich mentre veniva costruita la Barriera. Sulle pareti della nostra aula, alla fine degli anni settanta, c'erano poster che mostravano la bambola di una bambina che galleggiava su una strada sommersa; di tanto in tanto, quando venivano collaudate le sirene di allarme per le alluvioni, lenti ululati riempivano l'aria; di notte mi immaginavo gli occhi della bambola mentre andavo alla deriva nel sonno, cullato dal suono dei battipali che conficcavano travi di acciaio nel letto del fiume, un battito continuo in codice Morse che sillabava la parola "pericolo". Adesso, a meno di due decenni dal suo completamento, la Barriera del Tamigi si trova a fronteggiare un'imminente obsolescenza causata dal globale innalzamento del livello delle acque e dall'abbassamento delle regioni del Sudest dell'Inghilterra. Secondo Alex Hill, la più estrema predizione della fine pronunciata dall'Hadley Center (la scienza moderna, come la poesia classica o la teologia puritana, ha le sue proprie narrazioni del disastro: buco nell'ozono, riscaldamento globale, piogge acide) è che entro il 2050 Cambridge avrà una spiaggia. La notte successiva a questa rivelazione di Hill, ho avuto un'altra visione mentre mi addormentavo: un ragazzino

olandese con la faccia di Johnny Rotten che tira fuori un dito da una diga e sorride mentre i suoi occhi folli scintillano, due crisantemi di avorio o di marmo di un bianco lucente. Come ha detto Rilke, ogni angelo è terrificante.

Londra è una grande città e, come tutte le grandi città, è ossessionata dallo spettro della sua rovina. Vi aleggia un'atmosfera apocalittica, un'atmosfera registrata negli scritti dei grandi autori che se ne sono occupati, da Pepys a Pynchon, ma in nessun'opera come nella *Terra desolata* di T.S. Eliot. Pubblicato nel 1922, l'anno in cui il Met Office trasmetteva le sue prime previsioni radiofoniche alla BBC, il poema è un lungo bollettino meteo: piove in aprile, nevica in inverno, piove anche in estate; il vento soffia verso l'*Heimat*, la patria; c'è nebbia sul London Bridge; il Tamigi scorre oltre Greenwich (dove le sirene fanno *Weialala leia*); c'è un periodo di siccità, ma nuvole nere si stanno ammassando sopra l'Himavant; il tuono rimbomba; *Datta*. Nella *Terra desolata*, tutte le città diventano Londra; Londra diventa tutte le città, che si incrinano e vanno in pezzi nell'aria viola mentre le loro torri crollano a terra. Il tempo verbale privilegiato nel poema è il gerundio, il presente che continua: *breeding* (generando), *mixing* (mescolando), *stirring* (destando), *covering* (coprendo). Questa è una caratteristica comune a tutti i bollettini meteo. Prestateci attenzione la prossima volta che ascoltate il bollettino del mare o guardate la parte delle notizie dedicata al meteo. Non usano mai verbi attivi, non dicono "pioverà", "i venti soffieranno", ma piuttosto il tempo "si sta facendo più ventoso", "si sta rasserenando",

“si sta spostando verso ovest”, “si sta schiarendo”. Ne ho chiesto il motivo ad Alex Hill. “Semplice,” ha detto. “Si può descrivere il tempo soltanto mentre è in transizione da un punto A a un punto B. In transizione *tra* i due punti, mai *nel* punto preciso.” In termini drammatici, questo viene chiamato *in medias res*: nel mezzo delle cose.

Dal 2001, mentre l’atmosfera del pianeta si surriscalda da più punti di vista, Londra, presa nella confluenza di sistemi che si muovono dagli Stati Uniti e dal Medio Oriente, si trova ancora di più *in medias res*. Quando le nubi temporalesche brontolano, la gente scruta il cielo in cerca di aerei che volino troppo bassi. Ne seguo la traiettoria dalle mie finestre, in attesa del giorno in cui uno di essi si scaglierà come una meteora sulla British Telecom Tower, dipingendo il cielo di un nuovo sanguinolento arancione. Se succederà, sarà spettacolare. Sino ad allora, continueremo a parlare del tempo.

