

Comparatismi 8 2023

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20232287>

Amore e melodramma nella narrativa di Jonathan Safran Foer

Federico Bortolini

Abstract • Muovendosi all'interno della cornice culturale metamoderna, il saggio esplora la narrativa di Jonathan Safran Foer focalizzandosi sulle specifiche modalità discorsive attraverso le quali il tema dell'esperienza emozionale dell'amore viene rappresentato. Particolare attenzione sarà dedicata ai fenomeni enunciativi, alla costruzione di trame reticolari e ai processi metadiegetici.

Parole chiave • Amore; Melodramma; Metamoderno; Jonathan Safran Foer.

Abstract • Moving within the metamodern cultural framework, this essay explores the fiction of Jonathan Safran Foer focusing on the specific discursive modes through which the theme of the emotional experience of love is represented. Particular attention will be paid to enunciative phenomena, the construction of reticular plots and metadiegetic processes.

Keywords • Love; Melodrama; Metamodern; Jonathan Safran Foer.

Ledizioni 

Amore e melodramma nella narrativa di Jonathan Safran Foer

Federico Bortolini

“Love is about bottomless empathy,
born out of the heart’s revelation
that another person is every bit
as real as you are”
Jonathan Franzen

I. Narrativa metamoderna e melodramma

“I veri futuri ‘ribelli’ letterari” – ipotizzava David Foster Wallace all’inizio degli anni Novanta nel suo saggio *E Unibus Pluram* – “potrebbero benissimo emergere come uno strano gruppo di *antiribelli* [...] che osano in qualche modo rifiutare il ruolo di spettatori ironici [...]. Che semplicemente si occupino dei problemi e delle emozioni poco trendy della vita quotidiana [...] con rispetto e convinzione” (Wallace, 1999, p.104).

Secondo Wallace, la nuova generazione di autori – e quindi di opere e di personaggi – sarebbe sorta come reazione alle poetiche anti-umanistiche della cultura postmodernista basate, da un lato, sulla frammentazione e l’annullamento di profondità del soggetto e, dall’altro, su una specifica tonalità emotiva, costituita da sentimenti impersonali liberamente fluttuanti e da un generale “declino degli affetti” (Jameson, 2007, p. 2).

L’intuizione di Wallace coglieva pienamente i segnali di un latente processo di rinnovamento nel campo culturale che avrebbe portato negli anni successivi alla costituzione di una nuova sensibilità estetica – quella metamoderna – dialetticamente oscillante tra le ambizioni moderne e moderniste di mimesi del reale e la consapevolezza critica e destrutturante del ruolo del linguaggio nei processi rappresentativi.¹

Al centro di tale mutamento vi sono un recupero e una rivalorizzazione della nozione del Sé. “Categoria contestata, continuamente rivista, escogitata, supervisionata o negata” (Hassan, 1988, p. 428)² dallo scetticismo epistemologico e dall’ironia demistificante postmodernista, il Sé, nella prospettiva metamoderna, torna ad assumere consistenza e rilevanza, non in virtù di una sua presunta unità o coerenza interna, oppure di un suo fondamento ontologico, bensì in funzione della sua costitutiva relazionalità. La soggettività metamoderna è colta nel suo heideggeriano *essere-nel-mondo* (Heidegger, 1976), secondo una modalità “polifonica e dialogica che riflette [...] nell’immaginazione i vari significati che ha per gli altri” (Burkitt, 2014, p. 171), e in riferimento a reti di relazione affettivamente significative per l’individuo in cui:

l’emozione e i nostri sentimenti sul nostro sé e sul mondo rimangono al centro di tutto ciò che sappiamo e di tutto ciò che siamo. Non ci può essere esperienza viva del mondo, [...] di sé e degli altri, senza sentimento ed emozione. [...] Il sentimento e l’emozione, quindi, fanno parte di un essere-nel-mondo globale, significativo e corporeo che definisce cosa sia essere umani. (ivi, pp. 171-172)

“Troppo sinceri”, disposti a “essere accusati di sentimentalismo, di melodrammaticità” (Wallace, 1999, p. 104), gli autori metamoderni rappresentano, quindi, il Sé come costrut-

¹ Per un’introduzione al concetto di metamoderno dal punto di vista culturale, letterario e narratologico, cfr. van den Akker, Gibbons, Vermeulen, 2017; Vittorini, 2017; Vittorini, 2018.

² Salvo dove diversamente indicato, la traduzione delle citazioni dai testi in lingua originale è mia.

to interazionale e temporale impegnato in dinamiche socio-emozionali che, spesso, pongono al centro o implicano relazioni familiari o generazionali.

La famiglia come sfera della costruzione emotiva e identitaria, della trasmissione delle memorie e dei patrimoni simbolici, dei valori e dei riferimenti attraverso i quali il soggetto fa esperienza di sé, del mondo e degli altri, e come punto di congiunzione di pubblico e privato, dove i destini individuali e la storia collettiva convergono, è – narrativamente – un catalizzatore di significati. Tramite l’articolazione melodrammatica di “ruoli psichici primari” (Brooks, 1995a, p. 4) – come quelli archetipici dei genitori e dei figli o quelli coniugali – e di situazioni, tanto di conflitto e crisi quanto di intimità e comunione, che il lettore può riconoscere e in cui può identificarsi, il topos delle relazioni familiari si configura come potente dispositivo di leggibilità del racconto.

Pensiamo, solo a titolo d’esempio, a opere come *Una casa alla fine del mondo* (1990), *Carne e sangue* (1995) e *Le ore* (1998) di Michael Cunningham; a *Le correzioni* (2001), *Libertà* (2010), *Purity* (2015) e *Crossroads* (2021) di Jonathan Franzen; a *La sicurezza degli oggetti* (1990), *Musica per un incendio* (1999) e *Che Dio ci perdoni* (2012) di Amy Michael Homes; a *Denti bianchi* (2000) e *NW* (2012) di Zadie Smith; a *L’opera struggente di un formidabile genio* (2000) di Dave Eggers; a *La breve favolosa vita di Oscar Wao* (2007) di Junot Díaz; a *Le vergini suicide* (1993), *Middlesex* (2002), *La trama del matrimonio* (2011) di Jeffrey Eugenides; a *Brevi interviste con uomini schifosi* di David Foster Wallace (1999); a *Voci fuori campo* (2004) di Ali Smith; a *Pastorale americana* (1997), *La macchia umana* (2000) e *Il complotto contro l’America* (2004) di Philip Roth.

Costitutivamente votato all’esplorazione della “sfera privata (la casa, la famiglia, l’identità di genere, la sessualità, ecc.)” e dei “drammi che trattano della collisione tra pubblico e privato” (Marcantonio, 2015, p. 7), il melodramma – inteso in senso ampio come modo dell’immaginazione e del discorso, dal carattere trans-storico, trans-mediale e trans-culturale – diventa, per i narratori metamoderni, una risorsa semiotizzante a cui attingere in funzione del più generale impulso a una ri-umanizzazione del soggetto e a una rappresentazione della complessità dell’esperienza contemporanea (Brooks, 1995a; Gledhill 1987; Frank, 2013; Kelleter, Mayer, 2007; Vittorini, 2020; Williams, 1998; Zarzosa, 2010).³

Esercitando una “pressione” ermeneutica sulle superfici del reale attraverso una poetica dell’eccesso, della “polarizzazione e iperdrammatizzazione delle forze in conflitto”, attraverso un’estetica basata sull’espressione di un’“intensa emozionalità” e tramite una moralità declinata “come sentimento ed empatia” (Brooks, 1995a, pp. 1, viii), l’immaginazione melodrammatica ambisce a raggiungere ed esprimere una profondità di valori e verità latenti nelle esperienze ordinarie e quotidiane, altrimenti impoverite di significatività in un mondo in cui principi e fondamenti in cui credere sono stati rimossi o messi in discussione.

Il Sé come “atto pragmatico”, come “agentività percepita” (*felt agency*), come “memoria personale” che “trae le sue forze pratiche da un’inespugnabile volontà di essere e di credere [*an inexpugnable will to be and to believe*]” (Hassan, 1988, p. 437) diventa, quindi, nel melodramma metamoderno, il campo di esplorazione di autori che, animati dalla volontà di “riconnettersi con qualcosa che sia oltre la rappresentazione, qualcosa di extralinguistico, qualcosa di reale” (McLaughlin, 2012, p. 216), riconfigurano i dispositivi destrutturanti e autoriflessivi postmodernisti con l’obiettivo e l’ambizione di “promuovere fede, convinzione, immersione e connessione emotiva” (Konstantinou, 2017, p. 93).

Inserendosi in questa prospettiva, il presente saggio si concentrerà sulla narrativa di Jonathan Safran Foer focalizzandosi sullo studio della specifica esperienza emotiva

³ Per la nozione generale di modo, cfr. Ceserani, 1999; Frye, 2000.

dell'amore. L'analisi si muoverà secondo un approccio ermeneutico e una prospettiva narratologica post-classica (Herman, 2007; Hogan, 2011; Hogan, 2018). In particolare, si esploreranno le concrete modalità attraverso le quali strutture e livelli narrativi possono venire plasmati e organizzati da sistemi emozionali. Particolare rilievo sarà rivolto ai fenomeni enunciativi, alla costruzione di trame reticolari e ai processi di *embedding* narrativo come prodotti di coscienze inserite in processi emozionali.

