

Tales of Unfulfilled Times

Saggi critici in onore di Dario Calimani offerti dai suoi allievi

a cura di Fabio Fantuzzi

L'Orfeo di Jonathan Coe, tra postmodernismo e impegno

Elena Sbrojavacca

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract First published in 1994, Jonathan Coe's novel *What a Carve Up!*, on the one hand, deals with some of the most characteristic features of Postmodernism, such as the employment of multiple narrative styles, different perspectives, first- and third-person narrative voices, a highly fragmented timeline. On the other hand, it presents a socially engaged attitude that is generally not considered to be a distinctive trait of that period. Moreover, the character of Michael Owen and his development through the story can profitably be analyzed suggesting a correlation between his figure and the mythological one of Orpheus.

Sommario 1 Premessa. – 1.1 «Pensavo di essere io a scrivere questa storia». – 2 «È la storia della tua vita, ecco perché non l'hai dimenticata». – 3 «Come un Orfeo perduto nel sogno».

Keywords Jonathan Coe. Postmodernism. Contemporary British Literature. Orpheus.

1 Premessa

Romanzo, inchiesta, saga familiare, giallo. *La Famiglia Winshaw*, quarto lavoro dello scrittore britannico Jonathan Coe, è un libro polimorfo, che sfugge a tentativi di definizione eccessivamente sclerotizzanti. Nelle pagine che seguono, ho cercato di metterne in luce i tratti più significativi, che fanno dialogare l'opera con il panorama culturale contemporaneo. Pubblicato nel Regno Unito nel 1994, il romanzo di Coe si presenta per certi versi come un frutto maturo del Postmodernismo; al tempo stesso, tradisce una strenua volontà di impegno civile, non annoverata, per lo meno dai suoi detrattori, fra le linee di fondo di quella stagione creativa. *La Famiglia Winshaw* gioca con i materiali di repertorio di numerosi generi codificati, e lo fa in maniera originale e creativa, con un risultato brillante e con un portato etico tale da far parlare, ai tempi della pubblicazione, della nascita di «un nuovo Dickens» per il suo autore.

Mi sono concentrata in maniera particolare su due aspetti: la struttura ingegnosa dell'intreccio, con il rilievo dato allo svelamento dei meccanismi della finzione narrativa (la storia si presenta come un romanzo nel roman-

Studi e Ricerche 7

DOI 10.14277/6969-156-0/SR-7-5 | Submission 2017-03-30

ISBN [ebook] 978-88-6969-156-0 | ISBN [print] 978-88-6969-157-7 | © 2017

zo, anche se il lettore lo scopre soltanto alla fine) e il percorso di formazione del protagonista Michael Owen da apatico romanziere a scrittore impegnato, che mi sembra in qualche modo incarnare le nuove esigenze per la letteratura degli anni Novanta presentate da David Foster Wallace in una famosa intervista del 1993 citata anche dal collettivo italiano Wu Ming (2009, 120). Infine, ho voluto abbozzare l'ipotesi che l'intero romanzo si possa leggere alla luce del rapporto tra il personaggio di Michael Owen e il mito di Orfeo. Orfeo è una presenza sotterranea costante all'interno dell'opera; la centralità della sua figura, in cui spesso, negli ultimi decenni, la critica ha rinvenuto un simbolo perfetto dei nostri tempi (cf. Guidorizzi, Melotti 2009), mi è sembrata estremamente significativa.

1.1 «Pensavo di essere io a scrivere questa storia»

Tabitha Winshaw [...] è la patrocinatrice e la finanziatrice del libro che tu, mio caro lettore, tieni ora fra le mani. Scrivere delle sue condizioni risulta compito, per qualche verso, problematico, ma ciò non toglie che, alla luce dei fatti, la realtà sia questa: che dal momento in cui le arrivò la notizia della tragica morte di Godfrey, Tabitha fu preda di una grottesca fissazione. (Coe 2009, 13)

Alla pagina di apertura, il romanzo presenta un primo aspetto interessante, che il titolo originale - *What a carve up!*, vale a dire 'che casino!' - poneva in luce con maggiore efficacia di quello italiano: ci troviamo di fronte ad un *pastiche* piuttosto complesso, nel quale si susseguono in modo irregolare più livelli narrativi, in una sorta di gioco a incastro. Nel costruirlo, Coe sembra aver tenuto presente un modello di iper-romanzo come *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino: pubblicato nel Regno Unito con la traduzione in inglese di William Weaver nel 1981, il libro ottenne un immediato successo di pubblico, ed è citato anche nella Postfazione fittizia del volume di Michael (Coe 2009, 475). Il lettore si trova spesso disorientato nel passaggio da una vicenda all'altra, anche perché la logica dell'intreccio non risulta pienamente comprensibile sino al finale, che chiarisce la natura dell'opera intera. Tenterò ora di elencare sinteticamente i diversi filoni che compongono il romanzo, cui corrispondono modalità narrative differenti.

Un primo nucleo riguarda le pagine, come quella poc'anzi citata, scritte da Owen a partire dal 1982 per un lavoro commissionatogli da Tabitha Winshaw al fine di smascherare i crimini della sua stessa famiglia; Michael vi ricostruisce la vita privata e la carriera pubblica di ciascun componente dell'ultima generazione di Winshaw. Ad ogni membro della dinastia è dedicato un capitolo: «Hilary», «Henry», «Roddy», «Dorothy», «Thomas», «Mark». Poiché - come il lettore reale scoprirà soltanto alla fine del roe

manzo - Michael è morto prima di poter terminare il lavoro, il materiale predisposto per essere inserito nel suo libro è eterogeneo; per questo motivo variano anche i modi in cui i fatti vengono esposti. A volte Michael si comporta da narratore onnisciente: usa ampie digressioni per raccontare l'infanzia dei suoi personaggi, esprime i loro pensieri focalizzando di volta in volta un punto di vista diverso, illustra conversazioni private come se vi avesse assistito; altre volte preferisce far parlare le fonti che ha raccolto: riporta le colonne di giornale politicamente scorrette scritte da Hilary (che è capace di caldeggiare a breve distanza di tempo una tesi e il suo opposto), articoli di cronaca o spezzoni di interviste televisive che mostrano lei e i suoi parenti pronti a sostenere tutto e il contrario di tutto, pagine del diario di Henry che rivelano il suo opportunismo politico e la sua mancanza di scrupoli. Ci sono inoltre, ad inframmezzare i capitoli, alcune considerazioni personali di Michael, frutto di riflessioni maturate dopo l'incontro con Fiona e l'uscita dallo stato di passività che lo aveva caratterizzato negli anni di silenzio creativo. È lo stesso scrittore a rendersi conto della scarsa tenuta dell'insieme:

C'erano parti che si leggevano come un romanzo e altre che si leggevano come un racconto storico, mentre nelle pagine conclusive si avvertiva un tono di ostilità nei confronti della famiglia che non mancava di irritare. (Coe 2009, 94)

Quello che emerge da questo primo accorpamento narrativo è un affresco impietoso del Regno Unito nell'era Thatcher, un paese governato da una classe dirigente priva di scrupoli, di cui i Winshaw sono gli immaginari ma quanto mai verosimili rappresentanti. In questo quadro a tinte fosche, ritroviamo alcuni elementi ricorrenti nella letteratura coeva,¹ veri e propri *tòpoi* della postmodernità, che mi limiterò a elencare sinteticamente: l'ossessione per il complotto (il romanzo nasce dalla volontà di Tabitha di smascherare l'odiato fratello Lawrence, che avrebbe fatto uccidere, simulando un incidente, il suo preferito, Godfrey; Michael sospetta che il suo eroe d'infanzia, Yuri Gagarin, sia stato eliminato dai servizi segreti russi); l'onnipresenza dei prodotti della società dei consumi (un esempio su tutti: i polli da allevamento industriale dell'azienda di Dorothy); l'assenza di ideologie politiche alternative alle logiche del profitto (emblematico il trasformismo di Henry, dapprima militante del Partito Laburista, «l'unico a offrirgli la possibilità di un seggio ministeriale all'età di quarant'anni» (Coe 2009, 26), quindi schierato tra i conservatori più oltranzisti); la centralità del corpo, privato però della sua componente umana e diventato co-

¹ Tra i molti esempi che sarebbe possibile fare, mi limito a citare *Underworld* di Don DeLillo, del 1997, generalmente riconosciuto come uno dei vertici della letteratura postmoderna, che affronta - con uno stile completamente diverso - tematiche simili.

sa (penso alla concezione mercificata del sesso dei fratelli Roddy e Hilary, ma anche e soprattutto ai tanti corpi senza nome vittime delle sconsiderate politiche contro la sanità pubblica, uccisi dall'industria alimentare e da quella di armi: corpi come pedine sacrificabili, che i Winshaw manovrano a piacimento); infine, un'«intermedialità forte ed esasperata».² Quest'ultimo aspetto, che risulta evidente dall'onnipervasività e dalla rilevanza che i mezzi di comunicazione hanno nel romanzo, rimane centrale in tutti i livelli del suo intreccio e ha la sua ipostasi nella figura di Thomas Winshaw, banchiere spietato e *voyeur* senza speranza; il voyeurismo è anche un aspetto fondamentale della personalità di Michael su cui tornerò a breve (mentre sulla scopofilia di Thomas Winshaw e sul suo rapporto con quella di Michael, cf. Bendinelli 2003).

Ad un secondo filone appartengono invece le pagine scritte nel 1990, dopo la ripresa del lavoro interrotto: in forma diaristica Michael ripercorre la sua vicenda personale e familiare, racconta come ha conosciuto Fiona e come questa conoscenza gli abbia cambiato la vita. Su questo nucleo, che ricostruisce il graduale percorso che porta Michael alla consapevolezza di sé, del proprio ruolo di uomo e di scrittore, si concentrerà la mia analisi nel paragrafo successivo.

Il terzo livello, costituito dalla «Parte Seconda» del romanzo, «Un consesso di morti», è formato invece dai capitoli scritti da Hortensia Tonks, curatrice del volume alla casa editrice per cui Michael lavora. Lo scopo di queste pagine, in cui un narratore onnisciente illustra gli eventi che portano alla morte di Michael, è - lo spiega la stessa Tonks nella sua Prefazione - dare alla gente i dettagli morbosi che riguardano l'estinzione del casato Winshaw con l'omicidio di tutti i suoi membri.

L'amore per l'incastro narrativo permette di accostare *La famiglia Winshaw* a un'opera dello stesso anno: esce infatti nel 1994 anche *Pulp Fiction* di Quentin Tarantino, che

smonta i ruoli e i meccanismi tradizionali del noir per ricomporli in un disegno ironico, pop, grottesco. (Bignardi 1996, 235)

Anche Jonathan Coe si diverte a giocare con gli stereotipi di generi diversi (il giallo alla Agatha Christie, il romanzo di formazione, la narrativa combinatoria) per ottenere un risultato originale, di forte impatto, ironico e al tempo stesso impegnato. Lunghi dal voler ipotizzare una reciproca influenza tra due opere così diverse, di autori molto distanti geograficamente e culturalmente, mi sembra interessante segnalare i punti di contatto del

² Utilizzo un'espressione coniata da Ronald De Rooy per definire una caratteristica della narrativa italiana tra la fine degli anni Ottanta e il primo decennio del 2000 - ribattezzata «narrativa di deformazione» - con la quale trovo che *La famiglia Winshaw* abbia interessanti punti di contatto (cf. De Rooy, Mirisola, Paci 2010).

romanzo in esame, così fitto di riferimenti cinematografici, con un film che gran parte della critica riconosce come imprescindibile punto di snodo nella cinematografia degli ultimi vent'anni.³

2 «È la storia della tua vita, ecco perché non l'hai dimenticata»

What a carve up! è un'espressione perfetta per descrivere il complesso intreccio della vicenda, ma è anche il titolo originale di un film del 1961, *Sette allegri cadaveri*, che svolge in essa un ruolo fondamentale. Non soltanto la seconda parte del romanzo ne ripropone pressoché alla lettera la sceneggiatura; questa commedia di basso livello è una vera e propria ossessione per Michael Owen, la cui esistenza sembra ricalcare quella del pavido protagonista interpretato da Kenneth Connor. Come accennato, Michael è un personaggio in evoluzione: *La famiglia Winshaw* ci racconta il suo percorso di crescita interiore, che passa attraverso la consapevolezza dell'essere il personaggio di un dramma che altri stanno dirigendo. Alla fine de *La famiglia Winshaw*, Michael decide di uscire dal film che lo ha tenuto intrappolato come una prigioniera autoimposta per tutta la vita e di giocare nella farsa un ruolo attivo. Si rende conto che tutti sono rinchiusi in una recita che sono altri a dirigere, e che questi 'altri' giocano con le loro vite a piacimento, perseguendo senza scrupoli i propri biechi fini; ed ecco allora che si impone di fare qualcosa di buono 'per tutti', rovesciando i ruoli, smascherando l'impostura dei Winshaw, che sono l'incarnazione di questa pessima regia. Michael muore dopo aver portato a termine la sua missione. Il suo destino e quello dei Winshaw sono legati e la loro scomparsa non può che trascinarlo nel buio insieme a loro. La farsa, la *fiction*, avrà comunque il sopravvento, perché quello che noi leggiamo è il romanzo che comprende il suo itinerario di formazione e la cronaca della sua fine. Tuttavia, non si può dire che la parabola di Michael sia stata inutile, perché ha prodotto un risultato: la scelta di uscire dal film, che lo ha portato a cambiare qualcosa dentro e fuori di sé. Cercherò di illustrare brevemente le tappe di questo percorso.