2002

PERCHÉ L'ULISSE È IMPORTANTE

Nel 2002, insieme a Simon Critchley, scrissi un breve saggio su Joyce. Lo presentammo all'International James Joyce Symposium, il diciottesimo, tenutosi a Trieste, la ventosa città che, a seconda di come si legga una certa frase dello stesso Joyce, gli diede la cirrosi, lo trasformò in un cannibale autofagico o trasformò se stessa, attraverso una qualche miracolosa alchimia – metempsicosi, l'avrebbe chiamata Leopold Bloom –, nel corpo distillato del quale siamo venuti qui a ragionare oggi:

And Trieste, ah Trieste ate I my liver!

In altre parole: a Trieste mi mangiai il fegato. Oppure (seguendo Verlaine) Trieste *était mon livre*: Trieste è stata, o è diventata, il mio libro, cioè l'*Ulisse*. La frase stessa non viene dall'*Ulisse*, viene da *Finnegans Wake*, ma si riferisce in gran parte al primo, fa segno (mestamente, retrospettivamente) verso di esso proprio come la *triste* Trieste faceva con Dublino. Questo dunque mi è parso un buon punto dal quale cominciare il nostro saggio: non da Trieste, ma *da*

qualche altra parte. “La nostra ipotesi,” affermavamo grandiosamente, “è che in Joyce e altrove,” e a questo punto aggiungevamo un piccolo inciso: “(dove Joyce potrebbe essere visto come indice per un altrove di una letteratura assolutamente moderna, un’arte visiva e musicale)...”

È questo inciso a interessarmi adesso, non l’ipotesi che viene dopo. Penso che avessimo intuito qualcosa. “... Come indice per un altrove di una letteratura assolutamente moderna, un’arte visiva e musicale.” Suona bene. Ma cosa significa? Non lo so, eppure continuo a pensare che avessimo intuito qualcosa. Tuttavia, se quel qualcosa è da recuperare, va prima districato da un groviglio di contraddizioni. Se il moderno è contingente, se la modernità stessa è intesa come confluenza di contingenze storiche e politiche e tecnologiche ed estetiche, come è possibile parlare di una sua manifestazione “assoluta” o non condizionata? O forse stavamo immaginando un qualche termometro culturale il cui estremo inferiore arrivi a -273, il genere di zero assoluto che il primo Barthes ascriveva ai post-simbolisti? Se così fosse, l’opera di Joyce si situerebbe *a* quell’estremo, o semplicemente, ancora calda, vi punterebbe, ago di una bussola che mostra sempre qualche altro nord? Un “indice”: per il grande semiologo Charles Sanders Peirce, questo, l’aspetto indessicale, dà nome a una dimensione chiave del segno, di ogni segno, sia esso linguistico o matematico; e tuttavia, come ogni matematico vi dirà, il valore assoluto di un numero è precisamente il suo valore non indessicale. Assoluti e indici non vanno d’accordo.

