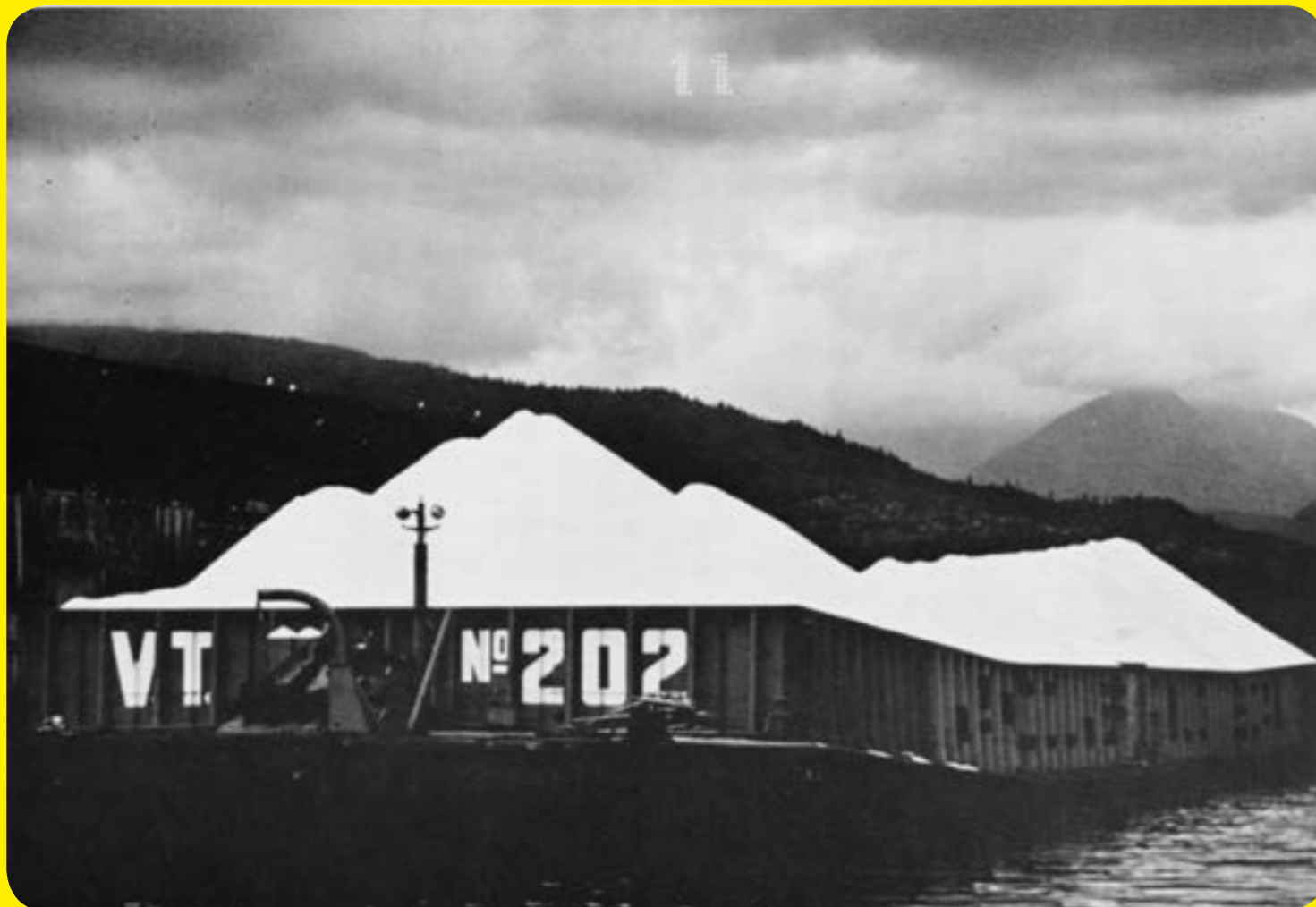


42. "Seek and Ye Shell Find".



ON SATIN ISLAND



11. Deep Sea Terminals, end of Capilano Road, North Vancouver B.C.

THE GLOBALIZED ECONOMY HAS MADE THE PURSUIT OF PRISTINE OTHERNESS ALMOST IMPOSSIBLE, AND THE ANTHROPOLOGIST ALWAYS HAS THE SENSATION OF HAVING ARRIVED TOO LATE. IN THE WAKE OF THE LATEST AND MUCH-DISCUSSED NOVEL BY TOM MCCARTHY *SATIN ISLAND*, JOHN MENICK ANALYZES THE PROCESS OF "SELF-OTHERING" THAT TRANSFORMS THE ALL-EMPASSING INNER STRUCTURE OF THE CORPORATION INTO AN EXOTIC "OTHER." AT THIS POINT IT IS THE UNFATHOMABLE THAT BECOMES ATTRACTIVE, THAT TRANSFORMS INTO THE EXOTIC, AND NOTHING COULD BE LESS FATHOMABLE THAN A CORPORATION WITH ITS DIVINITIES, FETISHES, HIGH PRIESTS AND RITUALS.

BY JOHN MENICK

"They created a cul-de-sac in the org structure in order to protect him."

I was finishing lunch in my local café, reading a book, trying to ignore the conversation between two men seated at the table to my left. Both men were office employees on their lunch break, coworkers; they were speaking about a third man—from the sound of it, *the* third man. This third man was someone they knew about but didn't work with, someone who, in the eyes of these two men, had achieved almost folkloric status. During the last hour, bits of their conversation, mostly corporate jargon,

L'economia globalizzata ha reso la ricerca di un'alterità inviolata quasi impossibile e l'antropologo ha sempre la sensazione di essere arrivato troppo tardi. Sulla scia dell'ultimo, discusso, romanzo di Tom McCarthy *Satin Island*, John Menick analizza il processo di auto-alterizzazione che trasforma in "altro" esotico la totalizzante struttura interna dell'entità aziendale. A questo punto è l'imprescrutabile a essere attraente, a trasformarsi in esotico, e non c'è niente di più imperscrutabile dell'azienda con le sue divinità, i suoi feticci, i sommi sacerdoti e i rituali.

"Per tutelarlo, hanno creato un cul-de-sac nella struttura organizzativa". Stavo finendo di mangiare nel mio solito bar e leggevo un libro per cercare di ignorare le chiacchiere di due tizi seduti al tavolo alla mia sinistra. Erano impiegati in pausa pranzo, colleghi; parlavano di un terzo uomo, anzi, *il* terzo uomo. Un conoscente, non uno con cui lavoravano, che ai loro occhi si era guadagnato uno status quasi folcloristico. Nell'ora precedente alcuni frammenti della chiacchierata, perlopiù in gergo aziendale, avevano interrotto di tanto in tanto la mia concentrazione, ma la frase sul cul-de-sac ha catturato la mia attenzione spostandola sull'uomo che ascoltava.

Stava sorridendo all'amico. O sapeva cosa fosse "un cul-de-sac nella struttura organizzativa" oppure, come me, ne aveva una vaga idea, ma non voleva interromperlo. "Nessuno poteva licenziarlo", ha continuato l'altro. "Intorno aveva un sistema di sicurezza aziendale invalicabile".

Il tale che ascoltava era raggiante. Ha battuto i piedi per terra dall'entusiasmo e ha guardato il piatto vuoto.

"Grandioso", ha detto rivolto al tavolo. In effetti quello di cui parlavano, qualunque cosa fosse, sembrava grandioso. I due erano vestiti con la divisa della classe creativa newyorchese: jeans neri, né troppo stretti né troppo larghi, occhiali dalla montatura nera e sottile, barba medio-lunga ben curata, maglione costoso, camicia, niente cravatta. I rispettivi iPhone erano a faccia in su accanto ai piatti vuoti.

"Non ho mai visto niente del genere", ha concluso poi.

Quando hanno chiesto il conto avrei voluto trattenerli. In testa mi ronzavano varie domande. Dopo fin troppi anni passati a lavorare in ufficio, sapevo che quel genere di creatività organizzativa è raro. Di solito un'azienda copia la struttura di un'altra e, una volta istituita, quella struttura si fossilizza. In seguito può esserci qualche ritocco, piccole ristrutturazioni, ampliamenti e riorganizzazioni dei reparti, ma nessuno, specie i dipendenti, usa l'organizzazione aziendale come tutela. Quello di cui parlavano era segno di creatività, scaltrezza. Sembrava opera di una persona attenta, una persona che tratta la struttura organizzativa come mezzo per raggiungere un fine, come una forma d'arte.

