

BIGSUR

[50]

John Updike

Armoniose bugie. Saggi 1959-2007

Questo volume contiene una selezione di saggi tratti dalle seguenti opere: *Assorted Prose; Picked-Up Pieces; Hugging the Shore; Odd Jobs; More Matter; Due Considerations; Higher Gossip*
traduzione di Tommaso Pincio

© The Estate of John Updike, 2020

Published by arrangement with The Knopf Doubleday Publishing Group, a division of Penguin Random House, LLC

Cura e prefazione: © Giulio D'Antona, 2020

Publicata in accordo con MalaTesta Lit. Ag. Milano

© SUR, 2020

Tutti i diritti riservati

Edizioni SUR

via della Polveriera, 14 • 00184 Roma

tel. 06.83548987

info@edizionisur.it • www.edizionisur.it

I edizione: ottobre 2020

ISBN 978-88-6998-206-4

Progetto grafico: Falcinelli & Co.

Composizione tipografica degli interni:

Adobe Caslon Pro (Carol Twombly, 1990)

John Updike

Armoniose bugie

Saggi 1959-2007

a cura di Giulio D'Antona

traduzione di Tommaso Pincio

La narrativa: un dialogo*

Scena: Un asettico think tank nel deserto della California. Le pareti bianche e curve, su cui si distinguono a stento i rettangoli disegnati da schiere di ribattini, sostengono dei terminali con relativi cavi e accessori; stampe incorniciate di opere di Klee, Mondrian ed Escher; e vivaci mazzolini di minuscoli fiori del deserto colti da poco e messi in vasi dorati appesi al muro con delle staffe. I partecipanti al dialogo, organizzato da una speciale divisione della NASA il cui compito è spiegare la civiltà americana a forme di vita aliene, sono Farquhar, un oscuro letterato originario dell'Indiana, e Chokchöq, un emissario di Marte. Chokchöq è color ruggine, ha una lucentezza metallica e le sembianze di una formica, solo con molte più zampe. I circuiti neurali sviluppatasi nell'arco di milioni di anni per coordinare questa abbondanza di zampe (ognuna delle quali ha una serie di ginocchia rotanti) e le tre antenne prensili che

* Da *More Matter*, 1999.

spuntano dalla testa della creatura aliena spiegano, stando alle ipotesi degli evoluzionisti, le straordinarie capacità della sua mente; nell'Homo sapiens il salto evolutivo equivalente viene individuato nella comparsa del pollice opponibile, della visione stereoscopica e della posizione eretta.

Farquhar è seduto su una sedia balloon rivestita di pelle artificiale; Chokchöq resta adagiato sul pavimento salvo i momenti in cui la conversazione si fa particolarmente animata. Entrambi i partecipanti sono microfonați e indossano cuffie che trasmettono traduzioni simultanee. Poiché il marziano è sprovvisto di orecchie, le sue cuffie sono collegate a una presa elettrica per spine a quattro poli inserita all'interno del cranio, che è privo di nervi.

CHOKCHÖQ: Mi parli ancora, o cortese terrestre, di questa narrativa. Consiste dunque di storie che riguardano persone mai esistite e tuttavia dalle frequenti e forti somiglianze con persone che l'autore ha conosciuto e impresso nella memoria?

FARQUHAR: Non esattamente, amico extraterrestre. Mettiamola così: le persone inventate dei romanzi sono oggettivazioni di idee che l'autore ha effettivamente maturato sulla vita. E siccome queste persone non sono reali, l'autore è libero di invaderne la privacy e confidarcene pensieri e sensazioni, per quanto evanescenti e triviali. L'autore – o l'autrice, giacché le femmine della nostra specie eccellono nella produzione di narrativa – fornisce quindi al lettore un'immagine della vita più vivida e compatta che in qualsiasi altro genere letterario legato alla realtà, come la storia, la sociologia e perfino l'autobiografia. La narrativa romanzesca è più reale del reale, si potrebbe dire.

CHOKCHÖQ: Si potrebbe, se si accettasse la quantificazione dell'inquantificabile.

FARQUHAR: Mi perdoni, qui siamo un po' in balia dei traduttori. Facciamo qualche esempio. *(I tecnici in tuta grigia del think tank cambiano i cavi e scaricano nel sistema neurale di Chokchöq i testi digitalizzati dell'Ulisse di James Joyce e Guerra e pace del conte Lev Tolstoj. La trasmissione, scandita da un debole ticchettio, richiede diciassette secondi. Le palpebre di Chokchöq, che si aprono lateralmente, battono due volte.)*

CHOKCHÖQ: Questo Napoleone era una persona reale? E questa città, Dublino, era una vera città?

