



A section of a general map of the routes in british North America explored by the expedition under Captain Palliser (1865), Manitoba historical maps

Mason & Dixon: narrazione, storia e verità

CARLO AVOLIO
Università di Firenze, Italia

ABSTRACT: L'articolo mette in evidenza la relazione tra storia e fiction nel romanzo *Mason & Dixon* di Thomas Pynchon e il loro interesse nei confronti della verità, la quale sembra essere a sua volta “troppo innocente, per essere abbandonata alla mercé di chiunque detenga il Potere”. Da questo punto di vista la fiction è una contro-narrazione che – opponendosi alla versione della storia emanata dalle strutture di potere – può aprire spazi nuovi in favore della coscienza critica, politica e creativa. Nel romanzo, inoltre, l'opposizione al discorso ufficiale (alla sua versione unica degli eventi) è analoga alla critica verso l'atto del mappare e del tracciare i confini degli sconfinati e non ancora mappati territori americani: il confine segnato come linea retta (simbolizzato dalla linea Mason-Dixon) si rivela, infatti, come un ideologico atto di violenza nei confronti della primordiale, complessa integrità di quegli stessi territori.

PAROLE CHIAVE: Pynchon, *Mason & Dixon*, storia, Arte Fabulatoria, cartografia.

ABSTRACT: This paper highlights the relationship between history and fiction in Thomas Pynchon's *Mason & Dixon* and their concern for truth, which appears to be “too innocent, to be left within the reach of anyone in Power”. From this point of view, fiction is a counter-narrative which – opposing the power structures' version of history – can open new spaces for critical, political and creative consciousness. Furthermore, the opposition to the official discourse (to its single version of events) is analogous in the novel to the critique of mapping and bounding the still unmapped and unbounded American territories: in fact, the straight boundary line (symbolized by the Mason-Dixon Line) reveals itself as an ideological act of violence towards the primordial, complex wholeness of those same territories.

KEYWORDS: Pynchon, *Mason & Dixon*, history, Fabulist's Art, cartography.



Non abbiamo preso il denaro del Re, e lo stiamo prendendo anche ora? Mentre gli Schiavi ci servivano a tavola, e né l'uno né l'altro di noi eccepiva, proprio come non abbiamo eccepito qui, in certe case a sud della Linea... Dove finirà?

Ovunque andiamo, troveremo sempre tutti i Tiranni e gli Schiavi del Mondo? L'America era l'unico luogo ove non avremmo dovuto trovarli.

(Thomas Pynchon, *Mason & Dixon*)

1. Nel 1990, in una recensione al romanzo *Vineland* di Thomas Pynchon (2000), apparso ben diciassette anni dopo l'*Arcobaleno della gravità*, un Salman Rushdie sorpreso, come molti, dalla sua lineare gradevolezza rispetto alle opere che l'avevano preceduto, faceva il punto su alcune voci circolate intorno alle attività dell'autore: “[w]e heard he was doing something about Lewis and Clark? Mason and Dixon? A Japanese science-fiction novel? And one spring in London a magazine announced the publication of a 900-page Pynchon megabook about the American Civil War [...]. What happened to those spectral books? Did they never exist? Are we about to get a great rush of Pynchon novels? The answer is blowin' in the wind”

(Rushdie, 1990: 36)¹. La risposta tardò a farsi attendere, dato che solo sette anni più tardi, nel 1997, *Mason & Dixon* fu dato alle stampe: il soggetto storico e, soprattutto, l'originalità linguistica per mezzo della quale il romanzo è scritto possono essere senza dubbio considerate tra le cause principali del più che ventennale lavoro del suo autore.

Rispetto ad un romanzo quale l'*Arcobaleno della gravità*, dove le zone di depressione spazio-temporale del discorso ufficiale (le zone grigie della Storia, dove il *plotting* tesse agevolmente le sue trame) potevano dar largo corso allo sviluppo dell'*anomalia* rappresentata dalla *fiction*, la vicenda di Mason e Dixon, invece – pur rispondendo alla poetica della riscrittura propria della narrativa pynchoniana, la quale rifugge dal banale utilizzo dello storicamente-non-tramandato privilegiando un rapporto più stretto, più osmotico e più gravido di conseguenze, tra storia e invenzione romanzesca – risulta essere strettamente legata al suo narratore (di secondo grado): il Rev. Wicks Cherrycoke. Il presente della narrazione è ambientato nella città di Filadelfia durante il periodo di Natale del 1786, “[...] mentre la Guerra è spenta e la Nazione va frazionandosi a forza di baruffe, le ferite corporee e fantasmatiche, piccine e grandi, seguitano a dolere, non ricordate tutte... né, troppo spesso, financo narrate” (Pynchon, 1999: 10)² e, come il narratore onnisciente chiarisce:

[è] diventato costume pomeridiano per i Gemelli e la loro Sorella, e per quanti anziani e giovani Amici possano venire a Casa, di riunirsi ad ascoltare un nuovo Racconto dello Zio gira-mondo, il Rev. Wicks Cherrycoke, tornato qui il mese d'ottobre al funerale d'un Compagno degli anni passati [Charles Mason]. (MD: 10)³.