2. Un'oscura materia

“Sono sicuro che è superfluo dirti che la grande maggioranza dell'universo è formata da materia scura [*dark matter*]”, osserva il personaggio di Stephen Hawking nella lettera inviata al suo pupillo Oskar in una delle sequenze terminali di *Molto forte, incredibilmente vicino* (2005), aggiungendo di seguito:

Il suo fragile equilibrio dipende da cose che non saremo mai in grado di vedere, sentire, odorare o toccare. La vita stessa si fonda su di esse. Cosa è reale? Cosa non lo è? Ma forse non sono queste le domande giuste. Su che cosa si fonda la vita? (Foer, 2005b, p. 329).

La riflessione di Hawking, collocata all'apice dell'arco drammatico di un percorso di ricerca che ha visto Oskar esplorare la città di New York e che lo ha portato a intrecciare la sua vita con quella di numerose altre persone e famiglie in progressivi momenti di comprensione ed empatia e di confronto con le proprie paure, ricapitola e mette a fuoco i temi portanti non solo del romanzo, ma anche della poetica stessa di Jonathan Safran Foer: da una parte, le forze che uniscono gli esseri umani tra loro e i sistemi di credenza e valore a cui ci affidiamo; dall'altra, la difficoltà di conoscerli pienamente, di esserne consapevoli e di comunicarli.

La capacità di provare, esprimere e comprendere le emozioni personali e altrui è al cuore di questa *dark matter*. L'amore, in particolare, costituisce – nella narrativa di Foer – la più potente e, al tempo stesso, la più sfuggente delle forze, perennemente indagata e ricercata, tanto dai personaggi quanto dall'autore attraverso la mobilitazione di un vasto campo di soluzioni espressive.

Eclettiche, come la coscienza immaginativa del giovane Oskar, ed enciclopediche, come la Bibbia di Jacob Bloch – auto-biografia e ritratto familiare dall'iperbolico pathos analitico – le opere di Foer ricorrono a soluzioni polifoniche, multimodali e intertestuali per dare forma, attraverso una sintesi di “oggetti eterogenei”, a una densa “poligrafia” (Barthes, 1980, p. 169) in cui le trame si costituiscono come “sistemi di divagazioni successive o sovrapposte”, come “formazioni reticolari in cui ogni punto è collegato direttamente a molti altri punti e indirettamente a tutti i punti della formazione di cui fa parte” (Vittorini, 2015, p. 123).

Una narrativa basata su un’“antistruttura” (Barthes, 1980, p. 169) – dove “l’energia narrativa [...] è tutta concentrata nel *movimento* tra un punto e l’altro [...], è ramificazione del senso, è *irradiazione* infinita” (Vittorini, 2015, p. 123, corsivo mio) – che si pone come significante testuale il cui significato sono la dimensione stessa dell’emozionalità – intesa come “movimento [...] all’interno di relazioni e interazioni” (Burkitt, 2014, p. 9) – e la sfera dell’esperienza amorosa, declinata sia come “trascendenza radicale” (Borgna, 2001, p. 24) – incontro e apertura all’Altro – sia come espressione di “autenticità, sincerità, verità” per i soggetti coinvolti (Galimberti, 2005, p. 12).⁴

⁴ Significativo è il parallelismo tra il concetto di irradiazione dell’energia testuale e l’immagine dell’amore passionale degli abitanti del villaggio di Trachimbrod in *Ogni cosa è illuminata*, de-

A livello testuale, le dimensioni della relazionalità, dell'incontro con l'Altro e dell'emozionalità vengono in primo luogo evocate tramite i rapporti dialettici dei racconti a incastro (*narrative embedding*), disposti secondo prospettive orizzontali – con cambi di voce narrante, ma all'interno di un livello narrativo che si mantiene costante – e verticali, ossia con modifiche di narratore accompagnate da un'alterazione di livello secondo dinamiche metadiegetiche di progressiva inclusione e incapsulamento di racconti dentro altri racconti (Nelles, 1992, p. 85).⁵

Per il primo caso, pensiamo – solo a titolo d'esempio – allo scambio di lettere tra Alex e Jonathan e al racconto – secondo i registri del realismo magico – del villaggio di Trachimbrod e degli antenati della famiglia Foer in *Ogni cosa è illuminata* (2002), che divengono occasione di esegesi dei fenomeni amorosi (“Amore, nel tuo racconto, è immobilità della verità [*immovability of truth*]” [Foer, 2002, p. 126], commenta Alex a Jonathan); oppure, alle lettere di nonno Thomas al figlio, che si affiancano a quella con cui la nonna di Oskar rivela al nipote la propria vita e mette a nudo i propri sentimenti; o al racconto di quest'ultimo – una pirotecnica impresa narrativa che, con una spiazzante apertura *in mediam mentem* (Cohn, 1978, p. 221), dischiude al lettore i territori della sua coscienza immaginativa e melodrammatica.

Nel secondo caso, pensiamo solamente al racconto della cascata che la statua in bronzo dell'uomo di Kolki – mitologico antenato di nonno Safran in *Ogni cosa è illuminata* – nella sua forma di “dio metamorfico” del villaggio di Trachimbrod consegna come eredità al suo discendente, rivelandogli la sua saggezza, ossia che “ogni amore è scolpito nella perdita. [...] Ma noi impariamo a vivere in quell'amore” (Foer, 2002, pp. 169, 315);⁶ o

scritto come una “radianza [*radiance*]” (Foer, 2002, p. 117), un'emanazione di luce che, prodotta negli incontri amorosi, attraversa il tempo – come la luce delle stelle – e unisce le generazioni in un simbolismo che sarà ripreso in *Molto forte, incredibilmente vicino* quando, durante la sua ultima missione per dissepellire la bara vuota del padre, Oskar fotograferà gli astri, collegando tra loro i punti luminosi a formare con l'immaginazione nomi di volta in volta differenti. La luce delle stelle morte, in Foer, articola, quindi, un duplice simbolismo. In primo luogo, è espressione del concetto di eredità: come suggerito da Recalcati, infatti, quella della luce delle stelle morte è l'immagine di una forza che “non smette di illuminare la nostra vita e il suo divenire”; è l'espressione di una forma di nostalgia verso il futuro che non ha tanto a che vedere con il sentimento struggente di un ritorno a un tempo o a uno spazio vissuti nel passato, ma piuttosto con “un'inaudita promessa per il nostro avvenire” (Recalcati, 2022, p. 18) che proprio il passato ci dischiude innanzi come nuovo progetto e nuove possibilità di desiderio e costruzione di sé. In secondo luogo, evoca il concetto secondo il quale il senso è dipendente dal modo in cui costruiamo e comprendiamo le connessioni tra gli enti. La significazione, ossia, come già il padre di Oskar aveva suggerito al figlio spronandolo con il gioco delle Spedizioni e degli indizi, non dipende dalla presenza necessaria di un fondamento ontologico, bensì dal modo in cui colleghiamo gli aspetti del reale, dalle relazioni – in altri termini – che instauriamo in primo luogo con gli altri.

⁵ Per un approfondimento sul tema dei racconti a incastro e sulle funzioni e i caratteri dei più generali processi di *embedding* narrativo, cfr. Bal, 1981; Dällenbach, 1994; Genette, 1976; Genette 1987; Ryan, 1986; Seager, 1991; Wolf, 2006.

⁶ Nell'economia degli scambi epistolari e co-creativi tra Jonathan e Alex (“noi stiamo parlando assieme, non divisi. Noi siamo uno assieme con l'altro, a lavorare alla stessa storia” [Foer, 2002, p. 255]), quel racconto è collocato dopo l'ultima lettera di Alex in cui egli arriva a criticare appassionatamente il comportamento dei personaggi di Brod e Safran descritti fino a quel momento, e – per estensione – anche quello del loro autore, considerati dei “paurosi” che vivono “in un mondo che è ‘gia-avulso’” (ivi, p. 285), che ripudiano l'amore nel momento stesso in cui gli sono vicini. Come in risposta a questa riflessione, infatti, anche Jonathan evolve i suoi personaggi: Safran scopre di essere disperatamente innamorato, e nella storia d'amore tra Brod e l'uomo di Kolki i temi del

ricordiamo Yankel che, per dare all'orfana Brod da lui adottata, l'illusione e il conforto di avere una famiglia, costruisce per lei racconti su una madre, scomparsa prematuramente, ma molto amata, in cui l'atto stesso dell'immaginazione e dell'enunciazione narrativa finiscono con il far innamorare realmente l'autore della sua creatura romanzesca;⁷ o, ancora, pensiamo ai racconti del *Libro degli antecedenti* – costantemente in espansione, come un'altra opera testualmente ipertrofica e melodrammaticamente eccessiva quale la Bibbia di Jacob Bloch in *Eccomi* (2016) – in cui ogni dettaglio della vita, dei sogni e degli amori degli abitanti di Trachimbrod viene registrato e conservato; o al racconto che Deborah – madre di Jacob – fa al matrimonio del figlio con Julia, e in cui affida la sua verità sull'amore di coppia come esperienza emozionale intimamente fondata sui concetti di presenza e credenza reciproca:

Non ci sono miracoli. [...] E non ci sono rimedi [*cures*] per le ferite che feriscono di più. C'è solo la medicina di credere nel dolore dell'altro [*believing each other's pain*] e di eserci (Foer, 2016, p. 319).