L'idea, però, non era priva di problemi logici. Com'è possibile innalzare un sistema di sicurezza simile? Se il tale aveva un capo, e l'aveva di certo, questo aveva senz'altro il potere di licenziarlo. Se invece non l'aveva, perché prendersi il disturbo di considerarlo parte dell'organizzazione? Forse il dipendente lavorava per l'azienda dall'esterno, come consulente. Anche in quel caso, però, il dipendente non-dipendente doveva avere un contatto in grado di interrompere i rapporti in qualsiasi momento, di fatto licenziandolo. No, era chiaramente interno all'azienda, figurava sul libro contabile e nell'organigramma – s'intuiva da quanto aveva detto il tizio alla mia sinistra – eppure l'organizzazione era strutturata in modo tale che tentare di sollevarlo dall'incarico sarebbe stato impossibile.

I due erano già alla porta e si stavano chiudendo il giubbotto. Le mie domande

A PORTFOLIO OF PILES N.E. THING CO. 1968



28. Wilbur's Grill, 59 Lonsdale, North Vancouver B.C.



32. Master Retreaders, 1625 Railway Avenue, North Vancouver, B.C.

sarebbero rimaste senza risposta. Ho sperato che, per una qualche assurda coincidenza, un giorno avrei incontrato l'uomo di cui avevano parlato, magari proprio in quel bar. In tal caso, però, come avrei fatto a riconoscerlo? Sarebbe stato troppo intelligente per vantarsi della sua invulnerabilità. Perché il piano – il cul-de-sac – funzionasse, la logica paradossale doveva restare segreta. Stava lì il suo potere: nel riserbo, nelle dicerie. Non importava come funzionasse. Non importava se funzionasse. Importava soltanto che fosse imperscrutabile.

“È l'Ignoto visivo che stimola i ricercatori di N.E. Thing”.
A *Portfolio of Piles* è una raccolta di 59 foto in bianco e nero che ritraggono cumuli di materiali vari trovati a North Vancouver e dintorni. Fra le altre, ci sono foto di un grosso nodo di catene di metallo, scodelle da 25 centesimi, donut glassati, una discarica, granchi, casse di birra stipate dietro un bancone, cataste di legname e una chiatta di sale. Ci sono anche foto del Pier 94 di North Vancouver e una di un seno nudo.

Il copyright del portfolio recita: “© Copyright. 1968 by Fine Arts Gallery, U.B.C. and the N.E. Thing Co.”. Sopra c'è scritto “DISCORSO DEL NOSTRO PRESIDENTE”, dove “nostro” si riferisce allo staff di N.E. Thing Co. il cui presidente è Iain Baxter. Nell'introduzione Baxter ringrazia lo storico dell'arte Kurt von Meier per il suo saggio sulla “cumologia”, i finanziatori del progetto, il Canadian Council e la moglie Elaine per l'incoraggiamento e per aver “accettato di tenere i cumuli di roba fra i piedi”. Conclude ringraziando l'Imperial Oil per aver donato la carta stradale Esso Touring Service di Vancouver (“For Happy Motoring”). Dopo la sua introduzione c'è una legenda con l'ubicazione dettagliata di ogni foto, spesso comprensiva di numero civico. Alla foto del seno nudo non è associato alcun indirizzo, ma compare la citazione del Discorso della Montagna: “Cercate e troverete”. Sotto, in caratteri più piccoli, si legge: “Vista la natura dei cumuli, N.E. Thing Co. non garantisce che restino tutti a questi indirizzi”.

N.E. Thing Co. era un collettivo artistico legalmente costituito fondato dai coniugi canadesi Iain e Ingrid (Elaine) Baxter nel 1966. Era una delle prime aziende gestite da artisti – forse addirittura la prima in assoluto – e con “aziende gestite da artisti” intendo progetti in cui ogni attività artistica si possa definire prodotto, reparto o bene aziendale. Ha avuto di volta in volta settori per Oggetti esteticamente neutri, Oggetti esteticamente scartati e Oggetti esteticamente richiesti: il compito di quest'ultimo era “elevare per l'eternità” vari oggetti all'immortalità estetica. L'azienda produceva “informazioni sulla sensibilità” e “celebrava l'ordinario”. Tentò inoltre di realizzare il road movie più lungo al mondo, il *5000 Mile Movie*, sponsorizzò una squadra di hockey giovanile e aprì un ristorante. Dichiarò opere d'arte i siti architettonici di Vancouver e fece altrettanto con un paesaggio di un quarto di miglio lungo un'autostrada. Timbrava i documenti ufficiali con un sigillo dorato e realizzò fotografie simultanee a diversi fusi orari. Fece questo e altro fino al 1978, quando i Baxter si separarono, l'azienda chiuse i battenti e i due intrapresero carriere separate: Iain continuò a fare l'artista e Ingrid fondò il Deep Cove Canoe and Kayak Centre di Vancouver.

Nel 1968 l'uso della struttura aziendale da parte degli artisti era ancora lontano o, per meglio dire, era appena agli inizi. Ci sarebbero voluti svariati decenni prima che gli artisti cominciasse a fondare imprese – alcune legali, altre no, altre ancora puramente teoriche – quali Bernadette

occasionally interrupted my concentration, but the sentence about the cul-de-sac broke clean through, shifting my attention toward the man doing the listening.

He smiled at his friend. The listener either knew what “a cul-de-sac in the org structure” meant, or, like me, he had only a vague idea what it meant but didn't want to interrupt.

“No one could fire him,” the man continued. “There was this organizational firewall around him, totally secure.”

The listening man was now beaming. He stamped his feet in excitement and looked down at his empty plate.

“That's brilliant,” he said, as if speaking to the table.

It did sound brilliant, whatever they were talking about. The two men were dressed like members of New York's corporate creative class: black jeans, not too tight, not too loose; narrow black-framed glasses; well-barbered facial hair of medium to long length; expensive sweaters over dress shirts without ties. Their iPhones were face-up near their empty plates.

“I've never seen anything like it,” the man finished.

They asked for the check, and I wanted to ask them to stay. I had questions. Having spent too many years working in corporate offices, I knew that this kind of organizational creativity is rare. A company usually copies the structure of another company, and once that structure is in place it ossifies. Afterwards, there may be some tinkering, minor renovations, departmental expansions and reordering, but no one, especially not



36. Pier 94, Low Level Road, North Vancouver, B.C.

employees, uses corporate organization for protection. What this man was talking about showed creativity, cunning. It seemed to be the work of someone who was paying attention, someone who treated the org structure as means to an end, as an art form.

The idea, though, was not without its logical problems. How could such a firewall be constructed? If the employee had a boss, and surely he had a boss, then this boss would have been able to fire the employee. But if the employee did not have a boss, why bother considering him part of the organization in the first place? Perhaps, instead, the employee was working for the company from the outside, as a consultant. Even so, someone would have been the contact for this non-employee employee, and that person could break contact whenever he or she wished, thus, in effect, firing the employee. No, this employee was clearly part of the company, on the books and in the org chart (the man to my left implied as much), but the organization surrounding him was structured in such a way that it would be impossible to remove this employee from the company.

The two men were already at the front door, zipping their coats. My questions would go unanswered. I hoped that by some impossible coincidence I would someday meet this employee they were speaking about, maybe in this very café. But even if he were in this room, how would I know it was the same man? He would be too intelligent to boast about his invulnerability. In order for his plan—his cul-de-sac—to work, its paradoxical logic would have to remain a secret. That's where his power came from, I decided: from secrecy, from rumor. It didn't matter how it worked. It didn't matter if it worked. What mattered was that it was unknowable.

“It is the visual Unknown that challenges the N.E. Thing researchers.”