I viaggi di Charles Mason e Jeremiah Dixon⁴, dalla spedizione a Città del Capo al fine di osservare il transito di Venere, fino alla prima – decisiva – geometrica separazione delle terre in suolo americano (quella tra la Pennsylvania ed il Maryland), diventano da un lato l'oggetto della ri-creazione di Cherrycoke

¹ L'articolo inizia con la constatazione che “[...] he's back, and the question that occurs to you on finishing «Vineland» is, what took him so long? Because this doesn't feel like a book written to break a block; it isn't congested or stop-start or stiff; matter of fact, it's free-flowing and light and funny and maybe the most readily accessible piece of writing the old Invisible Man ever came up with. It is also not the book we thought Thomas Pynchon was writing”. Ibid.

² D'ora in avanti indicato con la sigla MD. Considerata la ricchezza linguistica dell'opera, si è ritenuto opportuno far procedere, da ogni citazione in traduzione italiana del testo, il rispettivo passo in lingua originale: “[...] with the War settl'd and the Nation bickering itself into Fragments, wounds bodily and ghostly, great and small, go aching on, not ev'ry one commemorated,— nor, too often, even recounted” (Pynchon, 1997: 6; d'ora in avanti indicato con la sigla MDe).

³ “It has become an afternoon habit for the Twins and their Sister, and what Friends old and young may find their way here, to gather for another Tale from their far-travel'd Uncle, the Revd Wicks Cherrycoke, who arriv'd here back in October for the funeral of a Friend of years ago” (MDe: 7).

⁴ Astronomo e agrimensore britannici, la loro collaborazione iniziò nel 1761: non solo nell'opposizione tra osservazione del cielo e misurazione della terra, ma anche nelle opposte inclinazioni caratteriali, Mason e Dixon funzionano nel romanzo come una vera e propria coppia oppositiva, rimodulando un dispositivo narrativo bipolare caro a Pynchon.

(il quale intrattiene nipoti e parenti con le sue storie di Natale⁵) e, dall'altro, l'opportunità per sottoporre il tessuto storico ufficiale ad una riformulazione che indaga la natura violenta del colonialismo, demitizzando le origini degli Stati americani e le figure dei loro più alti rappresentanti. Per quanto riguarda il taglio specifico del presente studio, e cioè il rapporto di frizione tra l'atto della narrazione e la storia ufficiale sancita dalle strutture di potere (e le sue conseguenze poetiche e politiche), alcuni passi del romanzo si rivelano preziosi oggetti di interrogazione: all'inizio del capitolo trentacinquesimo, ad esempio, viene riportato in calce l'estratto di uno scritto di Cherrycoke intitolato *Cristo e la Storia*, passo che all'interno della costruzione narrativa è utile per spiegare in che modo, e secondo quale prospettiva teorica, il reverendo operi una riscrittura delle sue storie, ma che da un punto di vista extra-narrativo si rivela una traccia importante per comprendere all'interno di quali coordinate specifiche si muove il romanzo pynchoniano:

I Fatti non son che i balocchi dell'Azzecagarbugli... Trottole e Cerchi, sempre in rotazione... Ahimè, lo Storico non può indulgere in tali oziosi Giri. La Storia non è Cronologia, ché quella si lascia agli Avvocati... né Rimembranza, ché la Rimembranza appartiene al Popolo. La Storia può così picciolamente aspirare alla Veracità dell'una, come ambire al Potere dell'altra... i Praticanti d'essa, per sopravvivere, debbono apprendere tosto le arti della ciarla, dello spionaggio e della Furberia da Mescita... così d'addentrarsi a ritroso per più d'un Corso di Vita in un Passato nel quale rischiamo, ogni giorno, di smarrir per sempre i nostri avi – non una Catena di singoli Anelli, poiché un solo Anello spezzato ci può perdere tutti – piuttosto, un assai disordinato Garbuglio di Linee, lunghe e brevi, deboli e salde, che vaniscono nella Profondità Mnemonica, avendo in comune solo la Destinazione. (MD: 338)⁶

Il parallelismo generale che si stabilisce tra le considerazioni parateologiche di Cherrycoke e l'atto di riscrittura (e di restituzione di un nuovo senso) della storia ufficiale all'interno della narrativa di Pynchon emerge in maniera così limpida che non abbisogna di particolari sforzi ermeneutici; l'analisi specifica delle figure e dei differenti momenti argomentativi può servire, piuttosto, come utile grimaldello al fine di mettere in luce il rapporto dell'autore (e, di riflesso, dei suoi narratori) con le forme della riscrittura della storia.

⁵ “Così avevano udito le storie della Fuga dalla Terra-Ottentotta, del Rubino Maledetto di Mogok, dei Naufragi per Indie Orientali e Occidentali... un Intreccio Erodoteo di Peripezie e Curiosità trascelte, implica il Rev., per la loro utilità morale, avendone cassate viceversa altre poco acconce all'Orecchio Giovanile” (MD: 10). “Thus, they have heard the Escape from Hottentot-Land, the Accursed Ruby of Mogok, the Ship-wrecks in Indies East and West,— an Herodotic Web of Adventures and Curiosities selected, the Revd implies, for their moral usefulness, whilst avoiding others not as suitable in the Hearing of Youth” (MDe: 7).

