



Oggetti e iperoggetti firmati Jennifer Egan

Posted on 20 Giugno 2022 by Claudia Dellacasa

Un cubo, il fondo di un bicchiere, una staccionata. E una casa di marzapane. **Oggetti materiali**, molto materiali. Materiali al punto da diventare iperoggetti, almeno nel nuovo romanzo di Jennifer Egan, *The Candy House*, tradotto per Mondadori da Gianni Pannofino come **La casa di marzapane**. In questo lavoro, che in parte riprende personaggi e ambientazioni de **Il tempo è un bastardo** (*A Visit from the Goon Squad*), valso a Egan il Premio Pulitzer nel 2011, l'iperoggetto cardine nella narrazione è una **realtà digitale** vicina, ma al momento ancora solo potenziale.

Una realtà fatta di coscienze e memorie esternalizzate, singole e collettive, tanto innovative nel loro dispiegarsi quanto banalizzate nelle denotazioni finzionali di Riprenditi l'Inconscio©, Coscienza collettiva o Skin-to-Skin©. Ciascun capitolo del romanzo è un affondo in una porzione più o meno lunga, più o meno decisiva nelle vite di personaggi che in modi diversi, e a diverse altezze temporali, si imbattono l'uno nell'altro e si scontrano con i risvolti pratici o ideologici di una virtualizzazione forzata del reale. Grazie a un riuscito mimetismo stilistico, il romanzo scorre fluido senza perdere in complessità, proprio come fluide e complesse sono le interazioni quotidiane dei personaggi - e in fondo anche dei lettori - con internet e i suoi

sviluppi. Effetto metanarrativo, questo, che **interroga il potenziale residuo della letteratura nella post-post-modernità**, come vedremo più avanti.

In pieno accordo con la definizione di **“iperoggetto”** avanzata da Timothy Morton, il network ideato nel romanzo da Bix Bouton – uno dei molti personaggi con cui la narrazione gioca – è al tempo stesso ponderabile e invisibile, distribuito nello spazio e nel tempo su una scala così vasta e diffusa da sfuggire a una precisa localizzazione, divenendo per assurdo più sostanziale degli oggetti fisici che ne permettono il dispiegarsi. Primo tra questi oggetti è il **Cubo Mandala**, sul quale gli abitanti dell’occidente a venire raccontato da Egan possono **caricare le proprie memorie** al compimento del loro ventunesimo anno. Quel che nasce come un’assicurazione contro eventuali danni cerebrali o come un’opportunità di alleggerirsi da vissuti difficili e ricordi ingombranti, da tenere a bada e a cui tornare, volendo, come si torna a vedere un film già noto, innesca presto un processo irreversibile, fuori dal controllo dei suoi stessi ideatori. È quel che avviene quando l’idea di base del cubo arriva a una sua fase avanzata, quando la reificazione di pensieri, emozioni e esperienze passate si fa di dominio pubblico, quando cioè molti iniziano ad avere accesso all’inconscio altrui, al prezzo della condivisione dell’inconscio proprio.

All’apparenza apocalittico, questo **scenario non assume tinte catastrofiche nel romanzo**, o almeno non più catastrofiche della realtà in cui tutti siamo immersi, quella in cui tra i sistemi di scambio più diffusi e meno discussi si conta la cosiddetta **“economia dell’attenzione”**, implicata nel dispiegamento della trama ma non nominata in modo diretto. Secondo questo modello, studiato già alla fine degli anni Sessanta da Herbert Simon, l’attenzione degli utenti digitali, poiché in grado di generare profitto, agisce a tutti gli effetti come una forma di valuta che sovverte la percezione di totale gratuità legata al mondo di internet. Non solo **ciascuno di noi vende le proprie attenzioni, dunque le proprie preferenze e, indirettamente, i propri pensieri in cambio di informazioni**, musica, video e articoli a libero accesso. Ma è sempre più difficile non farlo – come discusso da Agamben nel saggio ‘On What We Can Not Do’ – dal momento che la direzione dell’industria, culturale e non, è ormai segnata nel profondo da questa incongruenza.