A Portfolio of Piles is a loose-leaf folio of 59 black-and-white photographs

Corporation, Atlas Group, Superflex e Bruce High Quality Foundation. Il collettivo General Idea, che si costituì un anno dopo N.E. Thing Co., realizzò progetti altrettanto eterogenei, ma il suo lavoro era meno sedotto dalla struttura e dai fasti aziendali. Anche se N.E. Thing Co. apparve in diverse pubblicazioni e mostre importanti dell'epoca – bastava cercarlo – frugando nella letteratura ancora esistente si ha l'impressione di un *isolamento*. Sarà stato per via del suo senso dell'umorismo: come ammetterebbe qualunque studente di Concettualismo non troppo condiscendente, questa corrente artistica era molte cose, ma non era poi così divertente. Lo zimbello, inoltre, era proprio la dematerializzazione: in fondo da dove provenivano la feticizzazione dei contratti e la burocrazia ricreativa del Concettualismo se non dal capitalismo? La dematerializzazione era l'operazione più riuscita del capitalismo e se questo aveva già sfornato aziende senza prodotti o detentrici della sola proprietà intellettuale, che tipo di resistenza poteva offrire il Concettualismo? Il mercato globale non solo si adattava, ma era addirittura il principale responsabile della dematerializzazione. Quando il mercato dell'arte era in pieno fermento N.E. Thing Co. si era già sciolto, prima ancora che i suoi membri trovassero occupazioni invidiabili, ma con il senno di poi i Baxter furono due artisti consapevoli della dissonanza cognitiva che nei decenni successivi diventò endemica al mercato dell'arte. Sebbene spesso marxista, il mondo artistico entrò a far parte dell'ambito d'investimento in espansione del capitale finanziario. I Baxter compresero inoltre che la forma societaria poteva fornire una struttura fantasiosa per il lavoro artistico e di critica, che sembrava illimitato al pari del mercato contro cui si battevano.

“L'azienda ha le sue divinità, i suoi feticci, i suoi sommi sacerdoti e i suoi paria [...] i suoi rituali, le sue credenze e superstizioni, le sue sacche di esperienza e competenza artigianali e, di contro, i suoi Ignoti o Inespressi”.

L'azienda – negli Stati Uniti una persona giuridica fittizia e immortale – funge da ambientazione e da personaggio in buona parte della letteratura, un'entità cospirativa che manipola la paranoica visione del mondo di un personaggio o un mondo ermetico a sé, l'orizzonte oltre il quale né il narratore né il lettore possono vedere. Nella fantascienza è presente quasi quanto robot e astronavi, che in genere fabbrica. Nella fiction modernista è una sorta di forza esistenziale, la somma di essenza e significato. Le imprese della letteratura creano le droghe che controllano la società: sono studi legali che discutono cause interminabili e cavillose. Possono avere ragioni oscure o fornire la logica dominante per la società nel suo insieme. Invece di fabbricare cose tangibili offrono sapere, brevetti, contratti, argomentazioni. Far parte della gerarchia di un'azienda equivale a esistere, ad avere un posto nel mondo. Le aziende ci dicono cosa possiamo produrre, come siamo valutati e chi siamo. Generano la lingua dell'esistenza. L'Azienda, ambientazione del romanzo di Tom McCarthy dal titolo *Satin Island*, è proprio questo tipo d'impresa esistenziale, un luogo in cui il significato viene creato e venduto. Il protagonista U. è un antropologo dedito alle potenzialità commerciali dei dettagli della vita. È un personaggio più letterario che realistico: è fumoso e dall'umanità appena accennata. Il nome di una sola lettera, come ha specificato l'autore in una recente intervista, è ciò che resta di Ulrich di Robert Musil, l'uomo senza qualità. U. potrebbe anche essere un diretto antenato di Hugh Person di Nabokov, il cui nome assonante



44. Home Gas Station, Corner 13th and Lonsdale, North Vancouver, B.C.



45. Corner of Chesterfield and 3rd Avenue, North Vancouver B.C.

depicting various piles of materials found in and around North Vancouver. Included in the collection, among other things, are photographs of a thick knot of metal chains, soup bowls priced at 25 cents, glazed donuts, a junkyard, crabs, cases of beer packed behind a countertop, a stack of lumber, and a barge of salt. There are also photographs of North Vancouver's Pier 94 and a photograph of bare female breasts.

The portfolio's copyright reads: "© Copyright. 1968 by Fine Arts Gallery, U.B.C. and the N.E. Thing Co." Above the copyright is "A WORD FROM OUR PRESIDENT," the plural first-person pronoun referring to the members of N.E. Thing Co., the president of which is Iain Baxter. In his introduction, Baxter thanks art historian Kurt von Meier for his included essay on "pilogy." He thanks the project's funders, the Canadian Council, and his wife, Elaine Baxter, for her encouragement and "accepting all the piles around." Baxter concludes by thanking Imperial Oil for donating the Esso Touring Service map of Vancouver ("For Happy Motoring"). Following the introduction is a legend detailing each photograph's location, often down to the building number. No address is associated with the photograph of the breasts. Instead, N.E. Thing Co. quotes the Sermon on the Mount: "Seek and Ye Shall Find." Below the legend, a small-print disclaimer reads: "Due to the nature of the piles, the N.E. Thing Co. cannot guarantee that all of the piles will remain at these addresses."

The N.E. Thing Co. was an artist-run corporation—a legally incorporated outfit—founded by the Canadian artists Iain and Ingrid Baxter in 1966. N.E. Thing Co. was among the first artist-run companies—I'd wager the very first—and by "artist-run company" I mean a project where all of the artistic activity can be declared a company product or department or asset of some sort. At one time or another N.E. Thing had divisions for Aesthetically Neutral Things, Aesthetically Rejected Things, and Aesthetically Claimed Things—the last of which worked to "elevate for all of eternity" various objects to aesthetic immortality. The company produced "sensitivity information" and "celebrated the ordinary." It attempted to make the world's longest road movie, *5000 Mile Movie*, and sponsored a junior hockey team. It opened a restaurant. It claimed Vancouver's architectural sites as artworks and did the same for a quarter-mile of landscape along a highway. It stamped its official documents with a golden seal and did some work photographing time zones. It did all this and more until 1978 when the Baxters separated, the company folded, and both artists went on to separate careers, Iain as an artist and Ingrid as the founder of Vancouver's Deep Cove Canoe and Kayak Centre.

In 1968 the use of corporate frameworks by artists was still a long way off—or, to say it another way, it was just getting started. It would be several decades until artists began founding companies—some legal, some not, some purely notional—such as Bernadette Corporation, Atlas Group, Superflex, and Bruce High Quality Foundation. General Idea, formed one year after the N.E. Thing Co., staged projects equally diverse as those produced by the Baxters, but General Idea's work was less captivated by corporate structure and pomp. N.E. Thing Co. appeared in several of the era's important publications and exhibitions—they were there if you looked for them—but when browsing through the surviving literature one gets a sense of the company's *apartness*. Maybe it was their humor: as any student of Conceptualism who is not too complacent will admit, Conceptualism was many things, but it wasn't all that comical. Moreover, the joke seemed to be on dematerialization itself: after all, where did all of Conceptualism's fetishized contracts and playtime bureaucracies come from, if not from capitalism? Dematerialization was exactly what capitalism was good at, and if capitalism was already producing companies with no products and firms that only held intellectual property, then what kind of resistance could Conceptualism offer? The global market would not only adjust—it was responsible for the dematerialization in the first place. N.E. Thing Co. was dissolved by the time the art market got into full swing, before their fellow artists found A-list tenure, but looking at the Baxters' work today one can see two artists aware of the cognitive dissonance that became so endemic to the art market in later decades. Though often Marxist, the art world became another point in finance capital's broadening scope of investment. Even more to the point, the Baxters understood that the corporation could provide an imaginative framework for artistic and critical work, one that seemed as limitless as the market against which they struggled.