Il giovane Michael assiste alla proiezione di questo film in un cinema di periferia il giorno del suo nono compleanno. Ha convinto i suoi familiari a comprare il biglietto perché la pellicola è accompagnata da un breve documentario su Yuri Gagarin, a quel tempo il suo eroe indiscusso. La storia del film è modellata su un intreccio abbastanza riconoscibile e ricorrente: i protagonisti vengono convocati in una casa isolata per la lettura di un testamento e uccisi uno dopo l'altro. A colpire particolarmente l'imma-

3 Per una panoramica delle influenze di *Pulp Fiction* sulla cinematografia e la letteratura contemporanea, cf. Cinquegrani 2009, 119-43.

ginazione del piccolo Michael è una scena che coinvolge il protagonista maschile e la giovane stella del cast, la splendida Shirley Eaton: Kenneth entra per sbaglio nella stanza di Shirley mentre lei si sta cambiando; dopo l'imbarazzo iniziale la ragazza continua spogliarsi dandogli le spalle, non rendendosi conto che lo specchio a muro della camera potrebbe restituire al visitatore l'immagine del suo corpo nudo; tuttavia Kenneth non osa sbirciare nel riflesso, e quando Shirley gli propone di passare la notte insieme a lei, fugge a gambe levate.

L'effetto che questa visione produce sull'immaginario del piccolo è istantaneo, e immediata è l'identificazione col protagonista del film:

Da quel momento non fu più a Kenneth che parlò, ma a me, al mio io di nove anni, perché ormai ero io quello che si era perso nel corridoio, ed ero io, sì, io che stavo sullo schermo e mi vedevo là in una stanza insieme alla più bella donna del mondo, intrappolato in quella vecchia casa buia, in quel tremendo temporale, in quello squallido cinemino, nella mia cameretta quella sera e poi nei miei sogni per sempre. Ero io. (Coe 2009, 46)

Non si tratta di una semplice compartecipazione del punto di vista, effetto caratterizzante la fruizione di un film e studiato dal regista per trasportare lo spettatore nel mondo finzionale. Il giovanissimo Michael si convince davvero di essere Kenneth Connor, e non riesce a togliersi questa convinzione nemmeno una volta uscito dal cinema; ha fin da subito la certezza che quanto ha visto lo accompagnerà per tutta la vita:

Non si rende conto che non potrà mai cancellarlo dalla memoria. E così, con questa intima consapevolezza, me ne sto steso e fingo di dormire, con la testa in grembo a mia madre e le palpebre semichiusate. (48)

Questa ossessione mediatica contribuisce a delineare il personaggio di Michael come un perfetto eroe postmoderno: prima di conoscere Fiona, non riesce a distinguere la realtà dalla finzione. Si sente vicino al personaggio di un film, ma non è introspettivo a sufficienza per darsene una ragione; di fatto, come scoprirà soltanto alla fine, è una pedina manipolata dall'alto, dal Potere che governa la Storia, ma non lo sa, e, in generale, della Storia non si interessa. Non segue i giornali, non si informa sulle questioni di attualità: è estraneo a tutto ciò che lo circonda al punto tale da non riconoscere Saddam Hussein quando lo vede in televisione. Guarda con sospetto e sufficienza alle persone impegnate, politicamente schierate (come Graham, regista di documentari di denuncia, coinquilino della sua amica Joan). Vive in un asettico mondo di merci, in una periferia cittadina anonima e svilente; si ciba di prodotti confezionati dai nomi affascinanti, di cui non dimentica mai di indicare il marchio.

Dal punto di vista emotivo, è tanto instabile quanto immaturo. Sembra ricalcare in tutto e per tutto una definizione di Remo Ceserani:

Un soggetto comunque indebolito, decentrato, moltiplicato e frammentato. Così come frammentata risulta la sua esperienza di sentimenti e ideali, priva ormai della possibilità dell'autoanalisi, costretta a rinunciare all'amore di sé e all'esplorazione della propria intimità, spinta a cercarsi nei propri doppi, nelle immagini riflesse dagli specchi o dalle prospettive rovesciate degli strumenti ottici, nelle apparizioni spettrali. (1997, 141)

Appartiene senza dubbio a una tipologia di personaggio postmoderno teorizzata da Fredric Jameson (1989), in continua oscillazione tra depressione ed euforia. Sposatosi giovanissimo e divorziato altrettanto prematuramente, ha un rapporto difficile con il sesso femminile, perché non riesce a gestire le spinte del suo desiderio: di fronte alle donne scappa sempre, proprio come Kenneth Connor davanti alle offerte di Shirley Eaton. Per il sesso prova attrazione e repulsione; non lo pratica da quando è divorziato, non riesce neanche a parlarne, e tanto meno a scriverne nei suoi libri. In seguito alla morte di suo padre, questi aspetti della sua personalità si accentuano. In maniera particolare, la sua vita è sconvolta dalla notizia che quell'uomo, per lui modello insuperabile e punto di riferimento imprescindibile, non era il suo padre biologico: questa scoperta traumatica equivale a una doppia perdita⁴ dell'affetto più caro. Una volta appresa la verità, decide di eliminare ogni contatto dapprima con la madre, poi con l'intero mondo esterno, uscendo di casa il meno possibile ed evitando qualunque tipo di rapporto umano. Quando Fiona, la sua vicina di appartamento, bussa alla sua porta per raccogliere adesioni a un'iniziativa di beneficenza, Michael si alza per la prima volta dal divano su cui è sprofondata da un tempo indefinito, intento come sempre a guardare ossessivamente la scena di *Sette allegri cadaveri con lo striptease* di Shirley:

«Questa è la conversazione più lunga che io abbia avuto - in cui io ho parlato di più - da due anni a questa parte, più o meno. Da più di due anni, credo. La più lunga.»