Oppure, ricordiamo il primo incontro e la seduzione tra Safran e la Zingarella in *Ogni cosa è illuminata* che avviene durante una rappresentazione teatrale alla quale i due assistono, e dove accade che la narrazione del corteggiamento, da evento che prende l'avvio nel piano della diegesi, viene iscritta nella sceneggiatura stessa dell'opera metadiegetica che si sta rappresentando in quel momento, sbaragliando e mescolando confini e livelli di realtà. L'incontro d'amore arriva, così, a far parte contemporaneamente di due mondi – quello immaginario e quello reale – secondo quel principio più volte alluso nel romanzo della reversibilità fra la vita e l'arte.

Pensiamo alla già citata Bibbia di Jacob, costruzione metadiegetica incastonata all'interno di una narrazione principale rispetto alla quale intrattiene rapporti omotetici di integrazione ed esplicazione, e che, a sua volta, nella sua architettura digressiva per proliferazione di frammenti testuali, diventa la sede di numerose altre storie e racconti legati isotopicamente all'esplorazione dei vari registri dell'emozionalità, come, ad esempio, "l'intersezione di amore, rabbia e paura della morte" (ivi, p. 573).

Particolarmente rilevante è, poi, il racconto del sesto distretto in *Molto forte, incredibilmente vicino*, una struggente storia di amore e perdita narrata, attraverso i codici del fantastico e del meraviglioso, dal padre di Oskar al figlio il giorno precedente alla sua scomparsa nell'attentato alle Torri Gemelle. Prefigurato all'inizio del romanzo, quindi rimosso con un'ellissi, viene infine ripreso e collocato strategicamente tra due sezioni drammaticamente cruciali dell'opera: la lettera in cui nonno Thomas rivela al figlio il suo trauma e le ragioni per le quali, nonostante il suo amore, non è stato in grado di stargli accanto, e la testimonianza della nonna di Oskar nel giorno dell'11 settembre. Il racconto del sesto distretto costituisce un vero e proprio testamento d'amore di Thomas a suo figlio

vuoto e della distanza vengono superati da quelli dell'intimità, della vicinanza e dello sforzo congiunto di affrontare insieme le difficoltà.

⁷ "Non poteva succedere altrimenti: Yankel si innamorò della sua mai-stata-moglie. Si svegliava con la nostalgia del peso che non aveva mai avvallato il letto accanto a sé, ricordando davvero il peso di gesti che lei non aveva mai compiuto, anelando al non-peso del non-braccio abbandonato sopra il suo petto troppo-reale, e rendendo i suoi ricordi di vedovo tanto più convincenti, e tanto più concreto il suo dolore. Sentiva di averla persa. Lui l'aveva *persa*. Di notte rileggeva le lettere che lei non gli aveva mai scritto" (ivi, p. 62).

in cui il padre riflette sulla natura dei legami umani, sullo sforzo sempre precario di tenerli uniti e sull'impresa di credere sfidando cinismo e rassegnazione.⁸

Aspetti che saranno ulteriormente ripresi ed esplicitati in *Eccomi* nel racconto di Max contenuto, a sua volta, all'interno della metadiegesi di suo padre Jacob Bloch, secondo un vertiginoso processo di annidamento che traduce formalmente, tramite il gioco dei livelli testuali, l'idea di un movimento in profondità verso esperienze melodrammatiche di rivelazione di senso. Durante il Bar Mitzvah, momento rituale che segna il passaggio all'età adulta, nella sua esegesi di un passo della Torah, Max racconta che:

Giacobbe lottò con Dio per la benedizione. Lottò con Esaù per la benedizione. Lottò con Isacco per la benedizione, con Labano per la benedizione e in ogni occasione finì per avere la meglio. Lottò perché si rese conto che le benedizioni meritavano quello sforzo. Sapeva che riesci a tenerti solo quello che ti rifiuti di lasciare andare. *Israele*, la patria ebraica storica, significa letteralmente 'lotta con Dio'. Non 'loda Dio' o 'adora Dio' o 'ama Dio' e neppure 'obbedisce a Dio'. Anzi, in effetti è il contrario di 'obbedisce a Dio'. Lottare non è solo la nostra condizione, è la nostra identità, il nostro nome. [...] Ma che cosa è lottare? [...] C'è la lotta greco-romana, il wrestling, il braccio di ferro, il sumo, la lotta libera, la lotta delle idee, la lotta con la fede... Hanno tutte una cosa in comune: la vicinanza [*closeness*]. [...] È facile *essere* vicini, ma è quasi impossibile *rimanere* vicini. [...] C'è un solo modo per tenere qualcosa vicino nel tempo: trattenerlo. Lottarci corpo a corpo. Atterrarlo, come fece Giacobbe con l'angelo, e rifiutarsi di lasciarlo andare. Quello con cui non lottiamo lo lasciamo andare. L'amore non è assenza di sforzo. L'amore è sforzo [*struggle*] (ivi, pp. 588-589).

3. Uno sforzo prometeico

Nei romanzi di Foer, l'articolazione di istanze narrative che rimandano l'una all'altra secondo rapporti dialogici di intersezione e confronto di punti di vista (e quindi di mondi interiori e storie soggettive) secondo procedimenti metafunzionali e autoriflessivi costituisce una strategia di drammatizzazione dei processi di storytelling e di ascolto, nonché dei soggetti coinvolti o implicati in tali processi. Attraverso la dialettica delle voci e dei livelli narrativi, Foer tematizza l'esperienza della relazionalità e degli investimenti emotivi di cui sono intessuti gli scambi comunicativi dei personaggi impegnati nell'esplorazione e nella condivisione dei propri vissuti interiori.

Nella misura in cui i differenti momenti narrativi sono tra loro circoscritti e individuati da bordi e confini enunciativi, la dinamica dell'*embedding* diventa anche un modo per tematizzare la dimensione della distanza e della prossimità, a sua volta intimamente connessa con quella dell'esperienza emozionale dell'amore. Come ci rivela, infatti, il narratore onnisciente al termine di *Eccomi*:

⁸ Il racconto del sesto distretto costituisce, a tutti gli effetti, la traduzione metaforica da parte di Thomas dell'unica lettera ricevuta da suo padre. Il sesto distretto che si allontana progressivamente da New York nonostante tutti i tentativi di trattenerlo non è che una rappresentazione della storia d'amore tra sua madre e suo padre, nonché della fuga di quest'ultimo: "Assicurarono delle catene alle rive delle isole per ormeggiarlo, ma in breve, uno alla volta, gli anelli si spezzarono. Gettarono fondamenta di cemento lungo il perimetro del sesto distretto, ma invano. Le briglie non funzionarono, e nemmeno le calamite, e neanche le preghiere." (Foer, 2005b, p. 240). Collocando le voci narranti l'una di seguito all'altra (e facendole seguire da quella della madre di Thomas) in un dialogo a distanza che attraversa il tempo, Foer ottiene, così, l'effetto testuale di un avvicinamento simbolico tra il padre e il figlio.

Tra due esseri qualunque c'è una distanza unica, invalicabile, un santuario inaccessibile. Qualche volta prende la forma della solitudine. Qualche volta prende la forma dell'amore (ivi, p. 661).

In Foer, il significato dell'amore emerge da storie paradigmatiche che mettono in scena esperienze di distanza e tentativi di affrontarla, di negarla o di esorcizzarla. Uno sforzo che è in primo luogo tradotto nei termini di un'impresa linguistica e comunicativa, dispiegandosi sul terreno del patteggiamento dei rapporti discrasici tra il piano del contenuto (la dimensione dei vissuti interiori e delle verità personali) e quello dell'espressione (le modalità di manifestazione e condivisione di pensieri e stati emozionali).

“*Più ami qualcuno [...] e più dirglielo è difficile*”, comprende Safran la cui relazione con la Zingarella è per lui – amante privo di passione delle donne del villaggio di Trachim – la prima autentica e lacerante esperienza di desiderio per l'altro, di intimità e coinvolgimento (“Lei era l'unica che a buon diritto potesse dichiarare di conoscerlo, l'unica di cui sentisse la mancanza quando non c'era, di cui sentisse la mancanza ancora prima che mancasse” [Foer, 2002, p. 279]). Per Safran, l'amore è un'emozione così radicalmente inedita e preziosa che può essere espressa solo per contrasto e negazione (“*Io non ti amo*”), rifiutandosi di aderire ai riduzionismi semantici delle ordinarie formule dichiarative e confessionali degli amanti (“Negli ultimi sette anni di amore fisico aveva sentito quella parola tante volte: [...] Le donne avevano detto *ti amo* senza che lui neppure aprisse bocca. [...] Lo stupiva che persone sconosciute non si fermassero a vicenda in strada per dire *Ti amo*” [ibid.]).