Egan intesse con abilità scorci di un passato pre-internet e di un futuro sempre più connesso, creando uno sguardo diagonale sul presente che non ostenta giudizi, eppure non si esime dal generare uno **straniamento inquietante e provocatorio**. Di particolare efficacia la sfida concettuale lanciata alle discipline umanistiche dalle pagine di un libro che si iscrive a pieno titolo nella tradizione

letteraria dei nipotini di Pynchon. L'intuizione di partenza per le creazioni Mandala che sottendono le vicende del libro proviene infatti da *Modelli dell'affinità*, verosimile studio antropologico di Miranda Kline, figura enigmatica e affascinante sulla quale la polifonica struttura del romanzo offre diverse prospettive personali e accademiche. Così il suo lavoro viene introdotto dal punto di vista di una delle figlie discografiche:

Modelli dell'affinità illustra, in modo semplice ed elegante, una serie di formule per la predizione delle inclinazioni umane. Per funzionare, gli algoritmi richiedono una conoscenza intima degli individui in questione: una gamma di informazioni così ampia nostra madre poteva acquisirla solo in una comunità isolata e remota, dove la storia di ogni membro fosse nota a tutti gli altri. Alla fine del libro, nostra madre ritiene che i poteri predittivi delle sue formule siano, in teoria, applicabili anche a soggetti che vivono in un ambiente complesso e mobile... "ma per far ciò servirebbero informazioni personali così esaustive che sarebbe impossibile acquisire senza porre una quantità di domande indiscrete a cui ben pochi - se ce ne sono - sarebbero disposti a rispondere". Sbagliato, pensammo. Sono disposti a dare via qualunque cosa per una canzone. (p. 153)

Antropologia e **musica** emergono quindi come colpevoli indirette dello sgretolamento dei contorni più riconoscibili del reale. Quando la riconoscibilità si fa troppo labile, e comprendendo meglio di altri i risvolti possibili dei propri stessi ragionamenti, Miranda Kline decide di scomparire, versione finzionale dell'Ettore Majorana sciasciano, contando su una rete di simulatori e proxy coordinata dalla resistenza all'iperpotere tecnologico. In una lettera alle figlie, sette mesi dopo la sua partenza, Kline scrive che «C'è un altro modo di vedere il mondo, come guardando attraverso il fondo di un bicchiere».

La capacità di vedere *attraverso il fondo di un bicchiere* è dunque dono e dannazione. Da un lato indica capacità creative e critiche fuori dal comune - quelle che portano Kline a intuire il potenziale rivoluzionario dei propri studi. Dall'altro implica l'onere della consapevolezza dei rischi più o meno previsti di una **visione che stravolge le comuni coordinate cognitive**, in un patto faustiano rispetto al quale le figlie dell'antropologa cercano di mettere in guardia («Un guadagno è una perdita quando si tratta di tecnologia», p. 161). È da loro infatti che proviene l'equiparazione della nuova dilagante realtà digitale alla casa di marzapane del titolo, quel **luogo allettante e infido da cui Hänsel e Gretel si sarebbero**

dovuti guardare, di cui ogni ascoltatore di favole avrebbe dovuto imparare a diffidare, e che tuttavia **continua a vincere ogni sospetto grazie al semplice brillare dei propri colori** e ammaliare di profumi e promesse di sapori.

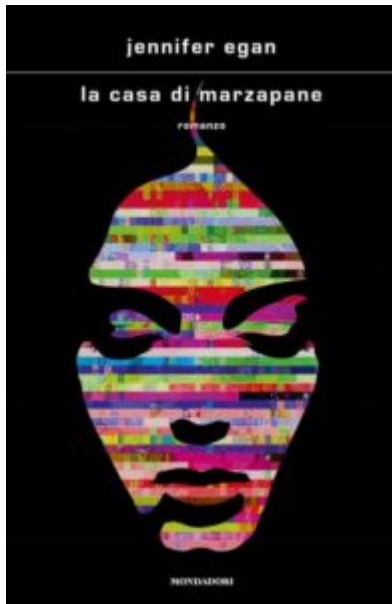
Chi guarda attraverso il fondo di un bicchiere, attraverso linee e proporzioni distorte, corre il rischio di cadere in un'**ossessione per le barriere**, e per lo sconfinamento che queste giocoforza implicano – come Jules e Noreen, nel capitolo 'Il perimetro: Prima', entrambi fissati sui limiti concreti e ideali della staccionata a cavallo tra i loro rispettivi giardini. Del resto, il diritto alla privacy cui le tecnologie digitali inducono a abdicare può in alcuni casi convertirsi in un'**ossessione per la privacy stessa**. Ed è proprio questo **spettro di possibilità e confusione**, questa zona franca di contraddizioni e paradossi che il libro di Egan esplora, non da ultimo attraverso la scelta di assegnare a ciascun capitolo una prospettiva e una scelta stilistica diversa – da 'i, il Protagonista', che si sdipana intorno a rappresentazioni algebriche di diverse situazioni narrative, a 'Vedi sotto', costruito intorno a mail e messaggi, passando per 'Lulu la Spia, 2032', dove la storia dell'eponima Lulu è frammentata in periodi brevi e numerati, alla seconda persona singolare, come indirizzata a aspiranti agenti segrete che ne debbano trarre una lezione di sopravvivenza.