FARQUHAR: Sì, ma sono stati *ri-creati*; il punto non è il dato. La narrativa è destinata a neuroni più complessi di quelli che raccolgono informazioni. La narrativa romanzesca mira a dare l'illusione di una *esperienza*, di modo che sappiamo cosa vuol dire essere *vivi*.

CHOKCHÖQ: Curioso. Su Marte, noi sappiamo di essere vivi già allo stato larvale, non appena le nutrici ci imboccano con la pappa masticata dalla regina.

FARQUHAR: La stessa cosa. La narrativa è un'esperienza masticata da altri. Ecco, provi questi per farsi un'idea. *(Vengono scaricati Middlemarch e La signora Bovary. Dodici secondi di tenui ticchettii.)*

CHOKCHÖQ: Capisco. La narrativa parla della difficoltà di essere femmine. Su Marte l'ego è concesso soltanto alle nostre regine. Abbiamo scoperto che avere più di una regina per ogni milione di operaie e nutrici logora l'equilibrio sociale.

FARQUHAR: Un attimo, vecchio mio – la narrativa può parlare anche di uomini. Vale a dire... *(Robinson Crusoe, Alla ricerca del tempo perduto e Il processo fluiscono nella presa d'ingresso del marziano. Trascorrono quaranta secondi di ticchettii, durante i quali il battito delle sue palpebre si fa più rapido e le sue antenne dai molti gomiti si al-*

lungano per raccogliere dalla parete un mazzo di fiori del deserto.)

CHOKCHÖQ: Capisco. Molta ansia. Il tema è l'inquietudine maschile nell'universo.

FARQUHAR: Detesto sembrare polemico ma, vede, in realtà la narrativa non ha un unico tema: parla di tutto e al tempo stesso quasi di niente. Si rivolge all'anima nella sua interezza. È esistenziale, è ontologica, è accidentale, è sublime. È vasta quanto la vita, altrettanto elevata e altrettanto profonda, anche altrettanto vacua, dolcissima e torbida. È lo specchio di una passeggiata, se riesce a figurarsi un'immagine simile. Proviamo ora un piccolo cambio di passo. I francesi le chiamano *nouvelles*. (*Iracconti completi di Anton Čechov, Katherine Mansfield, Guy de Maupassant, Machado de Assis ed Ernest Hemingway vengono scaricati in ventuno secondi. Con un gesto sorprendente e irrefrenabile, Chokchöq si ficca in bocca il mazzo di fiori del deserto e mastica. Le mandibole, come le palpebre, lavorano in senso orizzontale. Il naso è duro e ha assunto la forma di un aratro a forza di scavare città sotterranee.*)

CHOKCHÖQ: Molta umanità. L'umanità si direbbe una specie cosmica che non si stanca mai di guardarsi allo specchio. Uno specchio alquanto *leggerino*, nel caso della narrativa. Non mostra granché del processo digestivo, delle leggi della fisica e del produttivo lavoro del proletariato, e dedica un'attenzione eccessiva all'erotismo e alle conversazioni. (*Le sue antenne stanno individuando un altro mazzo di fiori sul bianco della parete ricurva.*)

FARQUHAR: No, altolà, compare. Sentiamo, cosa c'è che non va nell'amore e nelle chiacchiere? Non fanno forse girare il mondo? Ciò che le sfugge è quanto la narrativa sia *gustosa*.

CHOKCHÖQ (*ha finito il secondo mazzo; sulle lucenti mandibole metalliche restano attaccati frammenti di tessuto vegetale rosa e blu*): Più gustosa per lo scrittore che per il lettore, forse. Mi sembra di capire che su questo pianeta per ogni lettore si contano tre aspiranti scrittori.