Fiona rise incredula. «Ma se abbiamo detto due parole in croce.»

«Ciononostante...»

Rise di nuovo. «Ma è ridicolo. Sei stato su un'isola deserta o in qualche posto del genere?»

«No, sono stato qui.»

Un confuso agitar di capo. «E allora, perché?»

4 «Si può morire più di una volta», dice Michael a Fiona quando lei chiede perché abbia troncato i rapporti con la madre poco dopo la morte del padre (cf. Coe 2009, 342).

«Non so, non ne avevo voglia. Senza nessuna consapevole decisione a monte, bada bene. C'è che non mi si è mai presentata l'occasione. Non è così difficile, non c'è di che sorprendersi. Un tempo con qualcuno bisognava pur parlare: che so. Anche solo per andare a far compere o a sbrigare una commissione. Ma adesso gli acquisti si fanno nei supermercati e per le operazioni bancarie basta una macchina. Tutto qui». (Coe 2009, 58)

Michel sente il bisogno di giustificarsi per non essere in grado di intrattenere una conversazione normale: per ben due volte Fiona ha dovuto ripetergli lo stesso discorso senza che lui riuscisse a seguirlo per intero e a recepire il messaggio. La sua mente, dopo due anni di isolamento totale, si è adattata⁵ ad un universo telecomandato, non riesce a gestire interazioni prolungate con l'esterno; malgrado la conoscenza della vicina di casa si riveli inaspettatamente piacevole, dopo pochi minuti, Michael non sopporta più di dialogare con lei:

«Non puoi spegnermi,» disse.

«Scusa?»

«Dico che non puoi spegnermi.»

Fece cenno alle mie mani. Mi ero riseduto nella poltrona di fronte a lei e, senza rendermene conto, avevo raccolto il telecomando del videoregistratore. Che ora era puntato verso di lei e il mio dito era andato alla cieca verso il tasto «pause». (62)

Eppure questa prima chiacchierata con Fiona si rivela carica di ripercussioni: la donna si insinua come una crepa nel muro del suo isolamento e già all'indomani del loro incontro Michael prova

la sensazione che fosse accaduto qualcosa di importante e al contempo indefinibile (62)

unita all'impressione

di opporre meno resistenza del solito al mondo, di non riuscire ad ignorarlo. (63)

5 Nel già citato saggio di Ceserani (1997) sul postmodernismo, si legge: «La nuova esperienza tipica della postmodernità: la frammentazione schizofrenica, l'adattamento della psiche umana (capace, come sosteneva Brecht, di prendere forme infinite) alla nuova esperienza della molteplicità, della serialità, della proiezione di sempre nuovi punti di vista. [...] la nuova esperienza scava a fondo nel soggetto e smonta la costruzione, in cui il nuovo individuo borghese si è impegnato nei momenti alti della modernità, dell'individualità forte, capace di autoformarsi, programinarsi, secondo un ideale che non è mai stato veramente negato» (85).

Immediatamente ripulisce l'appartamento (dopo due anni di incuria) e, soprattutto, decide di riprendere in mano i suoi fascicoli sui Winshaw. Man mano che la frequentazione continua, la vita di Michael sembra rifiorire - e parallelamente, non senza implicazioni simboliche, rifiorisce anche la sua casa, che Fiona riempie di piante. Con questa donna empaticamente ben disposta al mondo esterno, Michael sente anche la libertà di aprirsi a qualche confidenza. Tra le altre cose, le parla del suo rapporto con *Sette allegri cadaveri*:

«Non è così. Io non guardo i film», dissi, dopo una breve pausa durante la quale ebbi la sensazione di essere sul punto di gettarmi in infide acque. «Ne sono ossessionato.»

Aspettò che mi spiegassi.

«In realtà è un film solo. E probabilmente non ne hai mai sentito parlare.» [...]

«Andai a vederlo con i miei genitori quand'ero piccolo. Uscimmo dal cinema a metà film e da allora ho sempre avuto la strana sensazione che... che non sia mai finito. Che io lo stia... ancora vivendo.» [...]

«C'è una scena con Kenneth Connor, in cui lei lo invita a trascorrere la notte nella sua stanza: lei è bellissima, naturalmente, ma anche disponibile e intelligente; lui ne è attratto, molto attratto, dunque sarebbe il massimo, da tutti i punti di vista, e ciononostante Kenneth non combina nulla. Nella casa accadono cose spaventose, c'è un maniaco omicida in giro, e tuttavia lo spaventa di più il pensiero di stare da solo per una notte con quella donna bellissima. Non c'è stato oblio capace di cancellare quella scena dalla memoria: com'è come non è, me la sono portata dietro per trent'anni.»

«Beh, non è tanto difficile da capire, o sbaglio?» disse Fiona. «È la storia della tua vita, ecco perché non l'hai dimenticata.» (148)

Naturalmente Fiona, a differenza del protagonista, individua con facilità il legame tra Kenneth e Michael, che risiede nella comune incapacità di affrontare i rapporti umani. Di fronte a tutto ciò che lo attrae e lo terrorizza, anche Michael scappa: ha fatto la stessa cosa quando qualche anno prima Joan - un'amica di infanzia ritrovata per caso e intensamente attratta da lui - gli ha proposto di entrare nel suo letto, dopo averlo scoperto mentre la spiava dormire. C'è una dimensione voyeuristica anche in Michael, che preferisce guardare piuttosto che esperire il piacere.⁶

Soltanto verso la fine del romanzo, Michael vincerà questo blocco: andato a presenziare alla lettura di un testamento al castello dei Winshaw,

6 Rimando alla lettura di un articolo di Alice Bendinelli (2004) che affronta questo particolare tema seguendo l'approccio lacaniano.

rincontrerà Phoebe, ex coinquilina di Joan che aveva conosciuto di sfuggita durante il suo soggiorno dall'amica. Accennavo precedentemente al fatto che *Un consesso di morti* ricalchi in tutto e per tutto la struttura del film preferito di Michael; non a caso, nella notte in cui i membri della perfida dinastia cominciano a venire assassinati, Michael entra per errore nella stanza di Phoebe, già descritta come sosia di Shirley Eaton; l'esito dell'incursione è però diverso da quello preconstituito: i due passano una notte d'amore insieme. L'indomani, Michael potrà finalmente decretare la sua uscita dal ruolo di Connor:

«Kenneth» disse «non saprai mai quello che ti sei perso.» (450)

È senza dubbio il rapporto con Fiona che interviene, quasi miracolosamente, a innescare il meccanismo che porterà Michael a poter godere le gioie dell'amore. Michael se ne rende conto, capisce perfettamente che lei lo sta salvando da se stesso. Il tutto avviene in una sorta di epifania improvvisa: Michael, nel suo appartamento, ripensa ancora una volta alla scena del film:

...Avevano le mie stesse paure, quei tipi assurdi? Provavano sentimenti che potevo capire? Dire che venivano da un altro lato dell'esistenza non bastava, era qualcosa di più estremo, più definitivo di questo: essi appartenevano a un genere di esistenza diverso in tutto e per tutto. Un genere che in realtà mi faceva orrore... [...]