⁶ “Facts are but the Play-things of lawyers,— Tops and Hoops, forever a-spin— Alas, the Historian may indulge no such idle Rotating. History is not Chronology, for that is left to Lawyers,— nor is it Remembrance, for Remembrance belongs to the People. History can as little pretend to the Veracity of the one, as claim the Power of the other,— her Practitioners, to survive, must soon learn the arts of the quidnunc, spy, and Taproom Wit,— that there may ever continue more than one life-line back into a Past we risk, each day, losing our forebears in forever,— not a Chain of single Links, for one broken Link could lose us All,— rather, a great disorderly Tangle of Lines, long and short, weak and strong, vanishing into the Mnemonick Deep, with only their Destination in common” (MDe: 349).

Il primo elemento notevole – in un certo senso, il cuore dell'intero passo – è la ridescrizione semantica del sostantivo *storico*, ridescrizione che si fonda sul rapporto tra struttura della narrazione (presente) e oggetto della narrazione (passato). La circolare, ingenua, autoreferenzialità dei fatti è propria di una visione del passato accecata da un misero riduzionismo schematico, secondo il quale essi, così considerati, diventano nient'altro che balocchi, *play-things*, dell'avvocato. Il *nuovo* storico si oppone allo storico-avvocato in quanto nega la natura isolata (e isolabile) del divenire e delle sue presunte componenti atomiche, negando dunque nel contempo la possibilità di ricostruzione limpida e razionale del passato (il quale risulta non solo artificiale, ma intrinsecamente vacillante): è in questo senso che la storia non può essere schiacciata sulla mera elencazione cronologica, la cronologia essendo il risultato di una purificazione arbitraria ed esemplificativa dell'essenziale opacità e non-isolabilità dei fatti storici originari (originari in quanto non ancora mediati dal ricordo selettivo e dalla narrazione linguistica). La storia così considerata si oppone inoltre alla pura rimembranchia che appartiene al popolo (ovvero alla massa che si esprime come un'unica forma di vita, impedendo la creazione di un margine ampio di libertà di senso e di azione per la singola coscienza), essendo la rimembranchia una sorta di ricordo collettivo, una storia semplice (spesso *esatta*) risultato del potere coercitivo delle strutture dominanti e potenzialmente riscrivibile all'infinito (una riscrittura che non mira al senso della storia e al suo arricchimento critico, ma all'annichilazione della memoria – intesa come memoria del passato ricco, articolato e disordinato – e della libertà di critica individuale)⁷.

Negando l'asettica precisione e *verità* della cronologia da un lato, e la coercitiva – anonima e pacificante – certezza della storia ruminata dalle strutture di potere dall'altro, la figura dello storico nuovo di Cherrycoke finisce col coincidere con quella del romanziere: le arti della ciarla, dello spionaggio, lo spirito da osteria che ridescrive la totalità dei fatti sono le armi della nuova narrazione storica proposta. Il senso storico non può essere restituito per mezzo di un inanellamento di fatti atomici, riflessi di un presunto rapporto semplice, lineare e unidirezionale tra un evento e l'altro, bensì dalla consapevolezza dell'inafferrabile complessità di cause, nell'intricato, labirintico e irrapresentabile *tangle of lines* (così simile, per certi aspetti, allo *gnommero* gaddiano⁸) che il passato è inevitabilmente per noi. Per il recupero

⁷ Si pensi alla continua riscrittura del passato, al fine di impedire la sedimentazione della memoria e quindi la nascita di una coscienza critica, descritta in un romanzo caro a Pynchon come 1984: “[u]n simile processo di alterazione continua non era applicato solo ai giornali, ma anche a libri, periodici, manifesti, film, commenti sonori, cartoni animati, fotografie, insomma a ogni scritto o documento passabili di possedere una qualche rilevanza politica o ideologica. Giorno dopo giorno, anzi quasi minuto dopo minuto, il passato veniva aggiornato. In tal modo si poteva dimostrare, prove documentarie alla mano, che ogni previsione fatta dal Partito era stata giusta; nello stesso tempo, non si permetteva che restasse traccia di notizie o opinioni in contrasto con le esigenze del momento. La storia era un palinsesto che poteva essere raschiato e riscritto tutte le volte che si voleva” (Orwell, 2000: 924-925).

⁸ Sebbene le elucubrazioni di Ingravallo siano legate in maniera specifica ai nessi pluri-causali degli eventi (la sua intuizione filosofica è alla base del personalissimo *metodo* d'indagine che usa), il parallelismo con la natura dei fatti storici proposti da

(creativo) di una storia siffatta l'oblio del *particolare certo* è indispensabile almeno quanto la chiarezza della destinazione finale – non il *fine* della storia ma il suo *sensò*, da leggere costantemente in controluce rispetto alle verità del discorso ufficiale⁹.

La riflessione intorno al fare storico e al ri-fare romanzesco non termina, in *Mason & Dixon*, con la citazione extra-narrativa che si è riportata più sopra: al contrario, l'intero capitolo al quale dà l'avvio si rivela tematicamente rilevante:

“Insomma”, insiste Zio Ives, “tu miri alla prova. Alla testimonianza. Alla Verità Intera.”

“Al contrario! Dovere dello Storico potrebb'essere di cercar la Verità, e nondimeno dover fare tutto ciò che è in suo potere per non svelarla.”

“Oh, pfui.”

“E poh, per giunta.”

“Non era il genere di storia di Mr Gibbon – sotto ogni aspetto ottima – che intendevo..., piuttosto, Jack Mandeville, il Capitano John Smith, comparabili al Barone di Münchhausen dei giorni nostri... Erodoto essendo il Padrino di tutti quanti, nel suo rifiuto di proferire il nome d'una certa Divinità Egizia...”