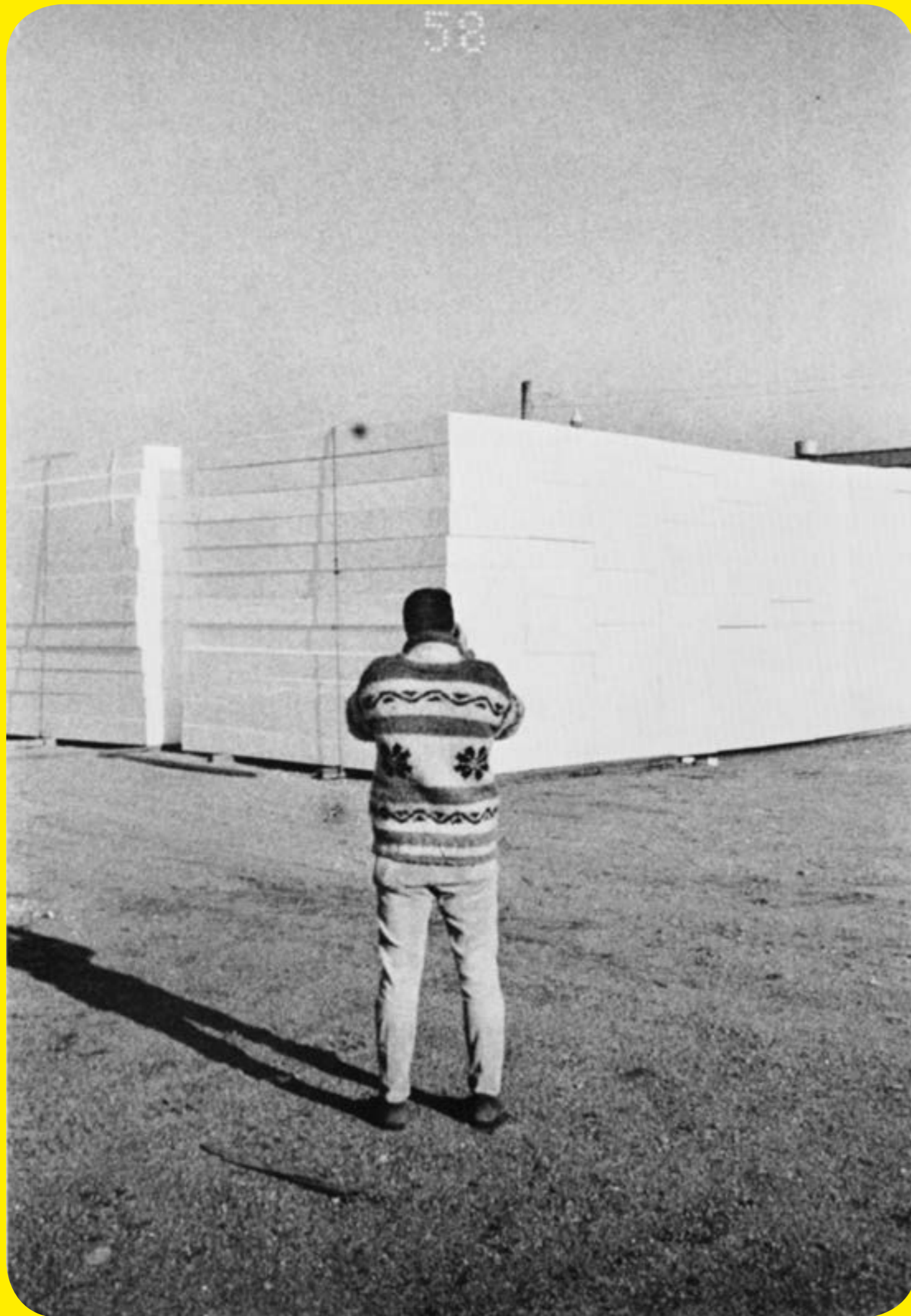
"The corporation has its gods, its fetishes, its high priests and its outcasts... its rituals, beliefs and superstitions, its pools of homespun expertise and craft and, conversely, its Unknowns or Unspokens."

The corporation—in the United States, a fictitious, immortal, legal person—exists as both a setting and character in much of literature, as the conspiratorial manipulator driving a character's paranoid worldview, or as a hermetic world in itself, the horizon past which neither narrator nor reader can see. In science fiction, the fictional corporation is just about as prevalent as robots and spaceships, usually manufacturing those same robots and spaceships. In Modernist fiction, the corporation is a kind of existential fortress, the sum total of being and signification. These literary corporations manufacture the drugs controlling society; they are law firms arguing endless and byzantine cases. Their reasons can be shadowy, or they can provide the governing logic for

si pronuncia come il pronome di seconda persona (come *Satin Island*, *Cose trasparenti* è saturo di quotidianità e ha un personaggio dal nome di una sola lettera, R., che fa lo scrittore). U. [pronunciato in inglese come il pronome personale "tu"] è il marchio generico del giovane britannico etero e istruito. Il suo datore di lavoro produce "intuizioni culturali", i cui gigabyte sono generati dagli etnografi del personale. U. lavora in base a un accordo di non divulgazione, per cui non è chiaro — neppure a lui — l'utilizzo del suo lavoro. Sappiamo solo che le intuizioni dell'Azienda aiutano i clienti a vendere prodotti. Malgrado la serietà dell'accordo, però, la routine di U. non è toccata dalle solite ingiustizie che si consumano sul luogo di lavoro. È vero, l'ufficio "andava ad ansia", come lui stesso dice, ma non è l'ansia di un lavoro senza prospettive a un tiro di schioppo dall'eliminazione. L'ansia di cui parla U. è più simile all'euforia di far parte di una missione più grande. U. non rientra fra gli oppressi della letteratura: è corretto dire che ha seguito i consigli dei manuali di autoaiuto e ama il suo lavoro. Non parla d'altro, non pensa ad altro, non fantastica di altro, ed è facile capire perché. A quanto pare, ogni suo pensiero può essere utilizzato nel lavoro. Persino le sue altre attività — l'analisi ossessiva della morte di un paracadutista, per esempio — vengono sfruttate per le ricerche dell'Azienda. A differenza di chiunque abbia letto Deleuze e Badiou all'università, U. usa quotidianamente la cultura alta della sua istruzione. È un cinico che si guadagna da vivere rimuovendo chirurgicamente i pezzi rivoluzionari di un filosofo e affidando i resti "alla macchina aziendale". Come spiega a proposito della teoria francese:

"Deleuze: per lui *le pli*, o piega, descrive il modo in cui ingoiamo il mondo esterno, lo ribaltiamo e poi lo ributtiamo fuori e, nel farlo, formiamo la nostra identità. Io ho eliminato tutta la merda rivoluzionaria (Deleuze era di sinistra) e non ho attribuito alcun merito a Deleuze. I grandi rivenditori non vogliono sentir parlare di personaggi simili. Ho fatto lo stesso con un altro filosofo francese, Badiou: ho riciclato la sua idea di strappo, un'improvvisa rottura temporale, e ovviamente l'ho applicata agli strappi dei jeans..."

Per quanto il ricorso a Badiou per vendere jeans possa sembrare improbabile, gli antropologi aziendali come U. esistono anche fuori dalla fiction di McCarthy, alcuni dotati dello stesso cinismo contraddittorio. Si pensi a Genevieve Bell, che di recente si descrive sul *New York Times* come "femminista estremista e neomarxista all'antica" e dirige il reparto User Interaction and Experience della Intel. Ex docente di antropologia a Stanford, Bell occupa un ufficio strapieno di oggetti recuperati sul campo, compresa una bici di carta blu usata ai funerali in Malesia. In un tipico progetto sponsorizzato dalla Intel, ha chiesto ad alcune persone cosa tenessero in macchina (la Intel voleva chiudere più contratti con le case automobilistiche) e in un altro ha inscenato con due degli attori un dialogo sull'intimità online. Simbolicamente lontana dalla missione della Intel — vendere microchip — la ricerca di Bell a suo dire porta "nell'azienda le storie della gente e [dà] loro importanza". Il progetto di U. è più grandioso. È l'autore del "Grande rapporto", che il suo capo Peyman definisce "La prima e l'ultima parola della nostra epoca". Come lui stesso spiega, il Grande rapporto "non è solo un libro" è "il libro, cazzo" (il corsivo è nell'originale). Peyman parla sempre così, con un gergo istrionico e autorevole da leader ("La città non ha 'carattere': è uno spazio mentale schizoide saturo della cacofonia di contraddizioni"). Il Grande rapporto è destinato a essere un libro importante:



58. Lynn Terminals, 121 Harbour Avenue, N.Van, IAX BAXTER, Photographer.

society as a whole. Rather than manufacturing tangible things, corporations provide knowledge, patents, contracts, argumentation. To be within a corporation's hierarchy is to exist, it is to be able to name one's place in the world. Corporations tell us what we can produce, how we are valued, and who we are. Corporations produce the language of being.