Gli stessi dilemmi interessano la nonna di Oskar che, nel ripercorrere con la memoria la storia e i traumi della propria vita – in sezioni dell'opera identificate dall'esplicativo titolo *I miei sentimenti* – giunge a interrogarsi sul senso del suo amore per Thomas (“Non avevo bisogno di sapere se lui poteva amarmi. Dovevo sapere se poteva aver bisogno di me. [...] Non so se ho mai amato tuo nonno. Ma ho amato non essere sola” [Foer, 2005b, pp. 99, 333]) e sull'importanza di comunicare i propri affetti nonostante ogni resistenza o difficoltà:

E come si fa a dire ti voglio bene a una persona a cui vuoi bene? [...] Ecco il senso di tutto quello che ho cercato di dirti, Oskar. È sempre necessario. Ti voglio bene. La nonna. (ivi, p. 338)

Per accedere alle profondità del significato amoroso al fine di coglierne e comunicarne l'autenticità, Foer ricorre all'uso creativo dell'immaginazione melodrammatica e al suo repertorio di “segni ipersignificanti” al fine di mobilitare “prometeici sistemi di costruzione di senso” (Brooks, 1995a, pp. 126, 202) che siano in grado di confrontarsi con il divario tra i piani del discorso e dell'esperienza.

Nel testo breve *A Primer for the Punctuation of Heart Disease* (2002),⁹ Foer immagina e mette alla prova un sistema artificiale di simboli per materializzare i significati profondi – intenzionati, ma inesprimibili – latenti nelle dinamiche relazionali ed emotive all'interno della sua vita familiare. Troviamo, così, segni per dare espressione alle sfumature di significato celate dietro i diversi usi del silenzio (“Il ‘segno del silenzio’ significa un'assenza di linguaggio, e ce n'è almeno uno in ogni pagina del racconto della mia vita

⁹ Letteralmente *un testo introduttivo per la punteggiatura della malattia di cuore*, dove “*heart disease*” non si riferisce solo alla frequenza di attacchi di cuore nella famiglia dell'autore, bensì, metaforicamente, a una più generale patologia emotiva che ha a che vedere con la difficoltà di affrontare direttamente e chiaramente le proprie emozioni e gli stati interiori nell'ambito domestico delle relazioni tra genitori e figli.

familiare. [...] è un punto fermo della punteggiatura familiare”); oppure, simboli per dare visibilità a “parole che non sono state pronunciate, ma che avrebbero dovuto” (Foer, 2005a, pp. 1, 8); o, ancora, un elenco di segnali sostitutivi per indiziare l’amore e l’affetto.

In *About the Typefaces Not Used in This Edition* (2002), l’autore arriva a immaginare un repertorio utopico di caratteri tipografici che, se fossero applicati al racconto della tragica storia d’amore e di perdita dei personaggi di Henry e Sophy, sarebbero in grado di superare l’abisso ontologico che separa i nomi e le parole dal mondo dei propri referenti.

In *Molto forte, incredibilmente vicino* la ricerca di Oskar della soluzione al mistero della chiave trovata tra gli oggetti del padre coincide con un’esperienza di redenzione dal senso di colpa per non aver risposto, per paura, all’ultimo messaggio del genitore intrappolato in una delle Torri Gemelle nell’attacco dell’11 settembre. Allo stesso tempo, tale percorso coincide con un progressivo avvicinamento del protagonista alla comprensione dei sentimenti dei soggetti che arriva a conoscere durante le sue spedizioni; un processo che culmina in un’epifania che lo porta a realizzare la complessità dell’esistenza e a rinnovare l’amore, il senso di intimità, vicinanza e fiducia nei confronti della madre:

Io non credo in Dio, ma credo che le cose siano complicate al massimo, e lei che mi osservava era la cosa più complicata del mondo. Ma era anche incredibilmente semplice. Nella mia sola vita, lei era la mia mamma e io suo figlio. (Foer, 2005b, p. 359)

Il percorso di scoperta e crescita di Oskar coincide anche con i suoi tentativi di immaginare invenzioni che siano in grado di rendere visibile e comprensibile ciò che è latente, segreto o soggetto a incomprensioni, come ad esempio gli stati interiori. Come l’idea di un composto chimico per l’acqua della doccia che sia in grado di cambiare colore a seconda dello stato d’animo delle persone, “così tutti sapremmo come si sentono tutti gli altri” (ivi, p. 183); oppure, un congegno che, montato sulle ambulanze, riconosca le persone care legate al malato e comunichi loro i suoi sentimenti e la gravità della situazione. Per non parlare dell’invenzione dei microfoni ingeribili in grado di trasmettere il suono del cuore (ossia, metaforicamente, dandoci accesso all’interiorità degli affetti), attraverso i quali “potremmo sentire i battiti di tutti gli altri, e gli altri potrebbero sentire il nostro, come una specie di sonar” (ivi, p. 13).

L’impresa di rendere presente e visualizzabile ciò che è interiore o privato caratterizza, a ben vedere, l’intero romanzo e le sue strutture espressive. Pensiamo al cortocircuito sinestesico che si viene a creare quando, dopo che Oskar accende l’apparecchio acustico di Mr. Black, rimasto spento per anni – simbolo di una sordità auto-imposta come parte di quell’esilio dal mondo scelto dopo la morte dell’amata moglie –, il lettore vede materializzarsi, attraverso una riproduzione fotografica di uno stormo di uccelli in volata disposta su due pagine, ciò che Mr. Black percepisce acusticamente. O, ancora, ricordiamo l’apparato iconografico che compone l’album *Cose che mi sono capitate* di Oskar, in cui le fotografie e le illustrazioni contenute sono una testimonianza, tradotta per immagini, del modo in cui Oskar fa esperienza del mondo, ciascuna una concretizzazione della sua sensibilità e del suo sguardo in riferimento a ciò che lo ha colpito.¹⁰ Oppure, pensiamo agli sforzi del nonno di Oskar di esprimere ciò che prova nonostante l’afasia che lo affligge in seguito al trauma del bombardamento di Dresda e alla morte dell’amata Anna e

¹⁰ Ciascuna di quelle immagini, conservata da Oskar in virtù del suo impatto, è interpretabile secondo il concetto, elaborato da Roland Barthes, di *punctum*, ossia ciò che “partendo dalla scena, come una freccia, mi trafigge. [...] Il *punctum* di una fotografia è quella fatalità che, in essa, mi punge (ma anche mi ferisce, mi ghermisce)” (Barthes, 2003, p. 28).

del figlio che portava in grembo. Un'impresa animata da una melodrammatica pulsione all'eccesso che prende corpo nelle migliaia di lettere prodotte ogni giorno e mai spedite al figlio Thomas, nelle innumerevoli pagine della propria vita scritte per relazionarsi con gli altri, nelle centinaia di caratteri numerici con cui, attraverso la tastiera di un telefono pubblico dell'aeroporto, cerca di comunicare con la moglie in un gesto tanto consapevolmente inutile quanto disperatamente necessario e che le pagine del romanzo restituiscono al lettore in una sequenza indecifrabile:

le ho detto tutto: perché me n'ero andato, dove ero andato, come avevo saputo della tua morte, perché ero ritornato e come avevo bisogno di utilizzare il tempo che mi restava. Gliel'ho detto perché volevo che mi credesse e mi capisse [...]. Ho spezzato la mia vita in lettere, per amore ho schiacciato '2, 6, 6, 7, 3', per morte '6, 6, 7, 8, 3', quando il dolore è sottratto alla gioia, cosa resta? Qual è, mi sono chiesto la somma della mia vita? (ivi, p. 289)

Consapevole che “ci sono troppe cose da esprimere” (ivi, p. 150) – come arriva a comprendere nonno Thomas nelle lettere al figlio amato e mai conosciuto – la narrativa di Foer spinge gli stessi strumenti semiotici di cui si serve verso situazioni di sovraccarico di materiale significante e di trasgressione dei livelli testuali come soluzione espressiva per evocare lo sforzo melodrammatico di dire tutto dell'Io. Pensiamo, ad esempio, alla lettera del nonno dove, per mancanza di spazio, la scrittura finisce materialmente con il sovrapporsi su se stessa, il racconto del suo amore per il figlio, per Anna e per Oskar trasfigurato in una sequenza di pagine illeggibili in virtù dello stesso desiderio di espressione e di confessione che le motiva. Oppure, all'eccedente materiale iconografico all'inizio dell'opera, che si spinge fino a precedere le convenzionali sedi paratestuali del titolo, e in cui domina l'immagine ravvicinata (*incredibly close*) di un pomello e di un buco di serratura. Marcatamente polisemica, l'immagine della serratura rimanda, in primo luogo, al concetto di una porta da superare – simbolicamente quella che il lettore varca sfogliando la pagina ed entrando nel mondo possibile di Oskar; quindi, rinvia all'idea della chiave in grado di aprirla – ossia, metaforicamente, alla soluzione di un percorso ermeneutico di ricerca e scoperta (come quello di Oskar con la chiave di Edmund Black, e come quello di costruzione di senso da parte dei lettori); ma l'aspetto più interessante è che il simbolismo di quell'immagine arriva a investire anche la sfera emozionale e amorosa. Il buco della serratura (*keyhole*) è, infatti, la raffigurazione metaforica del buco (*hole*) che Oskar sente di avere dentro di sé dopo la morte dell'amato padre e che la nonna avverte dopo i primi anni di un matrimonio basato solo sul bisogno reciproco e non sull'amore. Allo stesso tempo, tuttavia, quel vuoto non è solo l'espressione di un'assenza, ma anche l'indizio di una presenza, di uno sguardo e di un amore celati: quelli del nonno che, tornato dalla moglie dopo decenni di auto-esilio, non può inizialmente incontrare il nipote e, per questo, lo osserva dal buco della serratura del guardaroba dove è nascosto per volere della nonna.