FARQUHAR: Ci è arrivato, il mio Ferdinand ultralunare. Le nostre ultime teorie critiche dimostrano che la distinzione tra scrittori e lettori è del tutto illusoria. Lo scrittore è un lettore che legge ciò che scrive mentre lo scrive, osservando il testo crearsi da sé. Quanto al lettore, nel leggere crea la storia immaginando scenari, vedendo volti – è la storia della sua vita! Non c'è nulla come la narrativa dei romanzi per l'interpenetrazione immateriale: espande la solidarietà e ci fa vivere più di una vita. È vita al microscopio, sezionata, ma è anche vita empirica, tra le stelle! Ehi! (*partendo per la tangente*) – se avete letto romanzi, voi marziani sareste usciti secoli fa da quelle schifose gallerie sovraregolamentate; noi avremmo potuto vedervi e voialtri non avreste fatto esplodere la sonda Magellano, l'anno scorso. E non sareste tanto crudeli, xenofobi e paranoici, per dirla tutta.

CHOKCHÖQ (*afferrando la testa di Farquhar con due tentacoli prensili e aprendo le mandibole color ruggine in misura allarmante*): Lei offende lo stile di vita marziano! (*I tecnici, sempre all'erta, sparano megascariche elettriche per sei secondi nel cavo del computer e tramortiscono l'alieno venuto dallo spazio. Mentre crolla sulla schiena, con le appendici che si agitano debolmente, Chokchöq emette un lieve stridio reso così dal traduttore.*) Caspita! Una bella botta questa narrativa! E tuttavia dubito che voi terrestri avrete fortuna, esportandola.

Il futuro del romanzo*

Per cominciare, chiediamoci in che misura il futuro del romanzo è una non-questione, un non-problema che i giornalisti letterari sollevano a ripetizione parlando di una non-cosa, il romanzo. Ci preoccupiamo forse per il futuro della poesia? Sorprendentemente, no. Eppure, rispetto alla narrativa in prosa, i versi si direbbero un dispositivo fragilissimo, di gran lunga più vulnerabile a chiassose antitesi quali la televisione, il cinema e il rumore del traffico, e perciò molto meno adatto a sopravvivere in un'epoca di McLuhanismo, computerizzazione e altre nozioni plurisilabiche che ottendono la nostra sensibilità e ne offuscano il retaggio umanistico. Eppure la poesia è sopravvissuta. Grandi poeti si prendono la scena, fanno il loro lavoro e

* Discorso tenuto a Bristol, in Inghilterra, nel febbraio del 1969, dopo una cena organizzata dalla Bristol Literary Society. Riprodotto in *Picked-Up Pieces*, 1975.

muoiono. Fermenti e rivoluzioni si susseguono a ondate, seguiti da periodi di quiete e consolidamento. Un Ezra Pound o un Allen Ginsberg lanciano i loro proclami e generano apostoli; anche figure pacate che vivono in relativa solitudine, come il nostro Wallace Stevens o il vostro Philip Larkin, meditano e creano. Senza dubbio alcuni decenni si rivelano più fecondi di altri quanto a durezza del verso; ma ogni generazione sembra sfornare la propria schiera di poeti e, fatto ancora più bizzarro, di loro lettori. La poesia ha ancora un pubblico appassionato che, seppure ristretto, negli Stati Uniti sembra in via di espansione; e se tra i «poeti» includiamo (perché no?) gli onnipresenti parolieri pop che si esprimono alla maniera di Bob Dylan e dei Beatles, il pubblico si allarga davvero di parecchio. La voglia di canzoni – di cose dette cantando – è così conaturata all'uomo che non si prevedono svolte storiche o tecnologiche in grado di estirparla nel breve termine.

Ora, è possibile ipotizzare lo stesso per la narrativa in prosa? Forse; ma persiste l'impressione che il romanzo non sia affatto una categoria dell'espressione umana eterna come lo sono la poesia, la danza o le barzellette, ma che sia invece, come il verso epico o quella forma d'arte teatrale chiamata tragedia, un genere con un suo ciclo vitale e una morte – morte che, in effetti, potrebbe essere già avvenuta.

Nel suo dizionario, il dottor Johnson definì la parola *novel*, romanzo, «un breve racconto, generalmente d'amore». Pensava ovviamente alle *novelle* italiane, scritte in gran quantità tra il quattordicesimo e il diciassettesimo secolo, che trovarono in Boccaccio l'autore più famoso e ispirarono la trama di alcune opere di Shakespeare, tra cui *Romeo e Giulietta* e *Otello*. La forma romanzo è stata arricchita e