...un genere che, negli ultimi anni, mi aveva quasi fatto perdere, me ne rendo conto ora, il senso di come la vita andrebbe vissuta. Mi aveva quasi ucciso, infatti, o almeno mi aveva addormentato, portandomi a una paralisi dalla quale avrei potuto non riavermi più se non fosse stato per quel bussare alla mia porta: se Fiona non avesse bussato e non fosse riapparsa ad accendere il mondo... (226)

Inizia così, con questa nuova consapevolezza, l'uscita di Michael dal ruolo del timoroso Kenneth Connor. Sarà solo il punto di partenza di un nuovo approccio alle cose, che lo porterà alla fine tra le braccia di Phoebe. Con i successivi sviluppi del suo rapporto con Fiona, cesserà di essere il figlio sperduto dalla perdita del padre. Questo aspetto è molto importante: in un certo senso la malattia di Fiona trasforma il Michael orfano, immaturo, non indipendente, in un padre. Fiona è sola al mondo, soltanto Michael può prendersi cura di lei. Da questo punto di vista, trovo significativo che la sua storia si apra con il ricordo di una gita al mare a cui era stato portato dai genitori e si concluda con una gita al mare in cui lui, come un padre premuroso e attento, accompagna Fiona. L'uscita di Michael dalla finzione passa proprio attraverso l'assunzione di questo ruolo.

Al di là delle ovvie implicazioni simboliche nel percorso di formazione del protagonista, vorrei indagare questo passaggio sotto il profilo della poetica. Penso alla centralità della figura paterna nel già citato saggio del collettivo Wu Ming, in cui si teorizza la necessità di «essere i genitori» dopo l'ipersbornia collettiva della postmodernità, di virare verso «una piena assunzione di responsabilità di fronte a quel che accade su scala planetaria» (2009, 124); l'aspetto più interessante del romanzo di Coe sta proprio nella creazione di un personaggio che scopre dentro di sé la 'zona padre', che abbandona il disincanto, la freddezza e l'inaffettività che caratterizzavano il suo precedente approccio alle cose per attribuirsi finalmente l'onere di agire sul mondo che lo circonda. Prima che ciò accada, però, altre rivelazioni dovranno sconvolgerlo e plasmarlo.

L'evoluzione del personaggio di Michael avviene in duplice senso: da una parte riguarda la sua vita privata, le sue dinamiche interpersonali, in modo particolare i suoi rapporti con le donne; dall'altra coinvolge il suo ruolo di scrittore e le possibilità di essere elemento utile e attivo per la società che questo lavoro gli offre. Le due cose non sono affatto irrelate, perché, come Michael capirà verso la fine del romanzo, non è un caso che l'incarico sui Winshaw sia stato assegnato proprio a lui.

È Findlay Onyx, vecchio ispettore assunto a sua volta da Tabitha Winshaw per indagare sulla morte del fratello, ad accompagnare Michael nelle sue ricerche finali. Onyx riconosce in Michael una marionetta scelta per essere manovrata, perfetta perché totalmente passiva:

«C'è una parte della storia, anzi un componente, che spicca come il proverbiale bozzo in fronte. Un personaggio talmente a disagio in mezzo agli altri che viene spontaneo chiedersi se non provenga da un altro dramma completamente diverso. Mi riferisco a te, Michael.»
 «A me? Cosa c'entro io? Mi sono trovato per caso in tutta questa storia. Avrebbe potuto essere chiunque.» (Coe 2009, 224)

Accantonate le perplessità, Michael si butta a capofitto nelle indagini, e scopre - sempre grazie a Findlay - di essere stato scelto da Tabitha e attirato nella vicenda con l'inganno. A questa rivelazione, si accompagnano le riflessioni - che leggiamo nei capitoli dedicati ai diversi membri della famiglia - sulle attività criminose dei Winshaw e sulle conseguenze che hanno avuto sulla vita di cittadini come suo padre. Dorothy, per esempio, ha sicuramente contribuito alla sua morte con le sue strategie per creare animali da macellare a pochi giorni dalla loro nascita, gonfiati di antibiotici, nutriti con la loro stessa carne, cresciuti ammassati come sardine in stanzoni a temperatura elevata, finiti sulle tavole di milioni di consumatori della classe media, perché venduti in confezioni accattivanti a prezzo moderato:

In tutti quegli anni, ora lo so, mio padre veniva ostruendo le sue arterie di grassi saturi. Sarebbe morto d'infarto, poco oltre il suo sessantesimo compleanno.

Devo pensare che è stata Dorothy ad assassinare mio padre? (245)

Già una sera, in tempi non sospetti, mentre stava per infornare uno di quegli insalubri cibi confezionati, Michael era stato investito da una folgorazione improvvisa, poi annotata nel capitolo che riguarda la scellerata imprenditrice:

Esperii quello che potremmo chiamare un raro momento di assoluta lucidità: un bagliore dal di dentro, esile e fugace, ma sufficiente a provocare un duraturo cambiamento, se non nella mia vita almeno nella mia dieta. [...] Di punto in bianco ebbi la sensazione che qualcuno, da qualche parte, stesse divertendosi mostruosamente a mie spese. E non solo a mie spese, ma alle spese di tutti noi. (247)

E cosa dire della carriera di Thomas Winshaw, il *voyeur* che adora «guardare senza essere toccato, senza essere osservato» (297), l'onanista senza speranza, che passa il tempo davanti a un monitor e ama le riprese tagliate dai film in cui si vedono giovani attrici spogliarsi?⁷ Thomas è uno squalo della finanza «talmente accecato dai molti schermi frapposti fra sé e il resto del mondo» (311), da non tener conto della gente col cui denaro gioca in borsa, mandando sul lastrico famiglie intere. Per lui non c'è correlazione tra quel mondo di cifre e la realtà oggettiva. Così, quando acquisisce la Phocas Motor Services, azienda nella quale lavora anche il padre di Michael, la sua prima mossa è mettere le mani sul ricco fondo pensionistico precedentemente ben amministrato, e, semplicemente, farlo sparire nel nulla, privando tutti i dipendenti della sicurezza di una vecchiaia tranquilla:

Io non ho alcun dubbio: lo stress procurato da quella situazione ha contribuito al suo infarto.