La primissima immagine di *Molto forte, incredibilmente vicino* veicola, quindi, l'idea di una superficie sotto e oltre la quale si sviluppa una profondità – di significati, di affetti, di relazioni – che attende un gesto, una pressione: quella performativa del lettore nella lettura e quella dei personaggi chiamati a un'impresa passionale di auto-analisi e di confronto reciproco.

Nello sforzo di superare il divario tra espressione e contenuto, i personaggi nella narrativa di Foer ricorrono, inoltre, all'espedito melodrammatico della pantomima in cui il corpo diventa linguaggio e strumento di mediazione dei processi di significazione. Pensiamo alla recita della nonna di Oskar che fa credere di avere una malattia agli occhi per fare in modo che suo marito si prenda cura di lei, e che finge di scrivere a macchina ogni

giorno la storia della propria vita, ben consapevole di stare solamente premendo la barra degli spazi – riempiendo duemila pagine di vuoto – in uno sforzo melodrammatico che suo marito comprende essere intimamente legato al bisogno di sapere di essere amata (“che è quanto tutti vogliono da tutti gli altri, neanche l’amore in sé, ma sapere che l’amore è lì” [ivi, p. 147]); esattamente come accade per il giovane del sesto distretto separato dalla sua innamorata, la cui voce, con il suo ultimo messaggio d’amore, viene conservata in un barattolo sigillato per non perderne il contenuto, per continuare a credere che il suo amore è presente, nonostante il tempo, l’assenza e la distanza.

Oppure, pensiamo al nonno, afasico, che, per esprimere il dramma della sua incapacità di amare pienamente, ricorre ai gesti:

le ho sollevato le mani di lato, le ho puntato gli indici l’uno verso l’altro e lentamente, molto lentamente, li ho avvicinati, e più si avvicinavano e più lentamente li spingevo finché, quando erano lì lì per toccarsi, quando erano solo a una pagina di dizionario dal toccarsi, premendo i lati opposti della parola ‘amore’, li ho fermati, li ho fermati e tenuti lì. Non so cosa ha pensato, non so cosa ha capito, o cosa non si è concessa di capire, mi sono voltato allontanandomi, e non ho più guardato indietro né lo farò. Ti dico tutto questo perché io non sarò mai tuo padre e tu sarai sempre mio figlio. Voglio che sappia, almeno, che non è per egoismo che vado via, come spiegarlo? Io non posso vivere, ci ho provato, ma non riesco. (ivi, p. 153)

L’intera narrativa di Foer è, a ben vedere, costellata da personaggi affetti da condizioni – reali o simulate – di cecità, mutismo o sordità. Pensiamo – oltre al nonno, alla nonna e a Mr. Black in *Molto forte, incredibilmente vicino* – a Jacob in *Eccomi*, che finge di essere sordo e arriva addirittura a imparare il linguaggio dei segni, o al nonno in *Ogni cosa è illuminata* che, dopo la morte dell’amata moglie, afferma di essere cieco.

Il “linguaggio immediato e inarticolato” dell’espressività pantomimica di tali personaggi diventa, così, in Foer una risorsa per “mostrare [render] significati che sono ineffabili, ma comunque operativi nell’ambito delle relazioni etiche umane” (Brooks, 1995a, p. 72),¹¹ segnalando al tempo stesso le contraddizioni e i limiti insiti nei processi comunicativi.¹²

A sua volta, la “lacuna [gap] del codice linguistico” (*ibid.*) che tali condizioni di ridimensionamento sensoriale rivelano si costituisce come più generale metafora delle esperienze discrasiche tra il soggetto e il mondo – spesso in seguito a situazioni traumatiche di perdita e lutto – e di una condizione originaria di distanza che intercorre tra gli esseri umani.¹³

¹¹ Si ricordi anche l’osservazione di Gledhill (1987) secondo la quale il melodramma “in un implicito riconoscimento dei limiti delle convenzioni della rappresentazione [...] procede [...] a forzare in una presenza estetica, i desideri di identità, valore e pienezza di significazione che il linguaggio non è in grado di fornire” (p. 45).

¹² Nella stessa direzione si può interpretare anche l’utilizzo dell’inglese creativo e funambolico di Alex in *Ogni cosa è illuminata*, simbolo delle difficoltà espressive, dei fraintendimenti e degli slittamenti di significato insiti in ogni processo interazionale.

¹³ Simile per implicazioni tematiche è anche il ruolo attribuito al cane Argo in *Eccomi*, attraverso cui il romanzo mette in scena, secondo una “drammaturgia del non-umano” (Brooks, 1995a, p. 157), i temi della domesticità e dell’alterità, in un esplicito cortocircuito intertestuale che unisce il romanzo di Foer all’Odissea omerica e Jacob a Ulisse, secondo un gioco di echi e inversioni di senso.

4. Le metamorfosi dell'amore

Nella complessa e “vasta stereofonia” di “citazioni”, “riferimenti” ed “echi” (Barthes, 1988, p. 61) di cui è intessuta la narrativa di Jonathan Safran Foer – che include tra gli altri, secondo una logica di palinsesto più o meno diretta ed esplicita, l'*Odissea* omerica, l'Amleto shakespeariano e il Vecchio Testamento, il *Tristram Shandy* di Sterne e l'*Austerlitz* di Sebald – un testo in particolare colpisce per le sue affinità formali e tematiche: stiamo parlando delle *Metamorfosi* di Ovidio. Il libro compare in *Molto forte, incredibilmente vicino* e svolge la funzione di marcatore temporale ed esistenziale, venendo preso dal nonno di Oskar il giorno stesso in cui la sua amata Anna gli confessa di essere incinta, poche ore prima della sua morte nei bombardamenti su Dresda. Gli eventi vengono narrati nell'unica lettera che nonno Thomas riesce a inviare a suo figlio, in cui il pathos della scrittura confessionale si fonde con l'entropia, sintatticamente e tematicamente destrutturante, del racconto degli eventi traumatici: amore e morte, logos e caos trasfigurati l'uno nell'altro, secondo un mutare di forme, eventi e situazioni che rimanda al poema ovidiano.

Le affinità tra la narrativa di Foer e le *Metamorfosi* di Ovidio sono molteplici. In entrambi i casi si ricorre in maniera strutturale a racconti a incastro e a un approccio enciclopedico per articolare una poetica che pone al centro tanto il tema dell'amore nelle sue forme quanto quello della sua impossibilità o tragicità. In Foer, gli eventi traumatici e sconvolgenti presenti nei romanzi (gli eccidi nazisti e la distruzione del villaggio di Trachimbrod in *Ogni cosa è illuminata*; i bombardamenti su Dresda, l'attacco nucleare su Hiroshima, l'attentato dell'11 settembre in *Molto forte, incredibilmente vicino*; l'ucronica devastazione di Israele in *Eccomi*) richiamano l'immagine del Caos primordiale che compare in apertura del poema ovidiano. Se nelle *Metamorfosi* “il mito [...] dà spazio all'esplorazione di una serie di luoghi erotici, compresi quelli coniugali [...] [e] all'esame di questioni familiari raramente trattate altrove nella letteratura antica” (Sharrock, 2002, p. 105), in Foer, tramite l'esercizio dell'immaginazione melodrammatica, l'esistenza quotidiana viene colta come un “dramma mitico del significato [*a mythic drama of meaning*]” (Brooks, 2018, p. 286), in cui l'Io, in qualità di “misura di tutte le cose” (Brooks, 1995a, p. 16), orienta la propria ricerca etica di valore e di senso nei termini di un'impresa personale inserita in contesti di socialità e interazione.

Più in generale, nelle sue opere, Foer riflette sul concetto di cambiamento e di trasformazione nella vita di relazione, nonché sulla complessità e varietà delle condizioni emozionali. In questo senso, le contaminazioni multimodali dei diversi sistemi semiotici, le aperture intertestuali secondo rispecchiamenti o inversioni di senso, il ricorso a una molteplicità di generi (il realismo magico, la *trauma fiction*, il melodramma borghese), il cortocircuito di voci narranti e di livelli narrativi costituiscono il correlativo oggettivo metamorfico di una realtà (esterna e interiore) parimenti mutevole e proteiforme.

Il principio della metamorfosi accompagna anche il piano dei personaggi e delle esperienze legate all'espressione dei sentimenti. Pensiamo allo scambio dei messaggi d'amore tra Safran e la Zingarella, in cui il primo compone biglietti usando lettere ritagliate da articoli di giornali che riportano la cronaca bellica – risemantizzando la sfera della morte in quella del sentimento amoroso –, e dove la seconda intaglia nel legno degli alberi i comandamenti appassionati di “una vita comune e indivisa” (Foer, 2002, p. 277) con lo stesso coltello che userà, viceversa, per suicidarsi dopo il matrimonio del suo amato con Zosha.¹⁴

¹⁴ Sempre secondo una logica di metamorfosi, l'immagine dell'“illuminazione” viene applicata sia per esprimere la sfera dell'eros (la radianza degli amanti) sia quella della morte e di *thanatos*, essendo associata alle luci dei bombardamenti nazisti.