The Company, the corporate setting for Tom McCarthy's *Satin Island*, is just this kind of existential enterprise, a place where meaning is made and sold. McCarthy's protagonist is U., a corporate anthropologist immersed in the commercial possibilities of life's details. U.'s persona is more literary than realistic; he is a vaporous character, his humanity barely condensed. U.'s single-letter name, as stated by the author in a recent interview, was clipped from the name of Robert Musil's protagonist, Ulrich, AKA the man without qualities. He may also be a direct ancestor of Nabokov's Hugh Person, whose homonymic forename is also nearly second person. (*Transparent Things*: a novel, like *Satin Island*, saturated with the quotidian and featuring a single-letter character name, R., who is also a writer.) U., you and not you, is the generic brand of the young, British, straight, educated man. His employer produces "cultural insight," gigabytes of which are generated by on-staff ethnographers. U. labors under a non-disclosure agreement, so how exactly his work will be used is a little vague—even to U. We only know that the Company's insight helps clients sell products. Despite the serious-sounding NDAs, however, U.'s day-to-day is free from the usual workplace injustices. True, the office "ran on anxiety," as U. tells us, but this isn't the anxiety of a dead-end job one cutback away from elimination. The anxiety U. is talking about is closer to that of



3. Wilbur's Grill, 59 Lonsdale, North Vancouver, B.C.
"100% of our customers dine at Wilbur's".

exhilaration, of being involved in a mission bigger than oneself. U. is not a member of literature's downtrodden; it's fair to say he has followed the self-help advice: he loves his job. It's just about all he talks about, thinks about, daydreams about, and it's easy to see why. Apparently any thought he has can be repurposed for his work. Even his extracurricular activities—his obsessive analysis of a parachutist's death, for instance—are folded back into the Company's research. Unlike just about everyone who read Deleuze and Badiou in college, U. uses his education's high theory on a daily basis. U. is a cynic, pulling a paycheck by surgically removing a philosopher's revolutionary bits and feeding the remains "back into the corporate machine." As he explains regarding French theory:

"Deleuze: for him *le pli*, or fold, describes the way we swallow the exterior world, invert it and then flip it back outwards again, and, in so doing, form our own identity. I took out all the revolutionary shit (Deleuze was a leftie); and I didn't credit Deleuze, either. Big retail companies don't want to hear about such characters. I did the same thing with another French philosopher, Badiou: I recycled his notion of a rip, a sudden temporal rupture, and applied it, naturally, to tears worn in jeans...."

However farfetched using Badiou to market jeans might sound, corporate anthropologists like U. do exist outside McCarthy's fiction, some exhibiting the same cynical contradictions. See Genevieve Bell, recently profiled in the *New York Times*, a self-described "radical feminist and an unreconstructed neo-Marxist" who works as Intel's director of User Interaction and Experience. A former Stanford anthropology professor, Bell's

conterrà qualcosa per tutti, qualcosa su tutto e, ovviamente, U. si ringalluzzisce. Per lui, che non è un arrampicatore sociale, il rapporto è il biglietto per conquistarsi l'ufficio in angolo: farà carriera scrivendo. Assembla dossier su vari argomenti, soprattutto sulle fuoriuscite di petrolio e sul paracadutista morto di cui sopra. A differenza di Genevieve Bell, però, è raro che lasci l'utero aziendale. Un asceta non dissimile da *Bartleby*, U. è anche uno dei grandi lettori della letteratura, il Charles Kinbote della generazione dei social. I suoi testi di partenza sono scritti su schermi, giornali e proiezioni. U. è un monaco dedito all'interpretazione e alla trascrizione della grafomania capitalista, a un'esplorazione iperattiva di banalità vissute e mediate.

Eppure i due autori di *Satin Island*, McCarthy e U., non ingannano nessuno: il romanzo non parla di antropologia, non proprio. Come un travestimento che è la versione caricaturale del suo vero volto, la tenuta da antropologo di U. lo fa sembrare, sempre di più, a ogni pagina, un romanziere. Non sorprende, quindi, che nel corso del romanzo, non si occupi affatto di antropologia, neppure nel senso più ampio del termine. Certo, parla di Claude Lévi-Strauss e di Bronislaw Malinowski, ma non cita alcuno scritto antropologico attuale. Non svolge ricerche sul campo e parla con pochi estranei. Un elenco quasi completo dei suoi interlocutori comprende il capo, due colleghi, un amico che sta morendo di cancro, la donna che frequenta, un estraneo incontrato all'aeroporto e il curatore di un museo di antropologia. Che sia o meno in ufficio, segue qualsiasi curiosità gli passi sotto gli occhi, quindi trascorre quasi tutto il suo tempo a guardare video online e a leggere articoli. Le sue ossessioni sono solo sue, e questo dovrebbe bastare a chiunque abbia voglia di approfondire. Non subisce mai pressioni per comunicare le intuizioni pratiche ai superiori e, fedele al suo progetto postmoderno, egli rifiuta una narrazione magniloquente e una dottrina coerente. Quando fantastica di parlare ai colleghi, il suo discorso verte sulla fissazione per le fuoriuscite di petrolio, uno dei temi costanti del libro, senza alcun argomento antropologico all'orizzonte. Assorto nella propria estasi e grandezza, con molto tempo libero e una buona dose di leggera misantropia, U. è un romanziere sotto mentite spoglie.

Se lui è un romanziere travestito da antropologo, *Satin Island* è un saggio travestito da romanzo. In quest'ottica, il flusso sconcertante di affermazioni non consequenziali, digressioni, vicoli ciechi, non eventi e debolezze assumono senso, andando oltre quelli che i recensori di Stati Uniti e Gran Bretagna hanno definito, a torto, difetti. Certo, come romanzo realista è un fiasco: mancano la storia in tre atti e la profondità psicologica in grado di suscitare la nostra empatia. È un fiasco anche come disquisizione sull'antropologia contemporanea. Però McCarthy non tenta di fare niente di tutto questo: *Satin Island* è un romanzo che spaccia altro. Come nel caso di *Out of Sheer Rage* di Geoff Dyer, *Il pappagallo di Flaubert* di Julian Barnes, *Hhhh. Il cervello di Himmler si chiama Heydrich* di Laurent Binet e i due romanzi di Ben Lerner, anche le convenzioni tipiche di *Satin Island* sono espedienti, modi di riorganizzare un corpo di sapere e giocarci. Se il romanzo realista tende a occupare la parte centrale della narrazione, evitando sia l'eccesso di inezie descrittive sia trattati filosofici troppo prolissi, le frasi lunghe e complesse di *Satin Island* poggiano sulle descrizioni meticolose del quotidiano e sulle teorie interpretative di tali dettagli. È un tipo di scrittura spiazzante, interessata solo alle descrizioni meticolose o alla generosa teoria. È tutto alto e basso, terra e cielo, due estremi non estranei ai paracadutisti che McCarthy e



