

PREMIO RICERCA «CITTÀ DI FIRENZE»

- 16 -

COLLANA PREMIO RICERCA «CITTÀ DI FIRENZE»

Commissione giudicatrice, anno 2012

Luigi Lotti (Presidente)

Piero Tani (Segretario)

Franco Cambi

Michele A. Feo

Mario G. Rossi

Vincenzo Varano

Graziella Vescovini

Davide Barbuscia

**LE PRIME OPERE NARRATIVE
DI DON DELILLO**

Rappresentazione del tempo
e poetica beckettiana dell'istante

Firenze University Press
2013

Le prime opere narrative di Don DeLillo : rappresentazione del tempo e poetica beckettiana dell'istante / Davide Barbuscia . – Firenze : Firenze University Press, 2013. (Premio Ricerca «Città di Firenze» ; 16)

<http://digital.casalini.it/9788866554936>

ISBN 978-88-6655-493-6 (online)

Immagine di copertina: © Josef Prchal | Dreamstime.com

Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice (www.fupress.com).

Consiglio editoriale Firenze University Press

G. Nigro (Coordinatore), M.T. Bartoli, M. Boddi, R. Casalbuoni, C. Ciappei, R. Del Punta, A. Dolfi, V. Fargion, S. Ferrone, M. Garzaniti, P. Guarnieri, A. Mariani, M. Marini, A. Novelli, M. Verga, A. Zorzi.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribuzione – Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia (CC BY-NC-ND 3.0 IT: www.creativecommons.by-nc-nd).

CC 2013 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
Borgo Albizi, 28, 50122 Firenze, Italy
www.fupress.com/

If you could stretch a given minute,
what would you find between its unstuck components?

Don DeLillo, *Great Jones Street*

Sommario

Ringraziamenti	9
Introduzione	11
1. Americana: “a lesson in the effect of echoes”	25
1.1 Tra filosofia e narratologia: il concetto di tempo per Heidegger e la distanza temporale della coscienza narrativa	25
1.2 <i>Americana</i> come narrativa confessionale anomala	27
1.3 “Child of Godard and Coca-Cola”: David Bell tra cinema e pubblicità	28
1.4 Le linee temporali di <i>Americana</i>	32
1.5 “The freeing of a single moment, the beginning of time”: ricerca di un’epifania filmica e ricostruzione dell’istante	39
2. Velocità e lentezza in <i>End Zone</i>	47
2.1 Temi paralleli: il football e la minaccia nucleare	48
2.2 La violenza come fonte di mistero e il bisogno di reinventare il linguaggio	49
2.3 Teologia del nucleare e religione della velocità	51
2.4 La natura paradossale dell’istante	52
2.5 La qualità ossimorica del tempo beckettiano	53
2.6 Opposizione di ritmi narrativi. Dalla violenza del campo da gioco al silenzio dell’esilio	54
2.7 Poetica dell’istante e dello <i>slow motion</i>	58
2.8 L’ombra di Samuel Beckett	62
3. “Least is best”: poetiche della riduzione in <i>Great Jones Street</i>	69
3.1 Tra celebrità ed esilio, tra assassinio e suicidio	69
3.2 La ricerca di una parola assente e il limite del silenzio	72
3.3 L’impossibilità dell’esilio	74
3.4 “Silence endowed with acoustical properties”	75

Introduzione: segretezza, autoreferenzialità e memoria cinematografica in <i>Ratner's Star, Players</i> e <i>Running Dog</i>	81
4. "Advancement backward": <i>Ratner's Star</i>	87
4.1 Struttura binaria	87
4.2 Matematica e misticismo	88
4.3 "We get back only what we ourselves give": la circolarità referenziale di <i>Ratner's Star</i>	91
4.4 Opposizione e convergenza finale di futuro e passato	93
5. "A lesson in the intimacy of distance": <i>Players</i>	97
5.1 Le suggestioni e l'autoreferenzialità della narrativa di genere	97
5.2 "A double life"	98
5.3 Il gioco della segretezza	101
5.4 L'impossibilità di forme di resistenza critica	103
5.5 La temporalità dell'immagine cinematografica e il valore poetico dello <i>slow motion</i>	106
6. <i>Running Dog</i>	113
6.1 La qualità metanarrativa di <i>Running Dog</i>	113
6.2 Forme di oscenità: Baudrillard	115
6.3 La cultura della paranoia	116
6.4 "A response to the war in Vietnam"	121
6.5 Disgiunzione storica e doppia temporalità della narrazione cinematografica	123
7. Tempo e percezione in <i>The Body Artist</i> di Don DeLillo e <i>Ghost Trio</i> di Samuel Beckett	131
7.1 Il tempo in Merleau-Ponty	136
7.2 "Pre-Action, Action, Re-Action"	141
7.3 "Echo chamber": il tempo come simultaneità	145
Riferimenti bibliografici	153