Ne consegue dunque che Thomas è stato complice dell'assassinio di mio padre? (312)

Ancora una volta, poi, Michael sarà costretto a estraniarsi dalla realtà e a rifugiarsi in un mondo altro; succederà di fronte a un dolore troppo forte da gestire:

Solo allora spinse la porta e mi fece entrare nel cinema. C'era una gran quiete là dentro. Il resto del pubblico pareva dormisse. [...] L'immagine

7 Anche Thomas è ossessionato dalla famosa scena con *striptease* di Shirley Eaton.

sullo schermo non era cambiata. C'era ancora quella donna, Fiona, stesa fra cannule, flebo e congegni vari. Guardava dritto davanti a sé, a occhi spalancati, immobile. Le sedeva a fianco Michael, l'amante, l'amico o come diavolo gli piaceva considerarsi. (399; corsivi dell'Autrice)

Entrato nella stanza d'ospedale in cui Fiona sta per spegnersi, Michael sente il bisogno di distanziarsi da sé; tuttavia, come sottolinea Alice Bendinelli

pur vedendosi altrove, egli si pone e si accetta come ontologicamente duplice e tale compresenza, o co-essenza, viene nuovamente indicata linguisticamente tramite l'uso dei pronomi personali di prima e di terza persona. (2004, 57)

Questa convergenza di sguardi, dall'esterno e dall'interno, in cui però non viene meno la nuova consapevolezza acquisita, appare evidente nell'ultimo sguardo alla donna amata:

Restò così per almeno cinque minuti. Poi l'infermiera liberò la mano di Fiona dalla sua stretta e disse «Credo che sia meglio che venga con me». Lui si levò in piedi adagio adagio, le prese il braccio e uscirono dallo schermo insieme, da sinistra. E fu così che lui scomparve.

Io invece restai seduto nella mia poltrona. Da lì non mi sarei mosso sinché non l'avesse fatto anche Fiona. Che senso aveva uscire dal cinema, questa volta? (Coe 2009, 402)

Alla morte di Fiona, la marionetta-Michael scompare definitivamente. La sua trasformazione è completata, Michael è pronto per affrontare il mondo reale. C'è un'impresa che deve compiere, adesso ne è consapevole; pensava che il lavoro sui Winshaw fosse un'attività come un'altra, ma improvvisamente diventa la sua missione, e prende la forma di una vendetta. Il tutto si concretizza in una promessa fatta a Fiona:

Non credo più nel caso. C'è una spiegazione per tutto: e c'è sempre un colpevole. Adesso so perché tu sei qui. Sei qui per colpa di Henry Winshaw. Strano, eh? Eppure lui vuole che tu sia qui perché si rifiuta di pensare che il suo danaro o il danaro della gente come lui si possa usare per impedire che accadano cose come queste. Lapalissiano. È così semplice, come nei romanzi gialli. Un caso aperto e chiuso. Non ci resta altro da fare che mettere le mani sull'assassino e portarlo davanti alla giustizia. E già che ci siamo, portare anche tutto il resto della famiglia. Hanno tutti le mani sporche di sangue. Ce l'hanno scritto in faccia. [...] E così loro stanno tranquilli nelle loro case a rimpinguare i profitti, e noi siamo tutti qui. I nostri affari sono un fallimento, i posti di lavoro si assottigliano, gli ospedali vanno a pezzi, le campane sono allo stremo, le

nostre case confiscate, i nostri corpi avvelenati, le nostre menti all'ammasso, tutto lo spirito vitale del paese è straziato, ridotto all'ultimo respiro. Odio gli Winshaw, Fiona. Guarda come ci hanno ridotti. Guarda cosa ti hanno fatto. (396)

3 «Come un Orfeo perduto nel sogno»

Qualsiasi azione dei Winshaw sembra dunque avere una ripercussione sul mondo affettivo di Michael. Riconoscerlo acuisce il suo odio nei loro confronti, fa acquisire un'importanza di prim'ordine al suo lavoro. Fino all'ultima terribile constatazione: c'è un motivo preciso se il medico di Fiona ha latitato per mesi, mentre lei cercava di capire la natura di quello strano rigonfiamento sul suo collo, se si aspettano mesi e mesi per i risultati degli esami, se non si trovano medici per fare una diagnosi in tempo, se quando Fiona arriva in ospedale in crisi respiratoria non c'è un solo posto libero ed è costretta a passare la notte in un corridoio, aggravando le sue condizioni già disperate; c'è una ragione se tanti reparti sono chiusi e i pochi aperti sono sovraffollati: tutto dipende dai tagli alla spesa pubblica e dalla prossima entrata in guerra contro l'Iraq. È a questo punto che Michael ha l'epifania definitiva, che lo porterà a fare a Fiona quella promessa di vendetta:

detestai il modo in cui ci veniva imposto di dare quel conflitto per scontato: da dove era venuta quella baldanzosa presunzione di inevitabilità? In ogni caso, non avrebbe dovuto avere nulla a che fare con me - erano cose che succedevano a migliaia di chilometri di distanza, dall'altra parte del mondo: *dall'altra parte (che era più lontano ancora) dello schermo televisivo*. Dunque come potevo accettare che quel conflitto fosse una delle forze che stava cospirando contro Fiona, che era strisciato dentro la sua vita senza macchia? Era come se lo schermo avesse cominciato a coprirsi di crepe e ne sgorgasse fuori quella realtà orribile: o come se la stessa barriera di vetro si fosse magicamente liquefatta e senza saperlo io fossi scivolato oltre lo spartiacque, *come un Orfeo perduto nel sogno*.

Per tutta la vita avevo cercato la strada per arrivare dall'altra parte dello schermo: sin da quella volta al cinema di Weston-super-Mare. C'ero infine riuscito? Era questo il senso di quanto mi stava accadendo? (Coe 2009, 395-6; corsivi dell'Autrice)

Lo schermo che anche Michael, come Thomas, ha frapposto fra sé e il mondo sta crollando, con i risultati che ho già cercato di illustrare. Vorrei ora focalizzare l'attenzione sul riferimento al mito di Orfeo, che ritorna con una certa insistenza nella storia. Il romanzo di Coe inizia e finisce con

una citazione tratta dalla sceneggiatura dell'*Orphée* di Jean Cocteau; essa è contenuta nell'epigrafe:

ORPHÉE Enfin, Madame...m'expliquerez-vous?