“Non dirlo!”

“Come?... cercar la Verità e non pronunziarla! Vergogna.” (MD: 338)¹⁰

La reazione dei invitati alla proposta di un modo nuovo di fare storia da parte di Cherrycoke è caratterizzata da una certa, prevedibile, aggressività: la precisazione del reverendo si rivela ad ogni modo interessante dato che apre le porte alla commistione tra storia e narrazione più che agli intenti puramente storiografici (del resto non svalutati) *à la* Gibbon – ed è secondo questa ipotesi ibrida, ponendo l'accento sull'azione creativa che può investire (e seppellire audacemente) la verità stessa, che vanno accolti i riferimenti ai metodi – per così dire – di Mandeville, del capitano Smith e del barone di Münchhausen. A queste osservazioni segue una vera e propria dichiarazione di poetica, dove la verità si rivela essere così

Cherrycoke è, anche dal punto di vista terminologico, sorprendente: “[s]osteneva [Ingravallo], fra l'altro, che le inopinate catastrofi non sono mai la conseguenza o l'effetto che dir si voglia d'un unico motivo, d'una causa al singolare: ma sono come un vortice, un punto di depressione ciclonica nella coscienza del mondo, verso cui hanno cospirato tutta una molteplicità di causali convergenti. Diceva anche nodo o groviglio, o garbuglio, o gnommero, che alla romana vuol dire gomitollo. [...] La causale apparente, la causale principale, era sì, una. Ma il fattaccio era l'effetto di tutta una rosa di causali che gli eran soffiate addosso a molinello (come i sedici venti della rosa dei venti quando s'avviluppano a tromba in una depressione ciclonica) e avevano finito per strizzare nel vortice del delitto la debilitata «ragione del mondo»” (Gadda, 2007: 16-17).

⁹ “Cherrycoke's historiography is a hybrid: on the one side, it is not completely contained in the field of facticity and chronology; on the other, it is not contained in the field of a living memory. Rather, it occupies the highly problematic middle ground, which is the complex ground of writing (graphein) – the novel itself” (Berressem & Finzsch, 2008: 123).

¹⁰ “«Why,» Uncle Ives insists, «you look at the evidence. The testimony. The whole Truth.» / «On the contrary! It may be the Historian's duty to seek the Truth, yet must he do ev'rything he can, not to tell it.» / «Oh, pish!» / «Tush as well.» / «Twasn't Mr. Gibbon's sort of History, in ev'ry way excellent, that I meant,— rather, Jack Mandeville, Captain John Smith, even to Baron Munchausen of our own day,— Herodotus being the God-Father of all, in his refusal to utter the name of a certain Egyptian Deity,— / «Don't say it!» / «What,— seek the Truth and not tell it! Shameful!» (MDe: 349-350).

preziosa ed ingenua da dover essere custodita da parte della *menzogna* della narrazione romanzesca:

Proprio così. Chi si arroga la verità, la Verità abbandona. La Storia è presa a nolo, o coartata, solo per Interessi che posson sempre dimostrarsi meschini. Ella è troppo innocente, per essere abbandonata alla mercé di chiunque detenga il Potere... a cui basta soltanto toccarla, e il suo Credito dilegua sui due piedi, come non fosse mai esistito. Viceversa ella ha bisogno di essere accudita riguardosamente e amorosamente da fabulatori e contraffattori, Cantastorie ed Eccentrici d'ogni Latitudine, Maestri del Travestimento che la provvedano di Costume, Toletta e Portamento, e Scilinguagnolo abbastanza sciolto da tenerla di là dai Desideri, o anche dalla Curiosità, del Governo. (MD: 339)¹¹

La verità (come il senso della storia, non il mero dato) non può essere semplicemente svelata, lasciandola così alla mercé degli interessi di potere, essa dev'essere bensì custodita da *fabulists* e *counterfeiters*, ovvero dall'eterogenea classe dei romanzieri: a ben vedere, la verità stessa viene incessantemente ri-fondata dall'attività romanzesca stessa, ed è questa sua instabilità che permette che essa non sia letale, sottraendo alle strutture di potere (il Governo in senso lato) l'arma dell'univocità e della singolarità.

“Ciance, Signore”, Zio Ives, sul punto di spazientirsi con suo figlio. “I Fatti son Fatti, e credere altrimenti non è solo un comportamento perverso, ma anche un porgere il fianco all'imminente pericolo d'esser abbattuto, giovine Cucciolo.”

“Non intendevo offendervi, Signore. Evidenziavo solo come una sola Versione, nel procedere da un'unica Autorità...”