ampliata in Inghilterra: Richardson vi introdusse l'imitazione dell'epistola e Defoe l'imitazione del diario; con Fielding e Jane Austen diventò un microcosmo abitabile della società; mentre con Dickens il romanzo, già ricco di stanze, si espanse fino a includere aule di tribunali per denunciare le ingiustizie sociali. Nel diciannovesimo secolo, la lunghezza – la voluminosità, il passare del tempo restituito nella forza della sua musica – diventa così intrinseca all'idea di *novella*, in passato di modeste dimensioni, che per Tennyson il romanzo ideale è semplicemente il racconto che «prosegue ininterrotto senza mai finire». Durante tutto questo percorso, però, e fino ai classici del modernismo, l'amore resta un filo imperante, se non ossessivo. «Senza adulterio non c'è romanzo», dicono i francesi, e se ciò è forse più vero per i *loro* romanzi che per i vostri, è comunque difficile immaginarne uno, anche uno di Lord Snow, privo di qualche «spunto romantico», per così dire.

Vorrei ricordare che parliamo di un tratto *specifico* del romanzo anziché di un riflesso non distorto delle nostre vite. Ne abbiamo di cose a cui pensare, a parte l'amore; ciò nonostante, come professionista delle lettere e a volte anche come lettore coatto di romanzi non riusciti, ho notato che è difficile renderle interessanti in un romanzo. Malattia e dolore, per esempio, rappresentano un pensiero rovinoso per le persone che ne soffrono; ma mentre siamo pronti a seguire per ottocento pagine il corso di una relazione sentimentale, patendo ogni pena d'amore, il corso di una malattia, la descrizione del dolore fisico e del disagio, pur con tutta la simpatia per il personaggio che ne è afflitto, ci stancano dopo pochi paragrafi. Allo stesso modo, l'accumulo di denaro, affascinante nel mondo reale, acquista un interesse romanzesco soltanto se il conseguimento della ricchezza favorisce l'eroe o l'eroina nel suo cammino

verso la conclusiva congiunzione carnale che sembra costituire il desiderio unico e insaziabile di ogni lettore. Grazie alla speciale democrazia della narrativa, infatti, l'aria dei romanzi è sempre più fresca della nostra e gli uomini ricchi e famosi che li abitano, diversamente dalla vita reale, non appaiono mai più interessanti di quelli poveri e ignoti. Perfino l'intelligenza non serve da raccomandazione per un personaggio di fantasia. No, nello strano ed egualitario mondo del romanzo un uomo deve guadagnarsi il nostro interesse con – come dire? – l'*autenticità* dei suoi sentimenti.

Giungiamo così al vago e non molto spettacolare sospetto che il romanzo sia per sua natura sentimentale. Uso la parola senza intenti dispregiativi, ma quale semplice descrizione del tipo di conio con cui trattiamo i nostri affari in quest'ambito letterario. Una moneta che non ha corso legale, credo, nel Nuovo Testamento o in *Beowulfo* o nel *Prometeo incatenato* né, se non in misura comunque non predominante, nell'*Odissea* o nel *Paradiso perduto*. È accettata, benché insieme ad altre valute, nella *Divina commedia* e la sensazione è che sia stata introdotta in Italia alla fine del Medioevo, con l'ascesa del capitalismo. In altre parole, quando il valore umano cominciò a essere misurato in termini di capitale e gli uomini divennero contropartite sul tavolo della produttività, le emozioni antieconomiche migrarono nel sommerso, nella letteratura. Facciamo fatica a immaginarlo: ma con l'imponente dramma cosmico della Caduta e della Redenzione sempre davanti a sé, e le grandi potenzialità del peccato e della contrizione sempre vive in lui, l'uomo medievale non aveva il nostro stesso bisogno di venire assicurato circa il fatto che le sue emozioni erano rilevanti e significative, che la sua vita interiore e il suo status esteriore coincidevano.

Ancora oggi i fondamentalisti religiosi non si distinguono come lettori di romanzi.