LA PRINCESSE Rien. Si vous dormez, si vous rêvez, acceptez vos rêves. C'est le rôle du dormeur. (Coe 2009, 9)

E ritorna poi nell'ultimo capitolo, in una battuta di Michael:

«Niente spiegazioni,» disse Michael. «Se dormi, se sogni, i tuoi sogni li devi accettare per quello che sono. Questo è il ruolo di chi sogna.» (465)

A mio avviso, sarebbe interessante leggere *La Famiglia Winshaw*, che si apre e si chiude sotto il segno di Orfeo, proprio alla luce del rapporto tra Michael e il cantore del mito. Ritengo infatti che esista una corrispondenza significativa tra Orfeo

un giovane eroe che intraprende un viaggio nel pericoloso mondo della marginalità (qui rappresentato addirittura dall'Ade) per acquisire una nuova identità sociale e psicologica che ne permetta l'ingresso in una nuova classe d'età. (Guidorizzi, Melotti 2005, 89)

e il personaggio creato da Coe che affronta l'inferno dei Winshaw. Vedrò ora di ripercorrere brevemente le esplicite menzioni di questo mito all'interno della vicenda. Rimessosi a lavorare di buona lena dopo il primo incontro con Fiona, Michael si reca a Londra per incontrare il suo vecchio editore; il viaggio per raggiungere il luogo dell'appuntamento, in un vagone affollatissimo di metropolitana, diventa nelle parole di Michael una vera e propria discesa agli inferi, che gli fa tornare in mente un passo delle *Metamorfosi* di Ovidio:

mi fece sentire come Orfeo che scende agli inferi, messo faccia a faccia con quella moltitudine triste e pallida, il sole che avevo appena lasciato alle spalle già ridotto ad un lontano ricordo.

...perque leves populos simulacraque functa sepulchro... (Coe 2009, 98)

Si tratta di un verso che descrive proprio la catabasi di Orfeo «tra folle irreali, tra fantasmi di defunti onorati»; anche Michael nel suo cammino affronta dei fantasmi, anche se di tipo diverso: sono i fantasmi del suo passato, le ombre che si porta dentro, che deve riuscire a vincere. Il motivo è strettamente legato alla ricerca identitaria, dunque; non a caso Coe si rifà alla favola orfica nella versione cinematografica di Cocteau, in cui

è centrale il motivo dello specchio.⁸ Lo specchio, luogo del convergere dell'identità e della sua rappresentazione, ha un ruolo importante anche nella scena di *Sette allegri cadaveri* che ossessiona Michael, perché è nello specchio che Kenneth vede il corpo di Shirley che non ha il coraggio di guardare dal vero, né tantomeno di toccare. È proprio Michael a suggerire il paragone:

Anche se ero un sognatore, non avevo il potere dell'Orfeo di Cocteau, che riusciva a passare, attraverso specchi che si liquefacevano, in mondi inimmaginati. No, io ero più come Kenneth Connor, e lo sarei sempre stato, mi costringevo a non guardare nello specchio una realtà magnifica e terrificante che si rivelava a soli pochi centimetri dalla mia schiena. (227)

È il film di Cocteau che apre il romanzo, un film che racconta le vicende di un poeta in crisi di ispirazione, proprio come Michael. È il film di Cocteau che lui e Fiona, incontratisi da poco, guardano insieme: prima di allora, Michael era riuscito a vederlo soltanto per metà; come sempre per lui, è Fiona la chiave di accesso alla consapevolezza di sé.

Orfeo lega Michael a un'altra delle donne importanti di questa storia, Phoebe, di cui sul finale si innamora. Come già accennato, Phoebe e Michael si conoscono all'inizio degli anni Ottanta, in occasione di una sua visita a Joan, amica d'infanzia e coinquilina della giovane pittrice. In quella circostanza, Michael ferisce in maniera significativa l'autostima di Phoebe non riconoscendo il soggetto di una sua tela, «l'ultimo di una serie di sei quadri ispirati al mito di Orfeo» (278). Ritengo che il fatto che Michael scambi la testa e la lira del poeta rappresentate nel dipinto per un pallone e una racchetta da tennis stia a simboleggiare che, a quell'altezza, Michael non riconosce sé stesso.

Orfeo, emblema dell'arte poetica per antonomasia, è un simbolo ricco di suggestioni anche per l'identità di Michael come scrittore. Ho cercato di dimostrare che *La Famiglia Winshaw* è anche la storia di una presa di responsabilità da parte di un romanziere che riscopre il portato civile, politico, del suo lavoro. In un primo momento, Michael vive la sua attitudine alla scrittura come un difetto: la sua vocazione contemplativa gli sembra l'altra faccia della sua vigliaccheria, della sua incapacità con le donne, del suo essere inadatto alla vita. Michael è un Orfeo che desidererebbe essere Yuri Gagarin, uomo di pensiero che vorrebbe essere uomo d'azione:

E maledii la malasorte – se di malasorte si trattava – che mi aveva marchiato per sempre come uomo di immaginazione piuttosto che d'azione:

8 Lo specchio è nell'opera di Cocteau il tramite tra il mondo terreno e l'aldilà ed è funzionale allo svolgimento della vicenda.

condannato, come Orfeo, a vagare in un Ade di chimere, mentre il mio eroe, Yuri, non avrebbe esitato a lanciarsi impavido verso le stelle. (250)

La natura orfica di Michael è confermata dal suo ultimo scambio di battute con Phoebe:

«Senti, Michael, lascia che ti dica una cosa. Non arriveremo mai da nessuna parte, noi due, se restiamo appiccicati al passato. Il passato è un casino sia per me che per te. Dobbiamo lasciarcelo alle spalle. D'accordo?»

«D'accordo.»

«Benissimo. Allora ripeti con me: NON VOLTARTI INDIETRO.»