Ringraziamenti

Questo studio non sarebbe stato possibile senza l'aiuto e il supporto di molte persone che mi hanno accompagnato e incoraggiato nel corso dei tre anni di dottorato. In primo luogo la mia riconoscenza va a Fiorenzo Fantaccini, per la fiducia, l'attenta supervisione del mio lavoro e i preziosi consigli. Inoltre ringrazio sentitamente Peter Boxall, per aver contribuito a indirizzare la mia ricerca con indispensabili indicazioni bibliografiche. Un grazie va anche all'autore oggetto dei miei studi, Don DeLillo, per la disponibilità e l'interesse dimostrati in occasione del nostro incontro. Un ringraziamento enorme va poi alla mia famiglia e ai miei amici, senza di loro questo volume semplicemente non esisterebbe. In particolar modo ringrazio mio cognato, Emanuele Marcotullio, per i mille consigli, la pazienza e la sua professionalità. Ringrazio con affetto mia madre, sempre presente durante questi anni di lavoro. Infine un grazie speciale a Rebekkah, a cui questo libro è dedicato.

Introduzione

Autore di ben quindici romanzi, DeLillo è considerato uno tra i più importanti scrittori nel panorama della narrativa americana del secondo dopoguerra. Identificato da molti come una tra le figure più rappresentative della letteratura postmoderna, DeLillo in realtà non ha mai accettato volentieri questa etichetta; in un'intervista infatti dichiara: «I'd prefer not to be labeled. I'm a novelist, period. An American novelist»¹. La sua opera in effetti sfugge a qualsiasi tentativo di catalogazione o delimitazione estetica: se da un lato DeLillo è stato accostato a un autore come Thomas Pynchon per la sua capacità di rappresentazione e di analisi del paesaggio storico, culturale e politico – denominato convenzionalmente “postmodernità” – che ha accompagnato la nascita della fase avanzata del capitalismo occidentale², dall'altro lato la critica delilliana ha dovuto confrontarsi con l'ambiguità che da sempre ha caratterizzato la posizione dell'autore rispetto alla realtà storica e sociale descritta nei suoi romanzi. La risposta critica all'opera di DeLillo si divide così fra chi individua nei suoi testi un'articolazione – o persino una celebrazione – degli aspetti più tipici del postmodernismo, e chi invece vi trova, se non addirittura un rifiuto, quantomeno la ricerca di modalità espressive alternative e in qualche modo opposte a quei medesimi aspetti.

Per Frank Lentricchia, DeLillo appartiene a una classe di scrittori «who conceive their vocation as an act of cultural criticism; who invent in order to intervene; whose work is a kind of anatomy, an effort to represent their culture in its totality»³. La prosa di DeLillo dimostra infatti un elevato livello di consapevolezza critica e teorica; i dialoghi presenti nei suoi testi possono apparire talvolta persino inverosimili per la loro tendenza a definire e teorizzare le implicazioni sociali ed estetiche di alcuni fenomeni tipici della contemporaneità americana. Bruce Bawer osserva polemicamente a questo proposito:

¹ M.Nadotti, *An Interview with Don DeLillo*, in T.DePietro (ed.), *Conversations with Don DeLillo*, University Press of Mississippi, Jackson 2005, p. 115.

² Per una definizione di “tardo capitalismo” si veda F.Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991, sul quale avrò modo di soffermarmi più volte nel corso del mio studio.

³ F.Lentricchia, *The American Writer as Bad Citizen*, in Id. (ed.), *Introducing Don DeLillo*, Duke University Press, Durham 1991, p. 2.

Le prime opere narrative di Don DeLillo

Characters do not think, they cogitate; they do not talk, they engage in dialectic and deliver endless monologues about the novel's major themes. [...] life seems to exist so that we can theorize about it. [...] DeLillo's people don't talk about things, [...] they talk about the nature of things⁴.