L'intero romanzo è poi incastonato tra due momenti uguali e contrari che **interpellano i rapporti tra scrittura e realtà ai tempi della digitalizzazione avanzata**. Il lettore incontra per primo Bix Bouton alle prese con una nebbia mentale, una «distesa lattiginosa» che ha ormai da tempo preso il posto della «sua Visione originaria – la luminosa sfera di interconnessioni che aveva concepito negli anni della East Seventh Street [...]. A poco a poco aveva capito che quel biancore non era una sostanza, bensì un'assenza. Un nulla» (p. 23). Verso la fine del romanzo e venticinque anni dopo, invece, è suo figlio Gregory a capire che «L'Anti-Visione non era mai stata un'assenza: al contrario! Era una densità di particelle vorticanti [...]: una galassia di vite umane che precipitavano verso la sua curiosità» (p. 363). A partire da questa consapevolezza Gregory capisce di dover continuare a scrivere il romanzo che ha a lungo sentito minacciato da Riprenditi l'Inconscio, l'invenzione del padre che **rischiava di esaurire il potenziale della fiction nel suo permettere l'accesso ai vissuti di tutti**, riducendo la necessità di inventare storie. Visione e Anti-Visione coincidono, presenza e assenza si intersecano, così come la scrittura – cui l'iper-saturazione di realtà rischierebbe di impedire l'accesso alla fantasia – mantiene intatte le proprie capacità di creazione proprio attingendo alle potenzialità narrative di una irriducibile *coincidentia oppositorum*.

Non sembra perciò un caso che la società creatrice della Coscienza collettiva

risponda al nome di Mandala. Nella tradizione estetico-filosofica buddista il mandala, così come la cosiddetta “rete di Indra”, è un modello frattale che riproduce la mutua identificazione e interpenetrazione delle entità che costituiscono un insieme. Ogni elemento rimane a sé stante, ma acquisisce senso e valore solo in relazione a ciascun altro elemento della medesima figura, e in virtù dell’immagine complessiva che da queste connessioni è prodotta. Se per un certo verso il Mandala di Bix Bouton avvilisce il potenziale etico e ecologico del modello buddista, distorcendo e monetizzando nel processo anche lo stesso concetto di collettività, il progetto narrativo di Jennifer Egan illumina questa contraddizione da ambo i lati. Mette cioè di fronte al fatto compiuto di un cubo che contiene la mente, di un fondo di bicchiere da cui guardare e farsi guardare al pari dell’abisso nietzscheiano, di una staccionata che delimita e invita a farsi scavalcare a un tempo. Conferma che la **realtà digitale è intessuta di paradossi**, come dimostra il **nastro di Möbius** a simbolo della nuova **Meta** di Mark Zuckerberg.

Ma se **l’autenticità è una chimera nascosta forse sulla superficie delle cose**, come suggerisce il capitolo ‘Caso di studio: tutti incolumi’, e se quel che appare uniforme in lontananza acquista invece una «forza singolare e inesauribile» quando indagato da vicino (p. 363), alle parole rimane forse una possibilità. È la capacità di mantenersi vive e vivide, di non farsi «parole-bossolo» (p. 342), trita forma senza originalità, ma di continuare a raccontare storie anche minime, eppure enormi nella sfida quotidiana all’omogeneizzazione svilente degli algoritmi del metaverso. È la potenzialità su cui si era interrogato già nel 1967 **Italo Calvino** in ‘Cibernetica e fantasmi’, e a cui Egan risponde oggi con *La casa di marzapane*, implicando che è nella molteplicità di voci, destini e punti di vista che è possibile tenere in vita la qualità della scrittura, ed è nel **dare spazio alle storie** che le parole umane mantengono la loro sostanza infinita e particolare, che nessuna macchina riuscirebbe davvero a ridurre o predire.



Jennifer Egan (*The Candy House*), *La casa di marzapane*, trad. it. Gianni Pannofino, Milano, Mondadori, 2022, pp. 384, € 22.