Pensiamo a Oskar, la cui immaginazione lo porta a vedere nuove forme e trasformazioni nel mondo. Ricordiamo il braccialetto che regala alla madre, ottenuto convertendo l'ultimo messaggio telefonico del padre prima in codice morse e, quindi, in colori e perline. Un gesto in cui un contenuto traumatico a cui è associato un profondo senso di colpa (è quello il messaggio a cui Oskar non ha saputo rispondere per paura) viene redento ed esorcizzato: la voce di Thomas – padre e marito assente – viene reificata, trasmutata da linguaggio a materia, resa presente, e con essa l'amore che quella voce contiene (esattamente come la voce della giovane nel racconto del sesto distretto); una presenza e un sentimento che mutano in un talismano contro la morte, incredibilmente vicino (*incredibly close*) al corpo della donna amata.

Oppure, pensiamo – oltre alla già citata conversione dei caratteri testuali in codici numerici – alle lettere che il nonno di Oskar non è mai riuscito a spedire a Thomas, ancora una volta per paura e senso di colpa, che vanno a riempire la bara vuota del figlio. Questi testi – e l'amore che esprimono – diventano metaforicamente il corpo del figlio, colmando simbolicamente quella distanza che lo teneva separato dal genitore.

Viceversa, troviamo corpi che diventano testi e su cui le emozioni sono inscritte. Pensiamo al nonno di Oskar sui cui palmi sono tatuate le parole 'sì' e 'no', e le cui braccia sono utilizzate come ulteriori supporti dove scrivere. Pensiamo a Yankel, sul cui corpo rimangono tatuati i caratteri dei giornali che utilizza per costruire un giaciglio per la neonata Brod di cui si prende cura; o ricordiamo proprio Brod, sul cui corpo defunto rimangono impresse le pagine del diario in cui la giovane elencava e distingueva con esautività enciclopedica decine di forme di tristezza.

Secondo Calvino, "le *Metamorfosi* sono il poema della rapidità" in cui "tutto deve succedersi a ritmo serrato, imporsi all'immaginazione, ogni immagine deve sovrapporsi a un'altra immagine, acquistare evidenza, dileguare" (Calvino, 1979, p. xii). Il medesimo principio è alla base del romanzo familiare *Eccomi*, dove il collasso del matrimonio tra Julia e Jacob diventa per quest'ultimo un'esperienza di dolorosa presa di coscienza dell'"impermanenza" e della "velocità con cui il [...] passato poteva essere completamente riscritto o sovrascritto" (Foer, 2016, pp. 157, 626):

Avevo torto su quasi tutto. Ma avevo ragione sulla rapidità della perdita [*speed of losing*]. Alcuni momenti furono interminabili [...] ma gli anni passarono così in fretta che dovevo cercare nei video e negli album di fotografie la conferma della nostra vita insieme. Era successo. Doveva. Avevamo vissuto tutta quella vita. Eppure servivano prove, o serviva crederci (ivi, p. 601).

Attraverso la messa in scena delle metamorfosi amorose della famiglia Bloch, Foer intreccia, così, l'analisi della dimensione affettiva con il recupero delle "grandi tematiche proprie del modernismo avanzato" ossia "il tempo e la temporalità, i misteri elegiaci della *durée* e della memoria" (Jameson, 2007, p. 32).

5. L'amore perduto, tra nostalgia e redenzione

In ciascuno dei suoi romanzi, i percorsi melodrammatici di "pathos e azione" (Williams, 1998, p. 42) dei personaggi sono contestualizzati in vere e proprie geografie d'amore, ambientazioni fortemente connotate in termini emozionali.

Pensiamo a Trachimbrod, in *Ogni cosa è illuminata*, dove l'estasi erotica assume la forma di una radianza visibile addirittura dallo spazio, dove la giovane Brod diventa l'irraggiungibile oggetto del desiderio di tutti gli uomini del villaggio e dove – come ri-

corda il *Libro degli antecedenti* – gli abitanti arrivarono a scrivere centinaia di romanzi, tutti, in un modo o nell'altro, riguardanti l'amore.

Pensiamo alla New York di *Molto forte, incredibilmente vicino*, al suo magico sesto distretto a Manhattan e ai legami d'amore dei suoi cittadini; o all'Empire State Building che, non solo è stato teatro di numerose opere cinematografiche a tema amoroso, ma anche di innumerevoli innamoramenti, come spiega a Oskar Ruth Black, che, dopo la morte del marito, ha deciso di stabilire la sua dimora proprio nel grattacielo – un luogo emozionalmente legato alla relazione con il suo amato – come modo per rievocare la presenza, come esorcismo contro il vuoto e la distanza.

In *Eccomi* è la casa – intesa sia come “spazio fisico di cose e volti familiari” sia come “nodo psicologico dell'identità personale”, “iconografia e punto cruciale drammatico [iconography and dramatic crux]” (Gledhill, 2018, p. 65) – a costituire tanto lo scenario di articolazione di dinamiche passionali ed esistenziali quanto il simbolo di un passato perduto, oggetto di un malinconico *nostos* da parte del padre e marito Jacob Bloch.¹⁵

Il titolo stesso dell'opera esplicita e tematizza una precisa visione dell'amore e dei legami umani. L'espressione ‘eccomi’ rimanda alla dichiarazione di Abramo, prima quando risponde alla chiamata di Dio in cui gli ordina di uccidere Isacco; quindi, come risposta all'appello e alle domande del figlio innanzi al sacrificio. In entrambi i casi, come spiega Sam Bloch durante la sua esegesi del passo biblico, sono all'opera una presenza assoluta e un amore incondizionato, sia per Dio sia per il proprio figlio. Un paradosso che può essere compreso e risolto solo alla luce di una forma di fede e credenza senza riserve.

In questo senso, ‘eccomi’ (*here I am*) è la risposta simbolica a quella domanda ‘ci sei?’ (*Are you there?*) continuamente ripetuta nel suo ultimo messaggio telefonico dal padre di Oskar fino a un istante prima della morte. Se l'appello del padre è una richiesta d'amore e di presenza, la paura del figlio è ciò che impedisce a quell'amore di trovare, in quel momento, una corrispondenza. La missione di Oskar come impresa redentiva è, quindi, un modo per combattere ciò che lo ha bloccato – e ora alimenta il suo senso di colpa – e colmare, così, la distanza che ha generato. Allo stesso modo, pensiamo al nonno di Oskar la cui fuga – dal figlio che la moglie stava aspettando – è sempre motivata da una paura paralizzante (“Avevo paura che visse. [...] La vita è più spaventosa della morte”, [Foer, 2005b, p. 346]) e le cui sezioni nell'opera sono identificate da un'espressione – *Perché non sono dove siete voi* – che esprimono il concetto di un dislocamento ontologico radicale.

Attraverso la rappresentazione dei Bloch – una famiglia le cui dinamiche relazionali sono basate su “esagerazione e rimozione” (Foer, 2016, p. 363) – Foer articola il dramma dei sempre precari rapporti tra l'esperienza delle contingenze della vita quotidiana – sotto la pressione delle aspettative culturali e dei ruoli sociali – e la sfera degli ideali a cui tendere, in cui l'amore dovrebbe essere vissuto come esserci l'uno per l'altro, nonostante paure e difficoltà, come risposta all'appello dell'amato, alla sua richiesta di presenza e di ascolto, di fiducia e sincerità reciproche.

L'intero romanzo è costruito su un sistema di polarizzazioni già a partire dai personaggi. Se il modo di vivere le emozioni di Julia Bloch è estroflesso e manifesto¹⁶ –

¹⁵ Il romanzo si apre con le immagini di una doppia crisi. Da una parte, quella di un *dominus* – il patriarca Isaac Bloch – che dovrebbe abbandonare la propria casa (*domus*) impregnata di storia e affetti per trasferirsi in una struttura di riposo; dall'altra, quella della devastazione di una dimora simbolica, la patria ebraica di Israele, che, come rivela l'incipit, sarà colpita da un cataclisma, metaforica prefigurazione tanto del collasso coniugale dei Bloch quanto del suicidio di Isaac.

¹⁶ “Voleva che tutto fosse all'esterno. Voleva qualcosa di impossibile, che se si fosse realizzato l'avrebbe distrutta” (Foer, 2016, p. 471).

ricercando il contatto fisico come testimonianza di un affetto sempre rinnovato, e credendo nell'importanza di comprendere e comunicare sinceramente i propri sentimenti –, quello di suo marito Jacob è, per contro, declinato in termini privati e interiori. A differenza della moglie, Jacob ricorre sistematicamente all'ironia come modalità di sviamento e nascondimento delle proprie emozioni, in una perenne fuga da se stesso e distanziamento dagli altri. Dopo quindici anni di matrimonio e di vita familiare, Jacob è, infatti, un padre e un marito emotivamente represso, colmo di una latente rabbia per se stesso alimentata dalla consapevolezza di non essere riuscito a vivere in maniera autentica, incapace di opporsi alla progressiva distanza che si è andata instaurando tra lui e sua moglie; una frattura nata, paradossalmente, sul terreno di un'eccessiva intimità, di una vicinanza che non ha lasciato spazio alla crescita delle identità individuali:

la prossimità domestica era diventata distanza intima, la distanza intima era diventata vergogna, la vergogna era diventata rassegnazione, la rassegnazione era diventata paura, la paura era diventata risentimento, il risentimento era diventato autodifesa. Julia pensava spesso che se fossero riusciti a risalire alla vergogna originaria – alla fonte del loro tenersi le cose dentro – avrebbero potuto ritrovare davvero la sincerità (ivi, pp. 93-94).