Ma tutto ciò sta diventando inutilmente complicato, mentre nei fatti è molto semplice. Come si scrive dopo l'*Ulisse*? È questa la domanda. "Ogni qualvolta mi siedo per scrivere un romanzo," dichiarava Anthony Burgess, "lo faccio con un senso di sconforto, perché so che mai eguaglierò quel libro." Non si tratta soltanto del fatto che Joyce scriva *meglio* di chiunque altro (sebbene sia così); oltre a questo, c'è la sensazione che la pubblicazione dell'*Ulisse* implichi una sorta di rapimento per la letteratura, un evento in ugual misura estatico e catastrofico, forse persino apocalittico. Un certo realismo naïf non è più possibile dopo l'*Ulisse*; ma *oltre a questo* non ha forse anticipato ed esaurito anche ogni alternativa, ogni possibile operazione d'avanguardia? Come se ciò non bastasse, Joyce ritorna sulla scena del crimine, e non in incognito (alla maniera del suo losco non-personaggio MacIntosh), ma mettendosi sfacciatamente alla testa del corteo funebre. Così come l'*Ulisse* era concepito inizialmente come capitolo extra di *Gente di Dublino*, *Finnegans Wake* si è sviluppato come diciannovesimo episodio dell'*Ulisse*. Non solo dovremmo considerare tutte e tre le opere come parte di un *continuum* il cui momento critico (e uso questo termine in senso drammatico, nel senso di crisi) rimane l'*Ulisse*, ma dovremmo anche vedere l'*Ulisse* stesso come un'opera in cui è già in atto la propria veglia funebre, e forse quella del romanzo *tout court*. Quale nuova produzione di forme, quali rotte, potrebbe immaginare uno scrittore che voglia creare un percorso indipendente dal campo d'increspature già messo in moto dal turbolen-

to rimescolamento di Joyce, dalla somma di tutte le sue cangianti forme? Derrida, come spesso accade, coglie nel segno quando lamenta l'incessante ipermnesia di *Finnegans Wake*, che "vi indebita anticipatamente", "anticipatamente e per sempre vi iscrive nel libro che leggete". In esso, afferma, "è in serbo l'avvenire".

Il rilievo di Derrida è, fondamentalmente, di tipo economico: lo è doppiamente, con la sua duplice metafora di debito e riserva (ciò che è "in serbo"). E questa era l'ipotesi che avanzavamo io e Critchley a Trieste, ex magazzino d'Europa o portale di guadagno-e-perdita: che, in Joyce, l'economia sia elevata a forma culturale. Certo Shakespeare poteva riflettere, nel *Mercante di Venezia*, sulla monetizzazione dell'amore, e Flaubert in *Madame Bovary* sulla penetrazione del capitale in ogni area della vita umana e sulla sua capacità di condizionamento, ma in Joyce il denaro stesso diviene letteratura, e viceversa. In *Finnegans Wake* le pagine diventano banconote, lacerti di "interesse [...] pecuniare"; il manoscritto di Shem, scrittore oppresso dai debiti, altro segno per la moneta (*pound*, anche "libbra") o il libro (*livre*) che è l'*Ulisse*, diviene un "assegno epicamente contraffatto" spacciato "al pubblico" "per il proprio [di Shem, di Joyce] profitto privato"; l'aspetto economico dello stesso verbo "narrare" (*to tell*) è messo pienamente in scena nel momento in cui l'intero racconto (*tale*) o contenuto del libro diventa "*retailed*".¹

¹ Cioè, per affinità fonetica o grafica, "ridetto, narrato nuovamente" (*retold*) o "venduto al dettaglio" (*retailed*). (N.d.T.)

Diventa o, piuttosto, è già diventato: in *Finnegans Wake* l'“economantarchia” (come la chiama Joyce), che è il terreno di scambio della letteratura, è pienamente operativa. Ma il battere moneta, vorrei sostenere, aveva luogo già nell'*Ulisse*. “Il problema,” dice Stephen a Buck Mulligan nel primo capitolo, dopo che questi gli ha rimproverato di tentare di mercanteggiare teoria shakespeariana per qualche moneta inglese, “è far soldi.” A chi avrebbero dovuto chiederli, domanda sarcastico, a Haines oppure alla donna del latte, che era appena passata? Quest'ultima da loro prende soldi e al tempo stesso fa loro credito, ma il suo contributo al romanzo in termini reali, come direbbero gli economisti, è il sorprendente breve discorso che dispensa:

“Il conto, signore?” disse lei, arrendendosi. “Allora, sono sette mattine una pinta a due pence fa sette per due fa uno scellino e due pence in tutto e queste tre mattine un quarto a quattro pence fa tre quarti fa uno scellino e uno e due fa due e due, signore.”