Una generalizzazione su questa scala è disagiata per un romanziere, preso com'è giusto che sia da circostanze di assoluta insignificanza, da fatti verificabili quantunque beffardi. Tenderei a definire il romanzo semplicemente come il prodotto di un'impresa privata che trova un suo mercato quando lo stato, la tribù o la chiesa si ritirano dal comparto emotivo della vita individuale. L'amore erotico diviene allora un simbolo, una specie di codice per tutte quelle sensazioni nebulose e deteriorabili che ci ostiniamo a concepire come il *vivere*. Vivere e amare, *Living* e *Loving*: i titoli di due romanzi del magnifico Henry Green nonché un'equazione – vivere è amare – che tutti i lettori di romanzi approvano: la casalinga che scaccia con la lettura la monotonia del pomeriggio, lo scolaro che si concentra in mezzo ai familiari che fanno un chiasso d'inferno, il compassato funzionario di banca seduto sul treno che ogni sera lo riporta a casa. Tutti membri di una cospirazione tesa a preservare il segreto che le persone *provano sentimenti*. Vi prego di non desumere che stia parlando soltanto di libri da due soldi, spazzatura letteraria. I romanzi moderni più eleganti e degni di rispetto, dalla *Recherche* a *Lolita*, partecipano a questo complotto con la spavalderia del loro virtuosismo. Perfino un capolavoro enciclopedico e inflessibile come l'*Ulisse* in fin dei conti parla di amanti: Leopold e Molly Bloom sono grandi amanti, grandi per la compassione e la fedeltà, fedeltà verso l'altro e verso le loro più intime sensazioni, i loro sentimenti più autentici. E forse in questo romanzo Stephen Dedalus risulta un po' noioso proprio perché non è innamorato. Non essere innamorati, bisbiglia il Romanzo con la R maiuscola all'Uomo occidentale con la U maiuscola, vuol dire essere morti, in pratica.

Ciò per quel che concerne il passato; ma il futuro? Gli anni d'oro del romanzo vittoriano sono alle spalle. Se la mia impressione è corretta, se il capitalismo ha davvero chiuso il sesso in uno scrigno, lo scrigno, dopo i tanti saccheggi subiti, è malconcio e ormai pronto a sfasciarsi. L'insieme di tensioni e sorprese che chiamiamo *trama* dipende in larga misura dall'assunto per cui la società borghese scoraggia e ostacola il sesso libero. Nei romanzi del diciannovesimo secolo, e nei film del ventesimo, l'adulterio viene punito con la morte. Eppure, perfino nel leggere *La signora Bovary* si ha la sensazione che l'eroina ingoi arsenico per isteria e che nella sua situazione non vi sia nulla che un po' di denaro piovuto dal cielo grazie a un'eredità inaspettata non possa risolvere. Nei romanzi, poniamo, di Evelyn Waugh, l'adulterio è diventato una pericolosa amenità, e credo che al momento anche l'aura del pericolo vada sbiadendo. Come ha rilevato Denis de Rougemont, gli ostacoli che per tradizione impediscono l'amore non ci impressionano più; una situazione abbastanza stravagante, qual è quella di *Lolita*, può conferire da sola dignità a una passione amorosa. Freud, che lo volesse o no, ha concesso al sesso la libertà e i nuovi metodi di contraccezione hanno ridotto al minimo il prezzo da pagare. Una volta rimossi divieti e difficoltà, l'intreccio un tempo tridimensionale perde consistenza, si infiacchisce, diventa schematico. I romanzi di Henry Miller non sono romanzi, ma rapporti sessuali alternati a frammenti di arringhe personali. Sono più vicini a *Le mille e una notte* che a Tolstoj; non sono romanzi ma *racconti*.

Nella definizione del dottor Johnson il «romanzo» era una forma di racconto; e malgrado il romanzo classico – il sottosuolo sentimentale dell'Europa borghese – apparten-

ga a una fase della storia in via di esaurimento, la voglia di racconti è probabilmente non meno essenziale all'umana specie della voglia di canzoni. Libri in prosa su eventi immaginari continueranno a uscire e verranno chiamati, per inerzia semantica, romanzi.

Che forma avranno questi libri? Alcuni seguiranno le orme di Miller, saranno resoconti personali più o meno arrabbiati di coiti e conversazioni tra bohémien. Una tradizione non disonorevole – *Memorie dal sottosuolo* di Dostoevskij è un libro di questo tipo – che virerà verso lidi molto prossimi alla pornografia, anch'essa dotata di una tradizione quantomeno veneranda. Il carico sovversivo si sposterà, temo, dal sesso alla violenza, e la minaccia per la società, il problema per la censura, non risiede, a mio modo di vedere, nella descrizione di atti sessuali bensì nelle fantasie di violenze e torture. Libri come *Ultima uscita per Brooklyn* e *L'uccello dipinto*, con la loro ininterrotta brutalità e il compiacimento che ribolle sotto la superficie di pretese anche apprezzabili, fanno presagire una direzione infelice. La crudeltà rientra nel novero del reale, ovviamente; l'obbligo dell'artista nel trattarla è però, come accade col sesso, di essere non elusivo, bensì molto attento alla complessità del contesto umano. Il mondo degli hippie, ovvero l'odierna bohème, sembra ambire all'efficienza politica e ciò impedisce un buon livello di immedesimazione e finezza letteraria. Piuttosto, si direbbe sia in atto un fanatico e sbalorditivo restringimento della capacità di discernere. È improbabile che gli aspri tumulti degli anni Sessanta arrivino a evocare l'esuberante rapimento di un Kerouac, per non parlare della raffinata angoscia di un Huysmans.