In *Ogni cosa è illuminata*, prima di conoscere e sposare l'uomo di Kolki e prima di fare esperienza delle sfide coniugali, la giovane Brod viveva il suo rapporto con la realtà e le contingenze del mondo secondo una modalità discrasica in cui il suo bisogno d'amore non poteva che essere costantemente inappagato:

Aveva la sensazione di trascinare, di produrre e accumulare sempre più amore dentro di sé. Ma senza mai scioglimento. [...] Si rivolgeva al suo mondo in onestà, alla ricerca di qualcosa che meritasse le quantità di amore che sapeva di avere dentro, ma a ogni cosa diceva: *Non ti amo*. [...] Nulla sembrava qualcosa in più di quello che era davvero. Tutto era semplicemente una cosa, impastoiata, da cima a fondo, nella propria cosalità. [...] E dunque si doveva accontentare dell'*idea* dell'amore — di amare il fatto di amare cose della cui esistenza non le importava affatto. L'amore in sé divenne oggetto del suo amore. Lei amava se stessa innamorata, amava amare l'amore come l'amore ama amare (Foer, 2002, pp. 98-99).

La medesima idealizzazione è ciò che caratterizza Jacob Bloch, il cui “strabordante” e “famelico bisogno d'amore” (Foer, 2016, pp. 71, 236) si fonda, in ultima analisi, su una costante e latente richiesta di protezione e sicurezza alimentata, a sua volta, da una paura fondativa del mondo, della solitudine e del fallimento personale.

La fine del matrimonio e dell'unità familiare tra Jacob e Julia corrisponde a ed esprime un progressivo impoverimento della sfera affettiva e del modo di fare esperienza dell'amore. Se le fasi dell'innamoramento erano state vissute nell'ideale di una completa sincerità reciproca, con il tempo l'eccessiva condivisione, le routine domestiche e gli impegni genitoriali sempre più pressanti hanno condotto a una presa di distanza dalle rispettive vite interiori e a una progressiva atrofia nella capacità di esprimere con spontaneità desideri e pulsioni. Ai rituali romantici e familiari – “una religione per due” e poi “per tre, per quattro, per cinque” (ivi, pp. 17, 18) – espressione di un Sacro domestico che ha nella casa il proprio tempio, hanno finito con l'imporsi, secondo un processo di desacralizzazione e secolarizzazione, gli escapismi della malafede quotidiana, intesa come complesso di auto-inganni e recitazioni, di convenzionalità artefatte e abitudinarie.¹⁷ Un processo di metamorfosi che coincide anche con un passaggio dall'esperienza del credere (nell'Altro, nell'amore, nel futuro di una vita condivisa) a quella del conoscere e del ri-

¹⁷ Per il concetto di malafede come inteso in questa sede, cfr. Sartre, 2014.

cordare in cui, per Jacob, il valore del tempo trascorso e delle esperienze condivise dipende dall'estensione e dalla profondità delle sue memorie.

L'idea dell'amore per Jacob Bloch è, infatti, intimamente vincolata al passato e alla promessa di felicità, autenticità e pienezza d'essere nutrita in gioventù e nei primi anni dell'innamoramento. La sua incapacità di esprimere direttamente la propria infelicità e insoddisfazione scaturisce, così, dalla sua resistenza ad ammettere il divario che si è andato creando tra i suoi ideali di “una vita grande” e “preziosa” (ivi, p. 455) e la realtà concreta e vissuta. Il suo dramma consiste nella difficoltà di “ammettere la complessità” (ivi, p. 490), di riconoscere che vivere nel mondo significa accettare la commistione sempre presente di essere e non essere, come spiega suo figlio Sam durante il suo Bar Mitzvah;¹⁸ comprendere, ossia, che la vita di relazione e i progetti personali hanno valore anche nel compromesso e nel riconoscimento della “perfezione dell'abbastanza” (*ibid.*).

Dopo anni trascorsi “a stare sulle soglie analizzando l'amore, tenendosi dentro la consolazione, forzando la felicità” (ivi, p. 319), Jacob vive una condizione esistenziale simile a quella degli uomini descritti da Walter Benjamin in cui “le rughe e le grinze sul [...] volto sono i biglietti da visita delle grandi passioni, dei vizi, delle conoscenze che passano da noi, ma noi, i padroni di casa, non c'eravamo” (Benjamin, 1973, p. 37). Se da una parte avverte di essere schiacciato da un sempre più opprimente senso di mediocrità (“C'è stata tanta vita. Ma io non l'ho sentita” [Foer, 2016, p. 456]) e dalla stanchezza di dover essere all'altezza delle proprie aspettative come marito, padre e figlio – mai pienamente se stesso – dall'altra, Jacob è tormentato dal senso di colpa per essere arrivato a considerare la sua famiglia “superflua” (ivi, p. 464), per non aver creduto in sua moglie e non aver condiviso con lei le proprie insicurezze e fragilità, sfidando la vergogna e il timore di essere giudicato o ferito.

È in questa prospettiva che si inserisce l'impresa della Bibbia di Jacob. Originariamente ideata come guida interpretativa e compendio di materiali narrativi e annotazioni esplicative a supporto della sua sceneggiatura di una serie televisiva che ha come tema la stessa famiglia Bloch, la Bibbia è, in realtà, come la *Recherche* proustiana, “una specie di strumento ottico”, un'opera che agisce come un sistema simbolico di “lenti d'ingrandimento” per leggere in se stessi (Proust, 2006, pp. 299, 449).¹⁹ Una “sinagoga [...] fatta di parole” (Foer, 2016, p. 616) non dissimile, per complessità strutturale, ambizioni ermeneutiche e devozione autoriale, da quelle opere-mondo – “costrui[te] come una chiesa” – in grado di illuminare la vita, ottenute dispiegando “costanti raggruppamenti di forze come per un'offensiva” e sorrette da una devozione che fa del libro stesso un “regime” da seguire (Proust, 2006, p. 449). Un'impresa dalle reminiscenze omeriche, affron-

¹⁸ I riferimenti al dilemma amletico e alla tragedia shakespeariana attraversano tutti i romanzi di Foer secondo modalità più o meno esplicite. Ricordiamo, ad esempio, il volume dell'*Amleto* di Safran in *Ogni cosa è illuminata*, la dialettica tra i luoghi di Niente e Qualcosa, la messa in scena della pièce teatrale e il ruolo di Yorick interpretato da Oskar in *Molto forte, incredibilmente vicino*.

¹⁹ La narrativa di Foer fa spesso ricorso a un simbolismo legato alla dimensione ottica, anche in congiunzione con la sfera della temporalità, per riflettere sui temi dell'identità e della ricerca di senso. Pensiamo, ad esempio, al telescopio di Brod, in grado di proiettarsi nel futuro fino a leggere, in una copia del *Libro degli antecedenti*, gli eventi drammatici che stanno per abbattersi su di lei; oppure alla macchina fotografica del nonno utilizzata da Oskar che, come quella di Isaac adoperata da Sam, porta il giovane nel mondo; oppure, al microscopio di Oskar, al suo binocolo o agli stessi programmi di editing che utilizza per ingrandire i fotogrammi dell'Uomo che Cade nella disperata ricerca di un indizio che lo colleghi al padre; oppure, al cannocchiale dell'Empire State Building che stabilisce non solo una connessione visiva tra Oskar e le persone osservate, ma soprattutto un legame empatico; oppure, ancora, al telescopio descritto in *Eccomi* la cui potenza scopica gli consentirebbe di attraversare la profondità dell'universo e di vedere indietro nel tempo.

tata per oltre dieci anni da un Ulisse, contemporaneo e borghese che ricorda il Leopold Bloom joyciano, in cui Jacob Bloch dà espressione, attraverso una collezione ipertrofica e melodrammaticamente eccessiva di frammenti testuali, al suo desiderio nostalgico di un'unità perduta – coniugale, domestica, esistenziale.

Come le relazioni mediate dalle lettere tra Alex e Jonathan, come le confessioni epistolari del nonno e della nonna di Oskar o la narrazione autodiegetica di quest'ultimo, anche la Bibbia di Jacob costituisce un "melodramma all'interno del dominio della coscienza stessa, come lotta per la percezione, l'intuizione [*insight*], la conoscenza" (Brooks, 1995a, p. 197). Alimentata da una pulsione narcisistica a dire tutto dell'Io e a risalire "alla radice delle cose" (Foer, 2016, p. 611), la Bibbia – e la sceneggiatura di cui è il fondamento – è sorretta da un desiderio, tipicamente melodrammatico, di redenzione. Di fronte al Sacro di quell'ordine morale perduto che furono l'amore, i rituali e la condivisione familiare, la Bibbia – nel tentativo di conservare tutto, di non tralasciare nulla, nella volontà di opporsi alla rapidità dei mutamenti attraverso la quantità dei ricordi – anela a costruire, attraverso gli spazi e le risorse del linguaggio, un nuovo ordine di significato in cui la coscienza di Jacob – come quella di Brod in *Ogni cosa è illuminata* – agisce da "prisma" per scomporre e analizzare l'"infinito spettro" (Foer, 2002, p. 96) delle esperienze emozionali in uno sforzo di auto-comprensione e di valorizzazione del vissuto.²⁰

Tra i frammenti testuali della metadiegesi di Jacob e l'intreccio narrativo che li contiene si stabilisce, così, una relazione omotetica basata su "una corrispondenza tra microstruttura e macrostruttura tanto perfetta da escludere il caso e ogni potenziale irrilevanza semantica del frammento, a cui, per quanto piccolo, viene così riconosciuta la possibilità di rivelare il sistema nel suo insieme" (Lavagetto, 2004, p. 196).