Se una tale affermazione risulta eccessiva – e, a mio parere, non tiene conto delle innumerevoli occasioni in cui la scrittura di DeLillo diventa immediata, viva, ed estremamente realistica nella rappresentazione delle molteplici sfumature che compongono il tessuto sociale americano contemporaneo – è comunque possibile riconoscervi un elemento di verità: la narrativa delilliana è spesso contrassegnata da un tono intellettualistico che sembra tradire un approccio conoscitivo di stampo accademico. Non è un caso quindi che proprio DeLillo risulti essere la fonte critica più autorevole nell'analisi delle sue opere: non solo attraverso le interviste⁵, ma soprattutto attraverso una scrittura caratterizzata da un alto grado di consapevolezza metanarrativa. Nello specifico, l'opera di DeLillo presenta notevoli somiglianze con un certo tipo di riflessione filosofica e sociologica che si è sviluppata negli ultimi decenni. È sufficiente leggere, ad esempio, le opere di Jean Baudrillard, per rendersi conto di come fra la narrativa di DeLillo e la produzione saggistica e teorica dello studioso francese esista una profonda compatibilità, non solamente nei temi e nell'approccio critico, ma persino nelle modalità stilistiche. Non a caso, quindi, chi interpreta DeLillo secondo dettami teorici tipicamente postmoderni, legge le sue opere principalmente in chiave baudrillardiana: in particolar modo per quello che riguarda il ruolo fondamentale dei media, la percezione incombente e minacciosa di una storia giunta al capolinea, e, soprattutto, per ciò che concerne l'economia postmoderna dell'immagine, la bidimensionalità che caratterizza l'epoca contemporanea, l'impossibilità di uscire da un circuito interpretativo fatto di repliche di repliche, simulacri di simulacri⁶. In termini più generali, DeLillo risulta essere postmoderno in quanto la sua narrativa esplora la circolarità della significazione, l'autoreferenzialità del linguaggio, il disancoramento delle soggettività. L'universo delilliano prende forma a partire dalla «*incrédulité à l'égard des métarécits*»⁷ che Jean-François Lyotard individuava come il tratto distintivo del postmoderno, e le sue opere denunciano quella «*new kind of flatness or depthlessness, a new kind of superficiality in*

⁴ B.Bawer, *Don DeLillo's America*, in H.Bloom (ed.), *Don DeLillo*, Chelsea House Publishers, Philadelphia 2003, pp. 24-25.

⁵ DeLillo ha dichiarato: «It's my nature to keep quiet about things. Even the ideas in my work. When you try to unravel something you've written, you belittle it in a way. It was created as a mystery, in part. [...] There's a crossover that can be difficult to make. What you write, what you say about it. The vocabularies don't match», in T.LeClair, *An Interview with Don DeLillo*, "Contemporary Literature", Vol. 23, No. 1, Winter 1982, p. 20. Le numerose interviste rilasciate, tuttavia, rivelano non solo le raffinate competenze critiche e teoriche dell'autore, ma dimostrano anche la sua disponibilità a parlare della sua opera, al contrario di quanto è stato spesso scritto circa la sua presunta ostilità nei confronti della critica.

⁶ Avrò occasione di tornare più volte sul pensiero di Baudrillard nel corso del volume.

⁷ J.Lyotard, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Les éditions de minuit, Paris 1979, P. 7.

the most literal sense»⁸ identificata da Frederic Jameson come «the supreme formal feature of all the postmodernisms»⁹. Lo scrittore è in definitiva particolarmente attento nel registrare il senso di frammentazione, di discontinuità e di caos, che si è venuto a creare dopo il decadimento delle strutture ideologiche, mitologiche e unificatrici della prima metà del ventesimo secolo.

Per David Cowart, tra i maggiori studiosi dell'opera delilliana, un approccio critico alla narrativa di DeLillo che tenga conto degli aspetti fondativi dell'estetica postmoderna è, oltre che necessario, inevitabile: «one must, at least initially, test DeLillo's various fictions against elements of the postmodernist aesthetic defined by such theorists as Lacan, Derrida, and Baudrillard»¹⁰. Cowart – la cui monografia *Don DeLillo. The Physics of Language* (2002) prende in esame la centralità del linguaggio nell'opera dello scrittore americano – individua una significativa affinità tra l'estetica delilliana e le elaborazioni teoriche del post-strutturalismo. Tuttavia, sostiene lo studioso, una simile lettura critica risulta, in ultima analisi, superficiale. Per Cowart infatti DeLillo è da un lato un «exemplary postmodernist»¹¹, ma, dall'altro lato,

to read DeLillo [...] is to encounter radical thinking that – specifically vis-à-vis the conceptualization of language – proves healthily resistant to certain of the more reductive elements in deconstruction and its theoretical congeners. DeLillo charts new territory for literary art in fictions that constantly probe language for evidence of an epistemological depth largely denied by poststructuralist theory¹².

