

Premessa

Owen Brademas used to say that even random things take ideal shapes and come to us in painterly forms. It's a matter of seeing what is there.

Don DeLillo, *The Names* (1982)

It's always easier to live with similarities because they provide the shadings needed for concealment.

Don DeLillo, *Great Jones Street* (1973)

Gran parte delle nostre metafore finiscono in mare, come i rifiuti.

Daniele Del Giudice, *Lo stadio di Wimbledon* (1983)

Solo nel coro ci potrebbe essere una certa verità.

Franz Kafka, *Frammenti*

Se il canone letterario contemporaneo si fonda sulla valutazione di critici rinomati e sulla proliferazione di saggi accademici, Don DeLillo (1936, al secolo Donald Richard DeLillo) vi ricopre un posto di primo piano, raro caso però di autore letto dal pubblico oltre che apprezzato dalla critica. Scrittore probabilmente incostante, nondimeno, che deve il successo soprattutto a tre-quattro titoli: *White Noise* (1985), *Libra* (1988), *Cosmopolis* (2003: del 2012 il film che ne ha ricavato David Cronenberg¹), e in mezzo tra loro – centro mobile del discorso che attraversa questo volume – *Underworld* del 1997², dalla mole scoraggiante per il lettore medio eppure già riconosciuto (cfr. almeno Bloom 1994 e 2003)

¹ Del 2016 è invece il film di Benoît Jacquot *À jamais*, tratto dal romanzo del 2001 *The Body Artist* e alla cui sceneggiatura ha lavorato anche DeLillo.

² Il 20 ottobre 2020 è uscito negli Stati Uniti *The Silence*, annunciato dall'editore come «un romanzo su cinque persone che si ritrovano in un appartamento di Manhattan la domenica del Super Bowl 2022, quando un ignoto evento catastrofico disattiva il mondo digitale» (mia la traduzione).

tra i classici del terzo Novecento: di quel periodo di tempo, cioè (anche senza accogliere l'uso di un neologismo evidentemente suscettibile di contestazione), che va dalla fine dei Settanta a oggi e sul quale l'accademia generalmente esita a soffermarsi (concedendo ai manuali più aggiornati appena qualche fugace rimando a scrittori troppo giovani, o troppo vivi, per essere compresi e/o incensati).

Su DeLillo e nello specifico su *Underworld* esiste una letteratura critica ormai copiosa³, prevalentemente statunitense, che nel tempo ha arruolato, per l'appunto, anche diversi nomi illustri. Non risponde però al semplice scopo di allargarne i confini linguistici (peraltro da una prospettiva non americanista, per formazione e corredo di riferimenti) il tentativo che qui si offre di riprendere e ampliare l'analisi di una macchina narrativa – della sua architettura complessiva, dei motivi ricorrenti, delle trame che intesse e delle voci che sovrappone: in poche parole dei suoi *discorsi di senso* – che nella sua straordinaria e tentacolare complessità si sottrae a facili riduzioni mentre si configura come esito e *summa* di un quasi trentennale percorso narrativo⁴ (dei suoi temi e delle sue strategie testuali); e nello stesso momento come 'originale incarnazione' di alcune tendenze diffuse nel romanzo contemporaneo, fuori e dentro l'America (per esempio quelle tese al rilancio in salsa ipertrofica, per ora diciamo così, del *romanzo collettivo*); nonché, ancora, come ambizioso anelito a comporre un ritratto il più possibile esaustivo di un paese, sineddoche dell'Occidente, colto nel passaggio dall'era della guerra fredda a quella della pace apparente (o del mercato globale, della realtà virtuale e dell'uniformità culturale, della pubblicità e del consumismo, del desiderio sempre più mediato che a un certo punto si fa desiderio di essere fagocitato dal *medium*: la televisione).

Ritratto, quest'ultimo (di un umore, di uno *zeitgeist* che informa la mentalità, i modelli, gli ideali, i timori, gli interessi, gli ambienti...), inevitabilmente erratico nel tempo, nello spazio e negli ambienti sociali. E che a quanto pare in-

³ John Duvall (2002: 70-75) ricorda, insieme ai principali contributi a caldo apparsi sulla stampa anglosassone e sul web (destinati negli anni successivi a moltiplicarsi), i premi ottenuti dal romanzo, in particolare il Jerusalem Prize (mai vinto prima da uno scrittore statunitense) e la William Dean Howells Medal del 2000 assegnata, come ogni anno, al «most distinguished work of American fiction published in the previous five years».