9. Canadian Park and Tilford Distilleries Limited, Corner of Brooksband and Main, North Vancouver, B.C.

U. trovano tanto affascinanti. È un romanzo strutturato dai dettagli, da come e quando ricorrono, la cui organizzazione generale è più importante della trama. Come ha detto Ben Lerner della propria scrittura in una recente intervista rilasciata a *frieze*: “W.G. Sebald mi ha fatto capire che scrivere prosa era possibile perché lui mostra come la struttura – più della trama – possa organizzare una certa costellazione di materiale storico”. Libero dai codici fossilizzati del romanzo realista, regole rigidamente sorvegliate dalla maggior parte dei critici americani e britannici, il saggio ha permesso a molti scrittori di ampliare la lingua della fiction, contribuendo a rafforzare il romanzo delle idee. È una forma libera, capace di prendere a prestito da altri generi, al contempo giornalistica e impressionistica, teorica, speculativa e autobiografica. Come U. chiede a Peyman a proposito del Grande rapporto: “Che forma deve avere? A chi è rivolto? Sono domande secondarie, ha risposto. Sta a te capirlo. Esso troverà la sua forma”. Perché, allora, U. è un antropologo? Perché McCarthy, come Lerner e Sebald, non ha scelto un protagonista che fosse un suo surrogato più perfetto, magari un romanziere di nome Tom McCarthy? Come nel caso di molti suoi scritti, forse la risposta risiede nelle arti visive. Nel saggio del 1996 dal titolo *L'artista come etnografo*, lo storico e critico d'arte Hal Foster osserva che gli artisti lavoravano sempre più come antropologi, così come gli antropologi guardavano agli artisti per riformulare la loro ricerca. Pur riferendosi a progetti specifici della metà degli anni Novanta, Foster sosteneva che il reciproco apprezzamento tra artisti e antropologi aveva dei precedenti nell'opera di Georges Bataille, Michel Leiris, Leopold Senghor e Aimé Césaire (U. potrebbe completare l'elenco con Lévi-Strauss, romanziere notoriamente frustrato). A Foster interessavano i problemi posti dall'alterità etnografica, una sorta di alterizzazione usata dagli artisti che produce fin troppo facilmente “mecenatismo ideologico”. Pensava a un finale di partita rousseauiano in cui gli artisti lasciano le fonti del potere in cerca di autenticità, diretti verso le province, lontano da specialisti e iniziati, dove la vita è ritenuta più vera, più autentica. Pur essendo un modello troppo semplicistico, le sue linee di separazione tra dentro e fuori, reale e artificiale, centro e periferia, sono nette. Con un'economia globalizzata, scrive Foster, il fuori non esiste più, anche se per certi versi la ricerca dell'alterità procede, sopravvive. Avrebbe potuto citare Lévi-Strauss, come fa U., a proposito del “doppio legame” dell'antropologia, paradosso in cui l'antropologo, in cerca di una cultura inviolata dall'Occidente, ha la sensazione di essere arrivato “troppo tardi”. L'esotico è sempre differito, cinquant'anni indietro o mille miglia più a valle. E cosa succede se il soggetto sfugge di continuo? L'antropologo, come U., si ripiega al suo interno, intraprende un'autoalterizzazione, scompare nella sua cultura e in se stesso. Di origine hegeliana, “autoalterizzazione” è un termine gergale che sembra indicare qualcosa di molto specifico, come fa il gergo, ma è anche flessibile in maniera esasperante a seconda del contesto. Nella letteratura teoretica – filosofica, antropologica, letteraria, postcoloniale – “autoalterizzazione” è usato per riferirsi a decine di fenomeni diversi, che sembrano tutti simili solo se i rispettivi ambiti vengono sottoposti a generalizzazione estrema. In filosofia è il processo mediante il quale l'io, nell'incontro con l'Altro, perde la sua pretesa all'universalità e diventa paradossalmente estraneo. In antropologia e in storia il significato è riservato ai colonizzatori culturali che desideravano ammantarsi dei simboli dei colonizzati: l'Orientalismo nella pittura romantica

U. trovano tanto affascinanti. È un romanzo strutturato dai dettagli, da come e quando ricorrono, la cui organizzazione generale è più importante della trama. Come ha detto Ben Lerner della propria scrittura in una recente intervista rilasciata a *frieze*: “W.G. Sebald mi ha fatto capire che scrivere prosa era possibile perché lui mostra come la struttura – più della trama – possa organizzare una certa costellazione di materiale storico”. Libero dai codici fossilizzati del romanzo realista, regole rigidamente sorvegliate dalla maggior parte dei critici americani e britannici, il saggio ha permesso a molti scrittori di ampliare la lingua della fiction, contribuendo a rafforzare il romanzo delle idee. È una forma libera, capace di prendere a prestito da altri generi, al contempo giornalistica e impressionistica, teorica, speculativa e autobiografica. Come U. chiede a Peyman a proposito del Grande rapporto: “Che forma deve avere? A chi è rivolto? Sono domande secondarie, ha risposto. Sta a te capirlo. Esso troverà la sua forma”. Perché, allora, U. è un antropologo? Perché McCarthy, come Lerner e Sebald, non ha scelto un protagonista che fosse un suo surrogato più perfetto, magari un romanziere di nome Tom McCarthy? Come nel caso di molti suoi scritti, forse la risposta risiede nelle arti visive. Nel saggio del 1996 dal titolo *L'artista come etnografo*, lo storico e critico d'arte Hal Foster osserva che gli artisti lavoravano sempre più come antropologi, così come gli antropologi guardavano agli artisti per riformulare la loro ricerca. Pur riferendosi a progetti specifici della metà degli anni Novanta, Foster sosteneva che il reciproco apprezzamento tra artisti e antropologi aveva dei precedenti nell'opera di Georges Bataille, Michel Leiris, Leopold Senghor e Aimé Césaire (U. potrebbe completare l'elenco con Lévi-Strauss, romanziere notoriamente frustrato). A Foster interessavano i problemi posti dall'alterità etnografica, una sorta di alterizzazione usata dagli artisti che produce fin troppo facilmente “mecenatismo ideologico”. Pensava a un finale di partita rousseauiano in cui gli artisti lasciano le fonti del potere in cerca di autenticità, diretti verso le province, lontano da specialisti e iniziati, dove la vita è ritenuta più vera, più autentica. Pur essendo un modello troppo semplicistico, le sue linee di separazione tra dentro e fuori, reale e artificiale, centro e periferia, sono nette. Con un'economia globalizzata, scrive Foster, il fuori non esiste più, anche se per certi versi la ricerca dell'alterità procede, sopravvive. Avrebbe potuto citare Lévi-Strauss, come fa U., a proposito del “doppio legame” dell'antropologia, paradosso in cui l'antropologo, in cerca di una cultura inviolata dall'Occidente, ha la sensazione di essere arrivato “troppo tardi”. L'esotico è sempre differito, cinquant'anni indietro o mille miglia più a valle. E cosa succede se il soggetto sfugge di continuo? L'antropologo, come U., si ripiega al suo interno, intraprende un'autoalterizzazione, scompare nella sua cultura e in se stesso. Di origine hegeliana, “autoalterizzazione” è un termine gergale che sembra indicare qualcosa di molto specifico, come fa il gergo, ma è anche flessibile in maniera esasperante a seconda del contesto. Nella letteratura teoretica – filosofica, antropologica, letteraria, postcoloniale – “autoalterizzazione” è usato per riferirsi a decine di fenomeni diversi, che sembrano tutti simili solo se i rispettivi ambiti vengono sottoposti a generalizzazione estrema. In filosofia è il processo mediante il quale l'io, nell'incontro con l'Altro, perde la sua pretesa all'universalità e diventa paradossalmente estraneo. In antropologia e in storia il significato è riservato ai colonizzatori culturali che desideravano ammantarsi dei simboli dei colonizzati: l'Orientalismo nella pittura romantica