“Ethelmer.” Ives alza un Sopracciglio ammonitore. “Il Tempo sulla terra è troppo prezioso. Nessuno ha tempo per più d'una Versione della Verità.” (MD: 339)¹²

All'ingenua visione che considera tautologicamente i fatti come *fatti* – ovvero eventi ontologicamente autonomi e quindi, una volta conosciuti, invariabili – Cherrycoke oppone una doppia considerazione che tiene conto innanzitutto del carattere ermeneutico (e narrativo) di ogni processo di conoscenza, e poi – ed è forse questo l'aspetto centrale dell'intera questione – di quello politico: se nessuno ha tempo per più di una versione della verità, nessuno potrà avere il margine di coscienza individuale prima, e culturale poi, per mettere in discussione la verità stessa (e, con essa, ogni forma di coercizione

¹¹ “Just so. Who claims Truth, Truth abandons. History is hir'd, or coerc'd, only in Interests that must ever prove base. She is too innocent, to be left within the reach of anyone in Power,— who need but touch her, and all her Credit is in the instant vanish'd, as if it had never been. She needs rather to be tended lovingly and honorably by fabulists and counterfeiters, Ballad-Mongers and Cranks of ev'ry Radius, Masters of Disguise to provide her the Costume, Toilette, and Bearing, and Speech nimble enough to keep her beyond the Desires, or even the Curiosity, of Government” (MDe: 350).

¹² “«Hogwash, Sir,» Uncle Ives about to become peevish with his Son, «Facts are Facts, and to believe otherwise is not only to behave perversely, but also to step in imminent peril of being grounded, young Pup.» / «Sir, no offense meant. I was but pointing out that a single Version, in proceeding from a single Authority,— / «Ethelmer.» Ives raises a monitory Eye-brow. «Time on Earth is too precious. No one has time, for more than one Version of the Truth»” (MDe: 350).

totalizzante). La conversazione va avanti, chiamando in causa esplicitamente la forma romanzesca, contro la quale – naturalmente – Ives si scaglia:

E allora accontentiamoci di Gaie Messinscene sul Passato, e null'altro... il che certo varrà a illuminare il mio lavoro di Studio.” Il volto di Mr LeSpark si fa plumbeo di Minaccia.

“O la lettura dei Romanzi”, aggiunge zia Euphrenia, in tono rinunziatario più dovuto ai suoi doveri di ospite che ai veri Sentimenti, avvinti con maggior frequenza di quanto possa ammettere nei prodotti di Arte Fabulatoria.

Come se avesse appena riscontrato una minaccia alla saldezza morale della compagnia, Ives annunzia: “Io non potrò, ch'io sia dannato... non potrò mai insistere abbastanza energicamente sul periglio del legger queste favolerie... in particolare di quelle note come «Romanzi». Ne tenga conto colei che ode. [...] Come possono giudicare, queste fragili Menti? Ohimè, che in ogni lettore di «Romanzo» si deve riconoscere un'anima periclitante... poiché ha stretto un patto Dia...co, dissipando il suo tempo più prezioso, in cambio di null'altro che le scorie più basse e meschine di eccitazione mentale. Il «Cavalleresco», ai suoi tempi oltremodo pernicioso, si mostrò nel confronto salutare.”

“Il Dott. Johnson afferma che tutta la Storia non suffragata da Evidenza contemporanea è Romanzo”, aggiunge Mr Le Spark.

“Mentre il Walpole, giacendo malato, rifiutò che gli venisse letta alcuna storia, reputandola necessariamente falsa”, dichiara Lomax, agitando il suo Bicchier di Brandy.

“Quasi che, in fondo, non desiderasse altro che Verità? Il Walpole?” Euphie esegue una scala in Mi bemolle, roteando gli occhi intorno. (MD: 339-340)¹³

L'ironico tono secondo cui il pezzo è scritto alterna, oltre alle classiche opinioni intorno all'immoralità veicolata dai romanzi, l'idea della possibilità di falsificazione della verità da parte della *Fabulist's Art*: al di là dell'aspetto propriamente puritano (per cui la lettura di opere narrative viene considerata alla stregua di un patto diabolico), il passo stabilisce una profonda distanza tra l'opinione di Cherrycoke e quella degli altri uditori.

“E che dire dello Shakespeare?” Tenebræ, che sta ancora imparando a scaltrirsi: “Quegli *Enrichi*, o le altre tragedie... i *Riccardi*? Sono soltanto Storia artefatta? Scempiaggini teatrali?” [...]

“Certo... e *Amleto*?” suggerisce il Rev. fissando attentamente i giovini a turno.

Gli occhi di lei forse d'una ciglia troppo sgranati: “Oh, ma *Amleto* non era personaggio reale, vero?” (MD: 340)¹⁴

¹³ “Then, let us have only Jolly Theatrickals about the Past, and be done with it,— 'twould certainly lighten my School-work.» Mr. LeSpark's Phiz grows laden with Menace. / «Or read Novels,» adds Aunt Euphrenia, her tone of dismissal owing more to her obligations as a Guest than her real Sentiments, engag'd more often than she might admit, with examples of the Fabulist's Art. / As if having just detected a threat to the moral safety of the company, Ives announces, «I cannot, damme I cannot I say, energetically enough insist upon the danger of reading these storybooks,— in particular those known as 'Novel.' Let she who hears,[...]. How are those frail Minds to judge? Alas, every reader of 'Novel' must be reckoned a soul in peril,— for she hath made a D— l's bargain, squandering her most precious time, for nothing in return but the meanest and shabbiest kinds of mental excitement. 'Romance,' pernicious enough in its day, seems in Comparison wholesome.» / «Dr. Johnson says that all History unsupported by contemporary Evidence is Romance,» notes Mr. LeSpark. / «Whilst Walpole, lying sick, refus'd to have any history at all read to him, believing it must be false,» declares Lomax, gesturing with his Brandy-wine Glass. / «As if, at the end, he wish'd only Truth? Walpole?» Euphie plays an E-flat minor Scale, whilst rolling her eyes about” (MDE: 350-351).