Insomma secondo Cowart DeLillo sfugge, o resiste, a un sistema interpretativo unico e totalizzante. Pur cogliendo e registrando i profondi cambiamenti culturali della nuova episteme postmoderna, la sua narrativa risulta infine antidottrinale ed eclettica, sempre pronta a individuare aree concettuali ancora inesplorate e ricche di mistero. In un'intervista l'autore commenta a questo proposito: «I think my work has always been informed by mystery»¹³; questa affermazione riassume efficacemente un aspetto ricorrente della narrativa delilliana, e cioè la costante ricerca di nuove forme espressive, che è al cuore del processo creativo dell'autore, e che mira alla delineazione di percorsi ancora non tracciati, e di nuove possibilità per la letteratura contemporanea. L'opera di DeLillo, dunque, è caratterizzata da un lato dalla sua «repeated invitation to think historically»¹⁴ – dalla sua estrema attenzione verso i mutamenti storici degli ultimi decenni – e dall'altro lato dalla sua costante riaffermazione del ruolo fondamentale della letteratura nella nostra epoca per la sua capacità di

⁸ F. Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, cit., p. 9.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ D. Cowart, *Don DeLillo. The Physics of Language*, University of Georgia Press, Athens 2002, p. 11.

¹¹ *Ivi*, p. 12.

¹² *Ivi*, pp. 11-12.

¹³ A. DeCurtis, *An Outsider in This Society: An Interview with Don DeLillo*, in F. Lentricchia (ed.), *Introducing Don DeLillo*, cit., p. 55.

¹⁴ J. N. Duvall, *The Power of History and the Persistence of Mystery*, in Id. (ed.), *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, Cambridge University Press, Cambridge 2008, p. 2.

offrire prospettive critiche alternative e complementari alla narrazione ufficiale della storia. L'autore, sottolinea John N. Duvall, «insists on the novel as a counterforce to the wound of history through the persistence of mystery»¹⁵.

Presentando un'analisi culturale della società postindustriale americana, dominata dai media e dalle leggi del mercato, la narrativa di DeLillo esemplifica ciò che Linda Hutcheon definisce un «paradoxical postmodernism of complicity and critique, of reflexivity and historicity, that at once inscribes and subverts the conventions and ideologies of the dominant cultural and social forces of the twentieth-century western world»¹⁶. La sua è insomma una *complicità critica*, che implica una costante negoziazione della posizione dell'autore all'interno del sistema culturale a cui inevitabilmente appartiene ma da cui allo stesso tempo cerca di distanziarsi al fine di poterne fornire un'analisi quanto più possibile oggettiva. Rispondendo a una domanda circa la presenza di una visione paranoica e apocalittica della storia nei suoi libri, DeLillo commenta:

They're *about* movements or feelings in the air and in the culture around us, without necessarily being *part* of the particular movement. [...] It's my idea of myself as a writer – perhaps mistaken – that I enter these worlds as a completely rational person who is simply taking what he senses all around him and using it as material¹⁷.

Questa contrapposizione fra le tematiche trattate nei suoi romanzi – che dipingono una realtà sociale e un sistema culturale in cui, come sostiene Jameson, «we seem increasingly incapable of fashioning representations of our own current experience»¹⁸, e il cui tratto distintivo sembra essere «the waning of our historicity, of our lived possibility of experiencing history in some active way»¹⁹ – e l'intenzione dell'autore di porsi in maniera critica rispetto ad esse, è forse l'elemento più caratteristico della prosa di DeLillo e uno tra gli aspetti più controversi del dibattito accademico che lo riguarda. DeLillo in breve viene guardato o come un autore postmoderno che cerca di dare forma a un'arte in grado di confrontarsi “dall'interno” con l'appiattimento storico e culturale della società dei consumi di massa e dell'immagine pubblicitaria; o come un autore la cui opera oppone apertamente alla perdita di profondità storica denunciata da Jameson come la deriva culturale del postmodernismo, un tipo di narrativa volta a ripensare storicamente e criticamente la società.

Nel suo libro *Don DeLillo. The Possibility of Fiction*²⁰ (2006), Peter Boxall suggerisce tuttavia la possibilità di un terzo approccio critico. Secondo lo studioso inglese,

¹⁵ Ivi, p. 4.

¹⁶ L.Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, Routledge, London 1989, p. 11.