«Non voltarti indietro». (266)

Com'è noto, il *respicere*, l'essersi girato a guardare l'amata, è un tratto distintivo di Orfeo che ha avuto grandissima fortuna nella letteratura del Novecento. Ho trovato estremamente interessanti le osservazioni a tal riguardo fatte dal collettivo Wu Ming nel già citato saggio sulla *New Italian Epic*:

Un cantore, un narratore, è per definizione colui che non dà le spalle, specie sul limite tra ombra e luce, tra inferno e speranza, tra passato e futuro. Non volta le spalle a chi lo accompagna. Se il gesto di Orfeo fosse volontario, potrebbe dimostrare il bisogno di isolarsi, di fuggire la società. Come gesto inconscio, inevitabile, significa invece l'esatto contrario, cioè che chi racconta non può far finta che gli altri non esistano. Quando avverte la luce, quando intuisce la speranza, il cantastorie ha bisogno di dividerla, di sentire ciò che sente l'altro, di immedesimarsi, per non raccontare soltanto i suoi sogni. Non volta le spalle a ciò che dovrà raccontare, si rifiuta di praticare il disinteresse, il controllo, perché non è questo il suo modo di capire, di sentire il mondo. L'opera non può farsi senza la sua partecipazione emotiva. (Wu Ming 2009, 201)

Le parole di Wu Ming offrono il destro per un'ultima riflessione: anche Michael, infatti, prima di salire sull'aereo che lo allontana dal castello Winshaw, quell'inferno in cui si è svolto un terribile bagno di sangue, si volta a guardare Phoebe. Si volta e la prega di rifare quel quadro su Orfeo: gli dispiace troppo che sia stato distrutto per colpa del suo errore di interpretazione. Phoebe lo rimprovera: «Che cosa ti ho detto sulla terrazza?» (Coe 2009, 467), lui parte. Su quel volo Michael Owen trova la morte: a guidare, infatti, non c'è il pilota, ma Tabitha Winshaw, la pazza che gli ha dato l'incarico, che lo ha trascinato nella vicenda e che ora lo porta con sé verso la fine. Il capitolo si conclude con una descrizione delle sensazioni di Michael che precipita; trovo importante focalizzare l'attenzione sui suoi ultimi pensieri:

La linea divisoria è sottilissima, quasi come un nastro, una pellicola che circonda la sfera della terra. È d'un azzurro delicato, e il passaggio dall'azzurro al nero è molto graduale e piacevole. (Coe 2009, 471)

Sono queste le stesse parole usate da Yuri Gagarin per descrivere le impressioni provate nel suo viaggio verso la luna. Durante una cena con Fiona, Michael aveva recitato proprio questa frase, imparata a memoria da bambino, come una poesia. Questo è il compimento perfetto per il percorso esistenziale del nostro protagonista: il pavido Orfeo, alla fine, può identificarsi a pieno diritto con il suo mito d'infanzia, il coraggioso Yuri.

Il romanzo di Coe, dunque, ci pone di fronte a una soluzione del tutto inconsueta per la favola di Orfeo: Euridice si salva, l'eroe muore al suo posto. Certo, la conclusione prospettata da Wu Ming, un Orfeo cieco che voltandosi genera la contraddizione che inganna Ade e permette l'uscita dei due amanti vivi dall'inferno, è sicuramente più efficace.

Del resto, nel personaggio di Michael, che sappiamo portato a dare valore di realtà solamente a ciò che 'vede' - anche a scapito della porzione di mondo esperibile con altri sensi - una cecità, anche puramente metaforica, risulterebbe fuori luogo. Meglio, allora, che il nostro ci veda, senza però che questo porti alla morte di Euridice. Più giusto che Orfeo si sacrifichi, portandosi «con Gagarin verso le stelle»,⁹ perché sarà la sua opera a restare, la sua opera a descrivere l'inferno, «l'inferno dei viventi», per citare nuovamente Calvino, perché «chi non ne fa parte» (cf. Calvino 1972) si possa salvare.

Bibliografia

- Adrisano, Maria; Fabbri, Paolo (a cura di) (2009). *La favola di Orfeo. Letteratura, immagini, performance*. Ferrara: Unife Press.
- Bendinelli, Alice (2003). «Scopofilia, tra desiderio e sguardo: il luogo dell'identità in *What a carve up!* di Jonathan Coe». *Il lettore di provincia*, 118, 61-76.
- Bendinelli, Alice (2004). «Il paradosso della visione in *What a carve up!* di Jonathan Coe». *Il lettore di provincia*, 121, 51-9.
- Bignardi, Irene (1996). *Il declino dell'impero americano*. Milano: Feltrinelli.
- Calvino, Italo (1972). *Le città invisibili*. Torino: Einaudi.
- Calvino, Italo (1979). *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Torino: Einaudi.

9 «Con Gagarin verso le stelle» è il titolo dell'ultimo capitolo del romanzo.

- Carravetta, Peter; Spedicato, Paolo (a cura di) (1984). *Postmoderno e letteratura. Percorsi e visioni della critica in America*. Milano: Bompiani.
- Ceserani, Remo (1997). *Raccontare il postmoderno*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Cinquegrani, Alessandro (2009). *Letteratura e cinema*. Brescia: La Scuola.
- Coe, Jonathan (2009). *La famiglia Winshaw*. Trad. di Alberto Rollo. Milano: Feltrinelli. Trad. di: *What a carve up!*. London: Penguin, 1994.
- Debenedetti, Giacomo (1969). «Per una rappresentazione de l'*Orphée* di Jean Cocteau». Garboli, Cesare (a cura di), *Saggi critici. Prima Serie*, vol. 1. Milano: il Saggiatore, 99-105.
- De Rooy, Ronald; Mirisola, Beniamino; Paci, Viva (2010). *Romanzi di (de) formazione (1988-2010)*. Firenze: Cesati.
- Ferroni, Giulio (2010). *Scritture a perdere. La letteratura degli anni Zero*. Roma: Laterza.
- Guidorizzi, Giulio; Melotti, Marxiano (2009). *Orfeo e le sue metamorfosi*. Roma: Carocci.
- Jameson, Fredric (1989). *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*. Trad. di Stefano Velotti. Milano: Garzanti. Trad di.: «Postmodernism, or the Cultural Logic of the Late Capitalism». *New Left Review*, 1984, 1(146), 53-92.
- Metz, Christian (1980). *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*. Trad. di Daniela Orati. Venezia: Marsilio. Trad. di: *Le significant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1977.
- Re, Valentina; Cinquegrani, Alessandro (2014). *L'Innesto. Realtà e finzioni da Matrix a 1Q84*, Milano; Udine: Mimesis.
- Tinazzi, Giorgio (2007). *La scrittura e lo sguardo: cinema e letteratura*. Venezia: Marsilio.
- Wu Ming (2009). *New Italian Epic*. Torino: Einaudi.