Altri libri di narrativa cercheranno, credo, di impiegare i meccanismi ereditati dal romanzo romantico per scopi più aridi della drammatizzazione di vicissitudini erotiche.

I romanzi di Vladimir Nabokov già si trastullano in maniera ingegnosa con triangoli d'amore per produrre schemi più intricati. Sono prossimi al rompicapo – *Fuoco pallido* si regge sullo schema di un poema chiosato e la scherzosa introduzione ci invita ad acquistarne due copie per leggerlo nella dovuta maniera. Romanzi di altri autori giocano con noi il gioco del mondo o ci invitano a rimescolare le pagine e fabbricarci una trama tutta nostra. Robbe-Grillet ci offre sequenze sovrapposte di azioni ripetute; simili invenzioni hanno un che di capriccioso, ma penso che le due direzioni – il romanzo come filosofia e il romanzo come oggetto – verranno perseguite con profitto. Le accresciute pretese intellettuali dovrebbero comprimere la mole convenzionale del romanzo; le centinaia di migliaia di parole ai tempi di Dickens potranno assestarsi sulle duecento pagine: la lunghezza di un giallo, di *Candido*, o di un romanzo di Samuel Beckett.

La superficie della pagina, al momento un rettangolo perlopiù grigio e inerte, una finestra trasparente affacciata sull'azione, potrebbe rivelarsi un vivace piano di invenzioni tipografiche, come lo era per Apollinaire – una superficie che dice: «Questa è stampa», un po' come l'Impressionismo che, nel rinunciare all'idea ormai surclassata della superficie illusionistica, annunciò: «Questa è pittura». Le strisce a fumetti offrono una miscela di immagini e parole e, malgrado non siano ancora assurte al rango della grande arte, hanno raggiunto comunque discrete altezze nelle vecchie strisce di *Krazy Kat* e nei *Peanuts* dei giorni nostri. Non vedo per quale motivo non possa presentarsi un artista dal duplice talento che concepisca un capolavoro in forma di romanzo a fumetti. Artisticamente, questo secolo è appannaggio dell'occhio; la poesia concreta, i manoscritti medievali e i geroglifici egiziani suggeriscono un

movimento ecumenico, vie di accordo tra i mezzi d'espressione che parlano all'occhio.

Se queste idee dovessero sembrarvi frivole, lasciatemi dire che il raccontare storie è *di per sé* una sorta di trastullo e che qualcosa della magia primitiva permane ancora nel modo in cui manipoliamo bambole di parole. Tempo fa, quando chi vi parla era uno studente universitario di «scrittura creativa», lo scrittore John Hawkes, invitato a tenere la lezione, ci rivelò qualcosa che allora trovai sbalorditivo: «Quando voglio che un personaggio voli, mi limito a dire: “Vola”». Come i drammaturghi neoclassici schiavi delle tre unità aristoteliche, noialtri romanzieri siamo tutti prigionieri di convenzioni che al momento non sappiamo come aggirare; ci attendono meravigliose libertà e opportunità straordinarie. Permettetemi di confessare una mia fantasiosa speranza, ovvero che un libro come io l'ho immaginato – un romanzo breve, vicino alla forma compatta ed enigmatica di un oggetto – possa servire da veicolo per una rivoluzione filosofica. Che un nuovo Rousseau, un nuovo Marx o un nuovo Kierkegaard possano scegliere di parlarci attraverso il Romanzo. Che il Romanzo, sollevato da alcuni dei suoi vecchi doveri di massaggiatore emozionale, possa dimostrarsi un messaggero agile e svelto. Che, malgrado al momento se ne stia appollaiato e un po' appesantito nelle librerie, per volare abbia solo bisogno di qualcuno che gli dica: «Vola».