Il personaggio di Amleto riassume, non senza una certa retorica, la capacità che l'attività artistica ha di arricchire (nella sua, inevitabilmente povera, rappresentazione di un mondo altro rispetto a quello della vita vissuta) le possibilità interpretative, di indicare direzioni di senso nuove, di aprire insoliti spazi di interrogazione. Se *Amleto* fosse considerato semplice storia artefatta la sua energia si esaurirebbe nella *pura fruizione* (nel grado zero, effimero ed epidermico, del godimento e del patimento); la domanda di Cherrycoke, invece, si rivela sottile e spiazzante: mettendo in gioco un nuovo senso di realtà da attribuire ai genuini personaggi di *fiction*¹⁵. Suggestisce il fatto che ciò che può essere oggetto di rivalutazione non sia semplicemente il *romanzesco* nella sua accezione meramente artistica, quanto l'idea di una più ricca realtà che ricomprenda come sua propria espressione la poiesi artistica, e come occasione di interrogazione nuova le sue opere più compiute.

2. *Mason & Dixon* sembra suggerire che tracciare una linea su una mappa sia più che dare un nome ad una topografia altrimenti anonima, e che solcare il terreno vivo stabilendo un *limes* riconoscibile sia più che marcare differenze di proprietà o di appartenenza identitaria: se la specifica natura dell'uomo risiede nel misurare, se l'uomo è il misuratore per eccellenza, egli è anche – e forse soprattutto – il suddivisore, colui che spezza, negandola, l'originaria, ingenua, pre-culturale, integrità della *terra*. In un momento cruciale del racconto un personaggio di nome Mr Edgewise, discorrendo col giovane Cherrycoke intorno alla necessità di tracciare linee di confine che stabiliscano definitivamente i limiti delle proprietà terriere in America¹⁶, sostiene che la prima linea confinaria fu tracciata da Dio, il secondo giorno della creazione, quando separò le acque al di sotto del firmamento da quelle al di sopra di esso: “[t]utto il resto, in seguito, in tutta la Storia, altro non è che Suddivisione” (MD: 349)¹⁷. Mason e Dixon, come ha scritto Simonetti,

¹⁴ «What of Shakespeare?» Tenebras still learning to be disingenuous, «Those Henry plays, or the others, the Richard ones? are they only make-believe History? theatrickal rubbish?» [...]. / «Aye, and Hamlet?» suggests the Revd, staring carefully at the youngsters in turn. / Her eyes a lash's width too wide, perhaps, «Oh, but Hamlet wasn't real, was he?» (MDE: 351).

¹⁵ La posizione intellettualistica, che razionalizza la separazione tra l'uomo in carne ed ossa e la sua resa artistica è sintetizzata dalle parole di Ethelmer, il quale rispetto al personaggio di Amleto afferma: “Nel complesso, una figura dotata d'interessante Vita propria... benché purtroppo tutta questa sobbalzante, interrogativa, micidialmente irresoluta Finzione dello Shakespeare abbia non poco eclissato, ai nostri occhi, l'uomo che dovette sopravvivere alle contraddizioni della sua Vita terrena, senza averne ri-rappresentato il tutto” (MD: 340). “All in all, a figure with an interesting Life of his own,— alas, this hopping, quizzing, murderously irresolute Figment of Shakespeare's, has quite eclips'd for us the man who had to live through the contradictions of his earthly Life, without having it all re-figur'd for him” (MDE: 351).

¹⁶ L'America è anche tutto ciò che viene perduto con la civilizzazione: “[w]hat gets lost in this resistance is a time deeper than memory and thus an immemorial space (Pynchon calls it «America») that does not ever appear except insofar as it alters reading (perception) toward a commitment to the polyvalences of language. This «space» is stake in Pynchon's mode of writing and in any reading of it, a history, a continuing legacy, a haunting, a repetition on which no reflection is possible except by way of acknowledging its precessionary grip on every act of writing and reading” (Mattessich, 2002: 240).

¹⁷ “All else after that, in all History, is but Sub-Division” (MDE: 361). Interpretando la separazione tra cielo e terra, e quindi di riflesso tra Mason e Dixon, come separazione linguistica, Berressem ha scritto: “[n]el contesto della linea come linea

“[...] si pongono come *plotters* che incidono una trama sull'inesplorato suolo americano. Il loro compito è quello di tracciare una linea perfetta per mezzo dei più sofisticati strumenti di misurazione, ma lo spazio dell'America resiste a questa violazione, opponendo la propria intangibilità” (Simonetti, 2009: 172)¹⁸.