U. trovano tanto affascinanti. È un romanzo strutturato dai dettagli, da come e quando ricorrono, la cui organizzazione generale è più importante della trama. Come ha detto Ben Lerner della propria scrittura in una recente intervista rilasciata a *frieze*: “W.G. Sebald mi ha fatto capire che scrivere prosa era possibile perché lui mostra come la struttura – più della trama – possa organizzare una certa costellazione di materiale storico”. Libero dai codici fossilizzati del romanzo realista, regole rigidamente sorvegliate dalla maggior parte dei critici americani e britannici, il saggio ha permesso a molti scrittori di ampliare la lingua della fiction, contribuendo a rafforzare il romanzo delle idee. È una forma libera, capace di prendere a prestito da altri generi, al contempo giornalistica e impressionistica, teorica, speculativa e autobiografica. Come U. chiede a Peyman a proposito del Grande rapporto: “Che forma deve avere? A chi è rivolto? Sono domande secondarie, ha risposto. Sta a te capirlo. Esso troverà la sua forma”. Perché, allora, U. è un antropologo? Perché McCarthy, come Lerner e Sebald, non ha scelto un protagonista che fosse un suo surrogato più perfetto, magari un romanziere di nome Tom McCarthy? Come nel caso di molti suoi scritti, forse la risposta risiede nelle arti visive. Nel saggio del 1996 dal titolo *L'artista come etnografo*, lo storico e critico d'arte Hal Foster osserva che gli artisti lavoravano sempre più come antropologi, così come gli antropologi guardavano agli artisti per riformulare la loro ricerca. Pur riferendosi a progetti specifici della metà degli anni Novanta, Foster sosteneva che il reciproco apprezzamento tra artisti e antropologi aveva dei precedenti nell'opera di Georges Bataille, Michel Leiris, Leopold Senghor e Aimé Césaire (U. potrebbe completare l'elenco con Lévi-Strauss, romanziere notoriamente frustrato). A Foster interessavano i problemi posti dall'alterità etnografica, una sorta di alterizzazione usata dagli artisti che produce fin troppo facilmente “mecenatismo ideologico”. Pensava a un finale di partita rousseauiano in cui gli artisti lasciano le fonti del potere in cerca di autenticità, diretti verso le province, lontano da specialisti e iniziati, dove la vita è ritenuta più vera, più autentica. Pur essendo un modello troppo semplicistico, le sue linee di separazione tra dentro e fuori, reale e artificiale, centro e periferia, sono nette. Con un'economia globalizzata, scrive Foster, il fuori non esiste più, anche se per certi versi la ricerca dell'alterità procede, sopravvive. Avrebbe potuto citare Lévi-Strauss, come fa U., a proposito del “doppio legame” dell'antropologia, paradosso in cui l'antropologo, in cerca di una cultura inviolata dall'Occidente, ha la sensazione di essere arrivato “troppo tardi”. L'esotico è sempre differito, cinquant'anni indietro o mille miglia più a valle. E cosa succede se il soggetto sfugge di continuo? L'antropologo, come U., si ripiega al suo interno, intraprende un'autoalterizzazione, scompare nella sua cultura e in se stesso. Di origine hegeliana, “autoalterizzazione” è un termine gergale che sembra indicare qualcosa di molto specifico, come fa il gergo, ma è anche flessibile in maniera esasperante a seconda del contesto. Nella letteratura teoretica – filosofica, antropologica, letteraria, postcoloniale – “autoalterizzazione” è usato per riferirsi a decine di fenomeni diversi, che sembrano tutti simili solo se i rispettivi ambiti vengono sottoposti a generalizzazione estrema. In filosofia è il processo mediante il quale l'io, nell'incontro con l'Altro, perde la sua pretesa all'universalità e diventa paradossalmente estraneo. In antropologia e in storia il significato è riservato ai colonizzatori culturali che desideravano ammantarsi dei simboli dei colonizzati: l'Orientalismo nella pittura romantica

U. trovano tanto affascinanti. È un romanzo strutturato dai dettagli, da come e quando ricorrono, la cui organizzazione generale è più importante della trama. Come ha detto Ben Lerner della propria scrittura in una recente intervista rilasciata a *frieze*: “W.G. Sebald mi ha fatto capire che scrivere prosa era possibile perché lui mostra come la struttura – più della trama – possa organizzare una certa costellazione di materiale storico”. Libero dai codici fossilizzati del romanzo realista, regole rigidamente sorvegliate dalla maggior parte dei critici americani e britannici, il saggio ha permesso a molti scrittori di ampliare la lingua della fiction, contribuendo a rafforzare il romanzo delle idee. È una forma libera, capace di prendere a prestito da altri generi, al contempo giornalistica e impressionistica, teorica, speculativa e autobiografica. Come U. chiede a Peyman a proposito del Grande rapporto: “Che forma deve avere? A chi è rivolto? Sono domande secondarie, ha risposto. Sta a te capirlo. Esso troverà la sua forma”. Perché, allora, U. è un antropologo? Perché McCarthy, come Lerner e Sebald, non ha scelto un protagonista che fosse un suo surrogato più perfetto, magari un romanziere di nome Tom McCarthy? Come nel caso di molti suoi scritti, forse la risposta risiede nelle arti visive. Nel saggio del 1996 dal titolo *L'artista come etnografo*, lo storico e critico d'arte Hal Foster osserva che gli artisti lavoravano sempre più come antropologi, così come gli antropologi guardavano agli artisti per riformulare la loro ricerca. Pur riferendosi a progetti specifici della metà degli anni Novanta, Foster sosteneva che il reciproco apprezzamento tra artisti e antropologi aveva dei precedenti nell'opera di Georges Bataille, Michel Leiris, Leopold Senghor e Aimé Césaire (U. potrebbe completare l'elenco con Lévi-Strauss, romanziere notoriamente frustrato). A Foster interessavano i problemi posti dall'alterità etnografica, una sorta di alterizzazione usata dagli artisti che produce fin troppo facilmente “mecenatismo ideologico”. Pensava a un finale di partita rousseauiano in cui gli artisti lasciano le fonti del potere in cerca di autenticità, diretti verso le province, lontano da specialisti e iniziati, dove la vita è ritenuta più vera, più autentica. Pur essendo un modello troppo semplicistico, le sue linee di separazione tra dentro e fuori, reale e artificiale, centro e periferia, sono nette. Con un'economia globalizzata, scrive Foster, il fuori non esiste più, anche se per certi versi la ricerca dell'alterità procede, sopravvive. Avrebbe potuto citare Lévi-Strauss, come fa U., a proposito del “doppio legame” dell'antropologia, paradosso in cui l'antropologo, in cerca di una cultura inviolata dall'Occidente, ha la sensazione di essere arrivato “troppo tardi”. L'esotico è sempre differito, cinquant'anni indietro o mille miglia più a valle. E cosa succede se il soggetto sfugge di continuo? L'antropologo, come U., si ripiega al suo interno, intraprende un'autoalterizzazione, scompare nella sua cultura e in se stesso. Di origine hegeliana, “autoalterizzazione” è un termine gergale che sembra indicare qualcosa di molto specifico, come fa il gergo, ma è anche flessibile in maniera esasperante a seconda del contesto. Nella letteratura teoretica – filosofica, antropologica, letteraria, postcoloniale – “autoalterizzazione” è usato per riferirsi a decine di fenomeni diversi, che sembrano tutti simili solo se i rispettivi ambiti vengono sottoposti a generalizzazione estrema. In filosofia è il processo mediante il quale l'io, nell'incontro con l'Altro, perde la sua pretesa all'universalità e diventa paradossalmente estraneo. In antropologia e in storia il significato è riservato ai colonizzatori culturali che desideravano ammantarsi dei simboli dei colonizzati: l'Orientalismo nella pittura romantica

U. trovano tanto affascinanti. È un romanzo strutturato dai dettagli, da come e quando ricorrono, la cui organizzazione generale è più importante della trama. Come ha detto Ben Lerner della propria scrittura in una recente intervista rilasciata a *frieze*: “W.G. Sebald mi ha fatto capire che scrivere prosa era possibile perché lui mostra come la struttura – più della trama – possa organizzare una certa costellazione di materiale storico”. Libero dai codici fossilizzati del romanzo realista, regole rigidamente sorvegliate dalla maggior parte dei critici americani e britannici, il saggio ha permesso a molti scrittori di ampliare la lingua della fiction, contribuendo a rafforzare il romanzo delle idee. È una forma libera, capace di prendere a prestito da altri generi, al contempo giornalistica e impressionistica, teorica, speculativa e autobiografica. Come U. chiede a Peyman a proposito del Grande rapporto: “Che forma deve avere? A chi è rivolto? Sono domande secondarie, ha risposto. Sta a te capirlo. Esso troverà la sua forma”. Perché, allora, U. è un antropologo? Perché McCarthy, come Lerner e Sebald, non ha scelto un protagonista che fosse un suo surrogato più perfetto, magari un romanziere di nome Tom McCarthy? Come nel caso di molti suoi scritti, forse la risposta risiede nelle arti visive. Nel saggio del 1996 dal titolo *L'artista come etnografo*, lo storico e critico d'arte Hal Foster osserva che gli artisti lavoravano sempre più come antropologi, così come gli antropologi guardavano agli artisti per riformulare la loro ricerca. Pur riferendosi a progetti specifici della metà degli anni Novanta, Foster sosteneva che il reciproco apprezzamento tra artisti e antropologi aveva dei precedenti nell'opera di Georges Bataille, Michel Leiris, Leopold Senghor e Aimé Césaire (U. potrebbe completare l'elenco con Lévi-Strauss, romanziere notoriamente frustrato). A Foster interessavano i problemi posti dall'alterità etnografica, una sorta di alterizzazione usata dagli artisti che produce fin troppo facilmente “mecenatismo ideologico”. Pensava a un finale di partita rousseauiano in cui gli artisti lasciano le fonti del potere in cerca di autenticità, diretti verso le province, lontano da specialisti e iniziati, dove la vita è ritenuta più vera, più autentica. Pur essendo un modello troppo semplicistico, le sue linee di separazione tra dentro e fuori, reale e artificiale, centro e periferia, sono nette. Con un'economia globalizzata, scrive Foster, il fuori non esiste più, anche se per certi versi la ricerca dell'alterità procede, sopravvive. Avrebbe potuto citare Lévi-Strauss, come fa U., a proposito del “doppio legame” dell'antropologia, paradosso in cui l'antropologo, in cerca di una cultura inviolata dall'Occidente, ha la sensazione di essere arrivato “troppo tardi”. L'esotico è sempre differito, cinquant'anni indietro o mille miglia più a valle. E cosa succede se il soggetto sfugge di continuo? L'antropologo, come U., si ripiega al suo interno, intraprende un'autoalterizzazione, scompare nella sua cultura e in se stesso. Di origine hegeliana, “autoalterizzazione” è un termine gergale che sembra indicare qualcosa di molto specifico, come fa il gergo, ma è anche flessibile in maniera esasperante a seconda del contesto. Nella letteratura teoretica – filosofica, antropologica, letteraria, postcoloniale – “autoalterizzazione” è usato per riferirsi a decine di fenomeni diversi, che sembrano tutti simili solo se i rispettivi ambiti vengono sottoposti a generalizzazione estrema. In filosofia è il processo mediante il quale l'io, nell'incontro con l'Altro, perde la sua pretesa all'universalità e diventa paradossalmente estraneo. In antropologia e in storia il significato è riservato ai colonizzatori culturali che desideravano ammantarsi dei simboli dei colonizzati: l'Orientalismo nella pittura romantica