¹⁷ A.DeCurtis, *An Outsider in This Society: An Interview with Don DeLillo*, cit., p. 66. Il corsivo è dell'autore.

¹⁸ F.Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, cit., p. 21.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ P.Boxall, *Don DeLillo. The Possibility of Fiction*, Routledge, New York 2006.

una lettura dell'opera di DeLillo che si limiti a valutare il grado di aderenza dell'autore all'estetica postmoderna, rischia di sottovalutare alcuni degli aspetti più importanti della poetica delilliana. Per Boxall, infatti, al cuore dell'opera di DeLillo è presente «a kind of critical negativity [...] that is neither a postmodern abandonment of the political nor an aesthetic or political resistance to theory»²¹. Nella sua analisi critica Boxall rende fondamentale la categoria del “possibile” nel suo significato di «that which has not yet become conscious. [...] the unrealised historical potential which, through its determined negation of that which merely is, points towards what should be»²². La possibilità viene qui intesa come «determined negation, as a compelling absence in the present»²³. Boxall sottolinea inoltre come l'opera di DeLillo si costituisca a partire dal riconoscimento della perdita di incisività del ruolo della letteratura nella formazione della coscienza critica collettiva²⁴; allo stesso tempo, tuttavia, individua nei romanzi dell'autore americano anche il tentativo di dare una risposta a tale crisi attraverso la sua insistenza ad affidare nuovi compiti e nuove possibilità critiche alla narrativa. Scrive Boxall:

Throughout DeLillo's writing, there is a recognition and a dramatisation of the failure of a critical art under the conditions of late capitalism, of globalisation, and of Americanisation. But this enactment of a collapse of ethical opposition [...] is accompanied in DeLillo by a writing towards the not yet seen that lies latent in the culture, and that points towards the possibility of an ethical becoming, a becoming whose contours are not yet imaginable to us. [...] It is this writing towards the unknown, this writing towards an ethics and a poetics that is still to come, that characterises DeLillo's fiction²⁵.

Quella di Boxall è dunque una lettura politica dell'opera di DeLillo, volta a individuare nel concetto di possibilità una categoria di resistenza e di sovversione del paradigma culturale dominante. DeLillo offre una rappresentazione dell'assorbimento di qualsiasi forma di resistenza critica all'interno dei meccanismi del sistema economico, politico e culturale della società tardo capitalista. Difatti un tema ricorrente nelle sue opere è proprio la mercificazione delle forze culturali oppositive, la perdita del loro valore critico e il loro collasso ideologico²⁶. Allo stesso tempo, però, la sua scrittura «is balanced around a new kind of critical possibility, a possibility which is difficult to hold to the light, which does not conform to the existing divisions of in-

²¹ Ivi, p. 15.

²² Ivi, p. 2.

²³ *Ibid.*

²⁴ Nel romanzo di Don DeLillo *Mao II* il personaggio William Gray afferma: «Years ago I used to think it was possible for a novelist to alter the inner life of culture. Now, bomb-makers and gunmen have taken that territory. They make raids on human consciousness». D.DeLillo, *Mao II*, Viking Press, New York 1991, p. 41.

²⁵ P.Boxall, *Don DeLillo. The Possibility of Fiction*, cit., p. 16.

²⁶ Si pensi per esempio al Mao Tse-tung di Andy Warhol, che diventa il *Mao II* di Don DeLillo.

tellectual labour and partisanship»²⁷; una possibilità critica che viene a crearsi non attraverso la scelta delle tematiche trattate, ma attraverso una *poetica dell'eccesso*: «DeLillo's fiction moves constantly beyond itself. The rhythm and the shaping of his sentences produce a kind of poetic excess; his sentences lead to a kind of deathly beyond that is secreted in language itself»²⁸.

L'approccio critico di Boxall appare quindi convincente, oltre che per i suoi presupposti teorici, soprattutto per come, nella sua analisi, vengano attentamente rilevati gli aspetti stilistici più innovativi e sofisticati della prosa delilliana. Al contrario di Cowart, tuttavia, Boxall risulta essere meno trincerato dietro i presupposti della sua analisi: laddove Cowart si concentra sulla tematica del linguaggio – con estrema eleganza ed erudizione – trascurando però altri importanti aspetti dell'opera delilliana, Boxall riesce invece a mantenere una visione d'insieme più ampia, senza, al contempo, allontanarsi dagli obiettivi della sua ricerca.