L'integrità del territorio americano, la sua pressoché totale aderenza ad uno stato naturale, soccombe però – perlomeno inizialmente – alla violazione portata avanti in nome di un movimento raziocinante¹⁹ che si rivela nient'altro che uno strumento di dominio (analogo alla storia cronologica e alla rimembranza popolare). Il territorio che Mason e Dixon percorrono non è (non è *ancora*) un paesaggio: la cartografia si configura innanzitutto come un'operazione ideologica, la possibilità – cioè – che una volta tracciate le mappe si materializzi la perfetta coincidenza tra il conosciuto e il razionale. L'esaurirsi della possibilità dell'esplorazione coincide con l'offuscamento della facoltà immaginativa e inventiva (il giudizio negativo sul romanzesco come attività priva di aderenza alla realtà nasce, in fondo, da qui): la saturazione dello spazio, escludendo la possibilità del non-conosciuto, sopprime pregiudizialmente il margine di manovra per l'attività romanzesca, ed è infatti dalla messa in questione della bontà e della onnipresenza del principio razionale che il nuovo romanzo prende le mosse.²⁰ Criticando il loro costruire linee rette (razionali ma violente), sulla superficie complessa della terra, il cinese Zhang afferma:

“Confine!” Il Cinese principia a ravviarsi i capelli e pestare il suolo coi piedi calzati in pantofole di broccato. “In ogni altro luogo della terra, i Confini van dietro alla Natura – coste, crinali, rive di fiumi – onorando così il Drago, o *Shan* interno, dal quale ogni Paesaggio assume forma. Tracciare una Linea retta sulla Terra è infligger un colpo di spada alla viva Carne del Drago, una lunga perfetta cicatrice, impossibile per chiunque qui viva tutto l'anno a vedersi altrimenti che come odiosa Aggressione. Come potrà passare senza risposta?” (MD: 517)²¹

linguistica, il mondo diviene (come in tante altre opere di Pynchon) un testo che deve essere interpretato. [...] Il messaggio culturale delle linea linguistica è, per un importante aspetto, forma di controllo, perché cambia il significato della frase tellurica dal congiuntivo e condizionale (cioè da una caotica complessità) al dichiarativo e fatturale (cioè ad un'ordinata semplicità)” (Berressem, 2003: 161-162).

¹⁸ “Lo spazio perfettamente misurato dell'America si confonde con lo spazio riportato sulla mappa. Lo scopo dei coloni americani è proprio quello di ridurre tutto il continente a una mappa precisa e puntuale, eliminando ogni territorio incognito. [...] La mappa, oltre a rivelarsi una violenta imposizione sul territorio vergine, riflesso e trascrizione di una realtà superiore di cui diventa vuoto simulacro, rappresenta anche una liberazione dalla tirannia delle leggi fisiche come la gravità o lo scorrere del tempo” (*ivi*: 174-175).

¹⁹ “Pynchon does not construct an alternative history to that of the real Mason and Dixon and their Line so much as, in broad yet succinct strokes, he fills in the gaps of history by showing readers various incidents that might have happened not only during the creation of the Line but also during America's so-called Age of Reason” (McEntee, 2003: 189).

²⁰ I territori postmoderni hanno delle caratteristiche che sono ben riscontrabili in Mason & Dixon, Amy J. Elias ne ha così elencato le caratteristiche principali: “[...] defining space from feudal times to the present; place versus space; landscape / astronomy and the politics of outer space / cartography and ideology / hyperspace, simulated spaces, consumer spaces, malls, museums, suburbs, and highways / tourism, travel writing, and (post)colonial space / border spaces, territories, frontiers, liminal space / sexualized space, gendered places, queer space / heterotopia, zones, magical realism, and fantastic space / panoptic space, paranoia, and conspiratorial space / rhizomatic space versus linear space / moral geography and sacred space / cyberspace, virtual space, automatons / classed and economic space” (Elias, 2008: 131).

²¹ “«Boundary!» The Chinaman begins to pull upon his hair and paw the earth with brocadeslipper'd feet. «Ev'rywhere else on

Se è vero che nel romanzo il livello, per così dire, *superficiale* della spazialità è solo il primo e più vistoso agone all'interno del quale si gioca la contrapposizione manichea tra ordine e disordine, controllo e anarchia, geometria razionalizzante e complessa naturalità della terra, è anche vero che gli altri cronotopi tematici che ripropongono quest'opposizione su gradi differenti si rifanno in ultima istanza ad esso. Queste variazioni vanno dal tempo perduto – che apre la possibilità di visitare narrativamente zone fantastiche, decisamente non territorializzate – fino alla consapevolezza dell'impossibilità di tradurre in artefatto (rappresentare sulla mappa) la *reale* complessità di una costa frastagliata (citazione della frattalità, secondo Berressem [2003: 177]): “[...] ché non esiste alcun «Maryland» di là dall'Astrazione, da una Figura di linee rette tracciate per racchiudere e incorniciare la gran Baia nella sua inimmaginata Fecondità, il suo litorale tendente a Lunghezza Infinita, e in definitiva non cartografabile”(MD: 342)²². Esattamente come la rappresentazione narrativa di una realtà che non ceda alla lineare razionalità dell'astratto è un tentativo di sfuggire all'ottica asettica del controllo, la riconosciuta impossibilità di tradurre in mappa la *reale* complessità della costa dà forma ad una presa di coscienza critica che non soccombe alla logica del dominio e della violenza: “[c]ontro questa apertura ed inspiegabilità, il progetto della linea è di ridurre alla certezza” (Berressem, 2003: 184). Alla linea retta, allora, non si oppone un caos indeterminato, ma una consapevole cognizione della complessità del reale:

Se questi spazi e tempi perduti promettono una fuga dalla linea, ci sono anche promesse di fuga inerenti alla materia e alla sua organizzazione in quanto tale. La materialità del mondo, e la sua complessità [...] è l'anello di congiunzione tra i molti accenni alla teoria del caos e la teoria della complessità presenti nel romanzo; una matrice scienziata che sembra aver vinto sulle più negative visioni del decadimento entropico nell'opera di Pynchon. (Berressem, 2003: 176)²³