⁴ Che sbarca in Italia, prima di approdare a Einaudi, grazie alle intuizioni del napoletano Tullio Pironti (*Rumore bianco, I nomi, Cane che corre* – poi questo, presso Einaudi, *Running dog*, fedelmente al titolo originale –, *Giocatori e Libra*) e del milanese Leonardo (*Mao II*). Ma a proposito del significato di *Underworld* entro il suo complessivo percorso romanzesco, l'autore, intervistato da Richard Williams per il «Guardian» (Williams 1998), poco tempo dopo la pubblicazione osservava: «Sa qual è stata la mia sensazione? Che questo fosse in qualche modo un libro che avevo scritto per tutta la vita senza saperlo [...] ma che non è solo una sintesi del mio lavoro. Ha a che fare con dove ho vissuto e come ho vissuto e cosa ho conosciuto» (mia la traduzione). Subito dopo avere letto il manoscritto, non a caso (19 gennaio 1997), David Foster Wallace gli scrive che si tratta di una «enorme ricompensa per chi abbia letto tutte le tue cose precedenti perché sembra essere allo stesso tempo una sintesi e una trasfigurazione – una trascendenza – delle tue cose precedenti», mentre Jonathan Franzen (il 31 marzo successivo) ribadisce di aver apprezzato «il modo in cui il libro in qualche modo ricapitola tutti i [tuo]i libri precedenti» (ancora mie le traduzioni).

dividua nella lotta altrettanto iridata tra lo sforzo conoscitivo e/o memoriale da una parte e le aderenze del rimosso o dell'occultato dall'altra (lotta che almeno in parte si riflette, sul piano delle esistenze private, nella dialettica tra *élan* vitale e mania di controllo) l'epicentro del proprio reticolo tematico, e insieme il più nitido tratto fisiognomico di una comunità di individui alle prese con un cogente bisogno di riaffermare il tempo perduto e insieme però il dolore di rammentarlo, la difficoltà di elaborarlo, la tentazione di riscriverlo, di forzare la ricostruzione (anche per via paranoica) degli eventi pubblici e privati: quasi come, si direbbe, facilmente accade (rischiare di forzare la ricostruzione) al lettore di *Underworld* spiazzato dall'ermeneutica sfuggente del testo che ha tra le mani. Giacché questo, appunto (il testo), mentre da un capitolo all'altro dissemina richiami coincidenze e metafore infinitamente flessibili (tra cui spicca, come è stato ampiamente osservato, quella dei rifiuti), mira a scoraggiare il rinvenimento di una chiara coerenza tematica e semantica (e di un protagonista certo), moltiplicando le storie e i personaggi, accumulando temi e questioni, presentandosi, per usare le parole di Roberto Bolaño (2004) a proposito dell'autobiografia *Vida perdida* (1999) di Ernesto Cardenal, «pieno di ornamenti inutili come [...] i libri di memorie (e come la vita)»: e contemporaneamente, poiché percorre in modo sghembo il tempo della *fabula*, mira anche ad annacquare la cosiddetta intelligenza narrativa in funzione della quale, solitamente, gli effetti seguono le cause e il lettore attende con trepidazione gli eventi successivi.

Di più: a istanze tipiche del romanzo *a trama multipla* (massimalista? postmoderno? anche su queste categorie torneremo) e a ingegnose tecniche di montaggio DeLillo affianca in *Underworld*, perseguendo in fondo un medesimo *effetto di rappresentazione*, l'uso, già sperimentato in passato, di referenti umani reali (senza mezzi termini tradotti in personaggi, come si vedrà), e più in generale di procedimenti ascrivibili allo sfuggente insieme delle pratiche per così dire *realistiche* (dialoghi a bassissimo contenuto di interazione tra gli interlocutori; estensione dello spazio narrativo non funzionale alla trama, alle trame; monologhi interiori *circolari*). Cosicché – mentre nel contempo si confronta con modalità della rappresentazione densamente inquinate (o alimentate) da materiali iconografici, statici e in movimento (*it's an epidemic of seeing*, afferma a un certo punto il romanzo) – l'autore sembra implicitamente, prevalentemente invitarci a ripensare una serie di questioni che hanno a che fare da una parte con le relazioni tra dimensione finzionale e non, e dall'altra (in sé evidentemente coesa) con la trama, l'interazione tra le parti, la forza semantica dell'intreccio, i limiti dell'ermeneutica, suggerendo invero a ogni nuova lettura agnizioni ulteriori intorno al nostro tempo e ai modi di raccontarlo; fermo restando (varrebbe la pena ribadirlo in apertura di ogni esercizio critico) che «dire che un testo virtualmente non ha limiti non significa che ogni atto interpretativo possa avere un esito felice» (Eco 1992: 31).