Island is a novel smuggling another cargo. Like Geoff Dyer's *Out of Sheer Rage* or Julian Barnes' *Flaubert's Parrot* or Laurent Binet's *HHhH* or Ben Lerner's two novels, *Satin Island's* novelistic trappings are conveniences, ways of restructuring and playing with a body of knowledge. Whereas the realist novel tends to occupy narrative's large middle—avoiding too much descriptive minutiae, while also avoiding overlong philosophical treatises—*Satin Island's* complex, long sentences find their resting places either in exacting descriptions of the quotidian or in the interpretive theories of these details. It is a perplexing kind of writing, one that concerns itself only with descriptive detail or lavish theory. It is all top and bottom, ground and sky, two extremes not unrelated to the parachutists McCarthy and U. find so fascinating. It is a novel structured by how and when these details recur, its general patterning more important than plot. As Ben Lerner said of his own writing during a recent interview with *frieze*: “W.G. Sebald made me feel that writing prose was possible because he shows how pattern—more than plot—can structure a certain constellation of historical material.” Unfettered by the ossified codes of the realist novel, rules strictly policed by most American and British critics, the essay has allowed many writers to expand the language of fiction, helping to reinvigorate the novel of ideas. It is a loose form, able to borrow from other genres, at the same time journalistic and impressionistic, theoretical, speculative, and autobiographical. As U. asks Peyman of the Great Report: “What form should it take? To whom should it be addressed?” And the reply is: “These are secondary questions [...]. I leave it to you to work them out. It will find its shape.”

But why is U. an anthropologist? Why didn't McCarthy, like Lerner and Sebald, choose a protagonist who is a more perfect surrogate for himself, perhaps making him a novelist named Tom McCarthy? The answer might be found, as with much of McCarthy's writings, in the visual arts. In Hal Foster's 1996 paper, *The Artist as Ethnographer*, the art historian and critic noticed that visual artists were increasingly working like anthropologists, just as anthropologists were looking toward artists to reshape their own research. Though responding to site-specific projects of the mid-1990s, Foster claimed that the mutual appreciation between artists and anthropologists had some precedents in the work of Georges Bataille, Michel Leiris, Leopold Senghor, and Aimé Césaire. (U. might round off the list with Lévi-Strauss, a famously frustrated novelist.) Foster was interested in the problems posed by ethnographic alterity, a kind of othering used by artists that too easily produces “ideological patronage.” He was describing a Rousseauian endgame where artists go outside of sources of power in search of authenticity, toward the provinces, away from specialists and initiates, where life is deemed more real, more authentic. This, of course, is too simplistic of a model, yet its dividing lines between inside and out, real and artificial, center and periphery are conveniently crisp. With a globalized economy, Foster wrote, this outside no longer exists, though somehow the search for alterity shuffles on, undead. Foster might have quoted Lévi-Strauss, as U. did, on anthropology's “double bind,” a paradox where the anthropologist, in search of a culture untouched by the West, feel he has arrived “too late.” The exotic is always deferred, put fifty years back or a hundred miles downriver. And what happens if the subject is perpetually receding out of reach? The anthropologist, like U., turns inward, beginning a self-othering, disappearing into his own culture and himself.

Hegelian in its origin, “self-othering” is a bit of jargon that seems to point to something very specific, as jargon should, but also happens to be maddeningly flexible depending on its context. Throughout the theoretical literature—philosophical, anthropological, literary, postcolonial—you'll find “self-othering” used to label dozens of different kinds of phenomena, all of which seem to be alike only if these practices undergo the most extreme generalization. In philosophy it is the process by which the self, through encountering the Other, loses its claim to universality and becomes paradoxically foreign. In anthropology and history, the meaning is reserved for those colonizing cultures that wished to adorn themselves with the trappings of the colonized: Orientalism in German Romantic painting and the fetishizing of Native American culture in German society are two classic examples. In psychoanalysis, it is the making foreign of the commonplace, the uncanny, the process by which parts of the self are disavowed, made exterior, and return in surprising forms. All of these meanings are linked, of course, however if we are to take “self-othering” to mean the making strange of the familiar, more in line with the philosophical and psychoanalytic usages, we might have arrived at something that can describe U.'s Great Report. U. is reporting from inside the totalizing corporation, as if the corporation were an exotic other. Rather than sailing down the Amazon in search of the Unknown, U., like the Baxters, finds the Other in corporate customs and rituals. The Great Report is his *Portfolio of Piles*, just as *Satin Island* is McCarthy's parody of the market of literature. As U. writes: “We are the noblest savages of them all.” And what has the novelist self-othered into? An essayist, a contemporary artist, a corporate drone. He is like those two men sitting at the table next to me having lunch, trading tribal lore on a colleague's shamanistic powers. He goes native by sitting in his cubicle, surfing the Internet for statistics to paste into his next report, a report well overdue, filled with oil spills, piles, cul-de-sacs, and parachutists, always knowing that the Unknown is one more click away.

tedesca e la feticizzazione della cultura dei nativi americani da parte della società tedesca sono due esempi classici. In psicanalisi equivale a rendere estraneo il luogo comune, l'inspiegabile, il processo tramite cui parti dell'io vengono rinnegate ed esteriorizzate per ritornare in forme sorprendenti. Tutti questi significati sono collegati, ma se prendiamo l'accezione del rendere estraneo il familiare, più in linea con l'uso che filosofia e psicanalisi fanno del termine, potremmo arrivare a qualcosa in grado di descrivere il Grande rapporto di U., che racconta dall'interno totalizzante dell'azienda neanche fosse un altro esotico. Invece di navigare lungo il Rio delle Amazzoni in cerca dell'Ignoto [in inglese Unknown, U.] come i Baxter, U. trova l'Altro nelle usanze e nei rituali aziendali. Il Grande rapporto è il suo *Portfolio of Piles*, proprio come *Satin Island* è la parodia di McCarthy del mercato della letteratura. Come scrive U.: “Siamo i selvaggi più nobili di tutti.” E in cosa si è autoalterizzato il romanziere? In un saggista, un artista contemporaneo, un drone aziendale. È come i due che pranzavano al tavolo accanto al mio scambiandosi tradizioni tribali sui poteri sciamanici di un collega. Si adatta ai costumi locali navigando in rete, seduto nel suo scomparto, alla ricerca di dati statistici da incollare nel prossimo rapporto, un rapporto in estremo ritardo, pieno di fuoriuscite di petrolio, cumuli di roba, cul-de-sac e paracadutisti, senza mai dimenticare che l'Ignoto è a un altro clic di distanza.