Mason & Dixon rilegge per mezzo di una rappresentazione nel contempo storico-narrativa e allusiva, da un lato il principio di violenza – tanto più feroce quanto più auto-definentesi razionale – e dall'altro l'aspirazione alla pura, geometricamente semplice, astratta e ideologica, intima *ratio* delle azioni culturali che non riconoscono (oppure negano) la fattuale complessità del reale: “Geometria e Carneficina!” (MD: 551)²⁴ esclama un personaggio del romanzo sentendo discutere delle razionali, limpide, fredde tattiche di

earth, Boundaries follow Nature,— coast-lines, ridge-tops, riverbanks,— so honoring the Dragon or Shan within, from which Land-Scape ever takes its form. To mark a right Line upon the Earth is to inflict upon the Dragon's very Flesh, a sword-slash, a long, perfect scar, impossible for any who live out here the year 'round to see as other than hateful Assault. How can it pass unanswer'd?” (MDe: 542).

²² “[...] as there exists no «Maryland» beyond an Abstraction, a Frame of right lines drawn to enclose and square off the great Bay in its unimagined Fecundity, its shoreline tending to Infinite Length, ultimately unmappable” (MDe: 354).

²³ David Cowart ha scritto che da molti punti di vista, il romanzo “[...] is a 773-page expansion of sentiments previously articulated in Pynchon's 1984 article 'It Is OK To Be a Luddite?’” (Cowart, 1999: 344).

²⁴ “Geometry and Slaughter!” (MDe: 551).

guerra²⁵.

La linea retta, allora, oltre a mostrare l'applicazione forzata di un ordine astratto (e de-naturalizzante) sulla irrepresentabile (nel pensiero, nella memoria, sulla mappa) superficie della realtà, nega nella sua non innocente – irreal e eppur docilmente comprensibile – bidimensionalità, la possibilità di uno spazio politico che rifugga dalla violenza del colonialismo di forme antiche e nuove, del totalitarismo, delle ideologie raziocinanti e, soprattutto, delle forze economiche imperanti.

²⁵ “Il Magno Federico ha trasformato il volto della Guerra, creando una nuova Potenza sul Continente... ecco, le colonne Prussiane... che tengon sempre gli stessi Intervalli, e ciascuna precisa nella propria posizione, procedendo... gli Angoli dei Cappelli, come delle Parrucche, calcolati in funzione del Campo Visivo, per la massima efficacia di Fuoco” (MD: 252). “Great Frederick has chang'd the face of War, created a new Power upon the Continent,...lo, the Prussian columns,— keeping ever their Intervals, and each precisely upon his mark, wheeling,... the Angles of the Hats, as of the Wigs, calculated as to the Field of Vision, for most efficient Fire” (MDe: 550).

BIBLIOGRAFIA

- Berressem, H. (2003). "Draw the Line, Hit the Spot": iscrizioni culturali, ferite traumatiche e la multiplessità della materia in *Mason & Dixon* (pp.153-187). Trad. Aldo Caggiano. In G. Alfano & M. Carratello (eds.), *La dissoluzione onesta. Scritti su Thomas Pynchon*. Napoli: Cronopio.
- Berressem, H. & Finzsch, N. (2008). Historiographic Metafiction / Metafictional Historiography: The *Mason & Dixon* Project, (pp. 121-129). In T. H. Schaub (ed.), *Approaches to Teaching Pynchon's The Crying of Lot 49 and Other Works*. New York: The Modern Language Association of America.
- Cowart, D. (1999, June). The Luddite Vision: *Mason & Dixon*. *American Literature*, 2 (LXXI), 341-363.
- Elias, A. J. (2008). Postmodern Territories: Teaching *Mason & Dixon* and the Ideologies of Space (pp. 130-140). In T. H. Schaub (ed.), *Approaches to Teaching Pynchon's The Crying of Lot 49 and Other Works*. New York: The Modern Language Association of America.
- Gadda, C. E. (2007). *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (pp. 11-276). In G. Pinotti, D. Isella, R. Rodondi (eds.), *Romanzi e Racconti II*. Milano: Garzanti.
- Mattessich, S. (2002). *Lines of Flight. Discursive Time and Contercultural Desire in the Work of Thomas Pynchon*. Durham: Duke University Press.
- McEntee, J.T. (2003). Pynchon's Age of Reason: *Mason & Dixon* and America's Rise of Rational Discourse. *Pynchon Notes*, 52-53, 185-207.
- Orwell, G. (2000). *1984* (pp. 877-1233). Trad. S. Manferlotti. In G. Bulla (ed.), *Romanzi e saggi*. Milano: Mondadori.
- Pynchon, T. (2000). *Vineland*. Trad. Pier Francesco Paolini. Milano: Rizzoli.
- (1999). *Mason & Dixon*. Trad. Massimo Bocchiola. Milano: Rizzoli.
- (1997). *Mason & Dixon*. New York: Henry Holt and Company.
- Rushdie, S. (1990, January, 14). Still Crazy After All These Years. *The New York Times*, p. 36.

Simonetti, P. (2009). *Paranoia Blues. Trame del postmodern americano*. Roma: Aracne.