Potremmo celebrare la natura rivoluzionaria di questo discorso per molte differenti ragioni (la maniera in cui respinge e infrange le convenzioni del realismo letterario proprio nell'essere realistico, per esempio, oppure la poesia delle sue ripetizioni), ma l'aspetto che voglio evidenziare è il modo in cui la logica della contabilità ha permeato la prosa stessa, insinuandosi fino all'osso: non si tratta semplicemente di un passo *sul far-di-conto*; qui, anzi, il meccanismo di calcolo finanziario genera ciò che si trova sulla

pagina. Ciò che leggiamo è come il nastro di carta emesso da un'addizionatrice. Una *cash machine* nel senso letterale del termine, con reparti girevoli per gli scellini, le monete da sei pence, le mezze corone e le corone, appare nel capitolo successivo in cui, mentre l'Inghilterra è plasmata (dal maestro Deasy) come una terra di autonomia monetaria (per quanto minacciata dai commercianti ebrei dediti all'usura), tutta l'Irlanda è riplasmata (da Stephen) come un banco dei pegni, nei confronti del quale Stephen (come scopriamo nel momento in cui enumera i suoi debiti) è più che impegnato. Il capitolo finisce con un'immagine stranamente batailleana (su di lui diremo ancora, più avanti) nel momento in cui il sole scaglia dissolutamente, attraverso il disegno a scacchi delle foglie, monete danzanti sulle spalle di Deasy: la luce stessa si è trasformata in denaro.

Il debito di Stephen riemergerà in "Scilla e Cariddi", si affermerà durante la discussione con il poeta George "A.E." Russell (uno dei suoi tanti creditori) come il "dato" di fondo che tiene insieme le sue sempre cangianti molecole, la sua problematica contesa per l'eredità letteraria e la sua propria riserva e deposito, l'alfabeto di cinque vocali: A E I O U. Al Burke's pub e nel bordello di Bella Cohen, Stephen sarà tanto prodigo quanto il sole, spingendo Bloom ad alleggerirlo delle sue monete al fine di custodirle, cosa che trasforma Bloom stesso in una *cash machine*: Bloom, figlio di un ebreo prestadenari del tipo tanto disprezzato da Deasy, che gira per Dublino negoziando termini e margini di profitto; che nelle sue fantasticherie disegna piani per arricchirsi velocemente; che, sem-

pre sospettoso, contrassegna i bordi di un fiorino prima di porgerlo a un droghiere “perché circolando sulle acque della finanza pubblica, prima o poi, direttamente o per altri circuiti, tornasse indietro”. In mano, o fuori dalle mani di Bloom, questa moneta diviene l’omonimo eroe omerico o, in senso inverso, l’*Ulisse* diviene moneta. Così come la fattura della donna del latte aveva aperto l’odissiaca giornata dei calcoli, è un nuovo assegno a chiuderla, laddove Joyce porta la logica del calcolo finanziario un passo oltre: il conto che ci viene presentato in “Itaca” non *assomiglia* semplicemente a una somma tabellare, è una somma tabellare, riprodotta tale e quale nel formato della partita doppia. Bloom ha ripetutamente fantasticato sulla possibilità di diventare uno scrittore, di guadagnare bei soldi pubblicando *detective stories* o resoconti (*account*) di personaggi incontrati presso i ricoveri notturni dei vetturini; tuttavia, questo è il vero bilancio (*account*) che egli scriverà della sua giornata, il suo vero atto di rendicontazione contabile.

Uno dei discutibili piani imprenditoriali di Bloom contempla la vendita su larga scala di scarti umani. Il passaggio dagli escrementi al denaro è uno di quelli che la mia carriera joyciana ha ripercorso, seppure in senso inverso. Dopo Trieste, Sam Slote, eminente membro del Grande-consiglio-di-tutte-le-cose-joyciane, mi invitò al simposio successivo, che si sarebbe tenuto a Dublino nel 2004, anno del centenario del Bloomsday. Di cosa vorresti parlare? mi chiese. Oh, non saprei, risposi. Di Joyce e la merda. Joyce e la merda? ripeté lui. Buona idea. Davvero buona.