Disponendo i suoi frammenti narrativi secondo un'irriducibile sovversione dei principi di ordine e cronologia, e orchestrando una partitura testuale in cui porzioni della diegesi vengono riprese ed espanse, oppure proiettate nell'orizzonte del futuro possibile, "mescolando il movimento verso la fine con un movimento indietro verso le origini" (Brooks, 1995b, p. 118), la Bibbia di Jacob ambisce a prolungare nel ricordo l'amore vissuto e a lenire lo struggente sentimento della perdita attraverso un gesto demiurgico di creazione.

È però la stessa natura solipsistica dell'impresa a segnarne i limiti e le contraddizioni. Come compreso, ancora una volta, dal figlio Sam, "la cosa più difficile da dire non può essere qualcosa che dici a te stesso. Ci vogliono la persona o le persone a cui è più difficile dirla" (Foer, 2016, p. 529). Paralizzato dal ricordo, come i cittadini di Trachimbrod nei giorni precedenti alla distruzione del villaggio, Jacob finisce così con l'essere imprigionato nel mondo auto-referenziale del testo, perennemente nostalgico di una casa e di un amore irrimediabilmente perduti e rimpianti.

Bibliografia

- Bal M. (1981), *Notes on Narrative Embedding*, "Poetics Today", 2, 2, pp. 41-59.
- Barthes R. (1980), *L'opera come poligrafia*, in Id., *Barthes di Roland Barthes*, trad. di Celati G., Torino, Einaudi, pp. 168-169.
- (1988), *Dall'opera al testo*, in Id., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, trad. di Belotto B., Torino, Einaudi, pp. 57-64.
- (2003), *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. di Guidieri R., Torino, Einaudi.

²⁰ Pensiamo, solo a titolo d'esempio, alle svariate sfumature dell'amore o ai diversi tipi di silenzio, di felicità e di vergogna individuati da Jacob; cfr. Foer, 2016, pp. 572-573; 555; 566-569; 586.

- Benjamin W. (1973), *Per un ritratto di Proust*, in Id., *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, trad. di Marietti Solmi A.M., Torino, Einaudi, pp. 27-41.
- Borgna E. (2001), *L'arcipelago delle emozioni*, Milano, Feltrinelli.
- Brooks P. (1995a), *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New Haven and London, Yale University Press.
- Brooks P. (1995b), *Trame: intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, trad. di Fink D., Torino, Einaudi.
- Brooks P. (2018), *Psychoanalysis and Melodrama*, in Williams C. (ed.), *The Cambridge Companion to English Melodrama*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 277-288.
- Burkitt I. (2014), *Emotions and Social Relations*, London, SAGE, 2014.
- Calvino I. (1979), *Gli indistinti confini*, in Ovidio, *Metamorfosi*, Torino, Einaudi, pp. vii-xvi.
- Ceserani R. (1999), *Guida allo studio della letteratura*, Roma-Bari, Laterza.
- Cohn D. (1978), *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press.
- Dällenbach L. (1994), *Il racconto speculare. Saggio sulla "mise en abyme"*, trad. di Concolino Mancini B., Parma, Pratiche.
- Foer J.S. (2002), *Ogni cosa è illuminata*, trad. di Bocchiola M., Parma, Guanda.
- (2005a), *A Primer for the Punctuation of Heart Disease*, in Id., *The Unabridged Pocketbook of Lightning*, London, Penguin Books, pp. 1-9.
- (2005b), *Molto forte, incredibilmente vicino*, trad. di Bocchiola M., Parma, Guanda.
- (2016), *Eccomi*, trad. di Piccinini I.A., Guanda, Parma.
- Frank M. (2013), *At the Intersections of Mode, Genre, and Media: A Dossier of Essays on Melodrama*, "Criticism", 55, 4, pp. 535-545.
- Frye N. (2000), *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, trad. di Rosa-Clot P., Stratta S., Torino, Einaudi.
- Galimberti U. (2005), *Le cose dell'amore*, Milano, Feltrinelli.
- Genette G. (1976), *Figure III. Discorso del racconto*, trad. di Zecchi L., Torino, Einaudi.
- (1987), *Nuovo discorso del racconto*, trad. di Zecchi L., Torino, Einaudi.
- Gledhill C. (1987), *The Melodramatic Field: An Investigation*, in Gledhill C. (ed.), *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, London, BFI Publishing, pp. 5-42.
- (2018), *Domestic Melodrama*, in Williams C. (ed.), *The Cambridge Companion to English Melodrama*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 61-77.
- Hassan I. (1988), *Quest for the Subject: The Self in Literature*, "Contemporary Literature", 29, 3, pp. 420-437.
- Heidegger M. (1976), *Essere e tempo*, trad. di Chiodi P., 7ª ed., Milano, Longanesi.

- Herman D. (2007), *Cognition, Emotion, and Consciousness*, in Id. (ed.), *The Cambridge Companion to Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 245-259.
- Hogan P.C. (2011), *Affective Narratology: The Emotional Structure of Stories*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- Hogan P.C. (2018), *Literature and Emotion*, London-New York, Routledge.
- Jameson F. (2007), *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, trad. di Manganelli M., Roma, Fazi.
- Kelleter F., Mayer R. (2007), *The Melodramatic Mode Revisited. An Introduction*, in Kelleter F., Krah B., Mayer R. (eds.), *Melodrama! The Mode of Excess from Early America to Hollywood*, Universitätsverlag Winter, pp. 7-17.
- Konstantinou L. (2017), *Four Faces of Postirony*, in van den Akker R., Gibbons A., Vermeulen T. (eds.), *Metamodernism. Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism*, London, Rowman and Littlefield, pp. 87-102.
- Lavagetto M. (2004), *Analizzare*, in Id. (a cura di), *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso*, Roma-Bari, Laterza, pp. 177-216.
- Marcantonio C. (2015), *Global Melodrama. Nation, Body, and History in Contemporary Film*, London, Palgrave Macmillan.
- McLaughlin R. (2012), *Post-Postmodernism*, in Bray J., Gibbons A., McHale B. (eds.), *The Routledge Companion to Experimental Literature*, London-New York, Routledge.
- Nelles W. (1992), *Stories within Stories: Narrative Levels and Embedded Narrative*, "Studies in the Literary Imagination", 25, 1, pp. 79-96.
- Proust M. (2006), *Il tempo ritrovato*, trad. di Nessi Somaini M.T., Milano, Rizzoli.
- Recalcati M. (2022), *La luce delle stelle morte. Saggio su lutto e nostalgia*, Milano, Feltrinelli.
- Ryan M-L. (1986), *Embedded Narratives and Tellability*, "Style", 20, 3, pp. 319-340.
- Sartre J-P. (2014), *L'essere e il nulla*, trad. di Del Bo G., Milano, Il Saggiatore.
- Seager D.L. (1991), *Stories Within Stories: An Ecosystemic Theory of Metadiegetic Narration*, New York, Lang.
- Sharrock A. (2002), *Gender and Sexuality*, in Hardie P.R. (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 95-107.
- van den Akker R., Gibbons A., Vermeulen T. (eds.) (2017), *Metamodernism. Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism*, London, Rowman and Littlefield.
- Vittorini F. (2015), *Narrativa USA 1984-2014. Romanzi, film, graphic novel, serie tv, videogame e altro*, Bologna, Pàtron.
- Vittorini F. (2017), *Raccontare oggi. Metamodernismo tra narratologia, ermeneutica e intermedialità*, Bologna, Pàtron.
- Vittorini F. (2018), *Points of (Re)View: la fondazione del Metamoderno*, in Giovannetti P. (a cura di), *Periodici del Novecento e del Duemila fra avanguardie e postmoderno*, Milano, Mimesis, pp. 269-285.

- Vittorini F. (2020), *Melodramma. Un percorso intermediale tra teatro, romanzo, cinema e serie tv*, Bologna, Pàtron.
- Wallace D.F. (1999), *E Unibus Pluram: gli scrittori americani e la televisione*, in Id., *Tennis, tv, trigonometria, tornado (e altre cose divertenti che non farò mai più)*, trad. di Ostuni V. et al., Roma, minimum fax, pp. 29-104.
- Williams L. (1998), *Melodrama Revised*, in Browne N. (ed.), *Refiguring American Film Genres. Theory and History*, Berkeley, University of California Press, pp. 42-88.
- Wolf W. (2006), *Introduction: Frames, Framing and Framing Borders in Literature and Other Media*, in Wolf W., Bernhart, W. (eds.), *Framing Borders in Literature and Media*, Amsterdam, Rodopi, pp. 1-40.
- Zarzosa A. (2010), *Melodrama and the Modes of the World*, "Discourse", 32, 2, pp. 236-255.