Nella sua monografia, Boxall sviluppa inoltre un'importante connessione fra DeLillo e Samuel Beckett; nello specifico individua al centro della prosa dell'autore americano la ricerca di una dimensione estetica fatta di silenzio e di isolamento di ispirazione beckettiana. Pur riconoscendo la sostanziale differenza fra la prosa espansiva e onnicomprensiva di DeLillo e la scrittura minimalista ed essenziale di Beckett, per Boxall al cuore del processo creativo delilliano si nasconde la necessità di confrontarsi con l'*impasse* che caratterizza l'*oeuvre* dell'autore irlandese, e cioè il paradosso riassunto nella celebre frase con cui termina *The Unnamable* (1958): «I can't go on, I'll go on»²⁹. Questa conclusione segnala l'aporia che sta alla base della creazione letteraria: l'impossibilità di colmare l'abisso che si frappone fra il linguaggio e il mondo, unita alla necessità di persistere in questo tentativo, per quanto esso sia votato inevitabilmente al fallimento. Per Boxall la narrativa di DeLillo prende forma all'interno di questa aporia, nello spazio ristretto di questa contraddizione insanabile. L'opera di Beckett, sostiene lo studioso, «marks the exhaustion of the possibility of fiction»³⁰, ed è lo stesso Don DeLillo a sottolineare questo aspetto tramite le parole di Bill Gray, un personaggio del romanzo *Mao II* (1991), il quale afferma: «Beckett is the last writer to shape the way we think and see. After him, the major work involves mid-air explosions and crumbled buildings. This is the new tragic narrative»³¹. L'opera dell'autore irlandese viene quindi intesa come l'ultimo baluardo di una letteratura volta alla ricerca di modalità espressive inedite; Beckett, scrive ancora DeLillo in una lettera a Gary Adelman, «is the last writer whose work extends into the world so that (as with Kafka before him) we can see or hear something and identify it as an expression of Beckett beyond the book or stage»³². Beckett viene così

²⁷ Ivi, p. 15.

²⁸ Ivi, p. 16.

²⁹ S.Beckett, *The Unnamable*, in S.Beckett, *Three Novels*, Grove Press, New York 2009, p. 407.

³⁰ P.Boxall, *Don DeLillo. The Possibility of Fiction*, cit., p. 3.

³¹ D.DeLillo, *Mao II*, cit., p. 157.

³² G.Adelman, *Beckett's Readers: A Commentary and Symposium*, "Michigan Quarterly Review", Vol. 54, No. 1, Winter 2004, p. 54. Il corsivo è mio.

considerato l'ultimo rappresentante delle avanguardie moderniste la cui opera "si estende nel mondo" globalizzato della postmodernità; una simile lettura sottolinea dunque l'aspetto "finale" della sua opera in termini storici e politici, oltre che per l'*impasse* che essa rappresenta da un punto di vista artistico. Il celebre dramma *Endgame* (1958) ha inizio con la frase di Clov: «Finished, it's finished, nearly finished, it must be nearly finished»³³; questo senso di una fine imminente, che viene tuttavia percepita come eterno deferimento, è al cuore dell'universo estetico beckettiano. Per Boxall, «Beckett's fictional spaces offer a kind of flimsy refuge at the end of the world, [...] and it is this refuge, this space without foundations, this time without direction, that offers an ambiguous asylum to the writers that come after Beckett»³⁴.

Questo libro intende presentare un'analisi delle prime opere narrative di Don DeLillo, e in particolar modo mira a individuare in esse le modalità rappresentative di un tema estremamente complesso e vasto quale quello del tempo. Prendendo le mosse dall'approccio critico all'opera delilliana delineato da Peter Boxall, questo studio, inoltre, sviluppa ulteriormente l'analisi della presenza di un'estetica beckettiana nei romanzi di DeLillo. In particolar modo, come si vedrà, si evince nei suoi testi la rappresentazione di una sorta di temporalità allo stesso tempo "terminale" e "utopica", a cui Beckett ha dato forma artistica in tutta la sua opera ma più specificamente nella tarda produzione narrativa e teatrale. Per lo scrittore irlandese, osserva acutamente Roberto Mussapi, «tutto avviene dopo il corso del tempo, di cui sussistono illusorie dilatazioni dell'istante, spasimi molecolari della durata, movimenti microscopici di una immobilità ormai in fase di definitivo assestamento»³⁵. L'*oeuvre* beckettiana è caratterizzata da una poetica della *lessness*³⁶ che porta la scrittura a procedere per diminuzione, in un processo di costante sottrazione linguistica. Anche il tempo, nella tarda produzione dello scrittore irlandese, viene condensato in singoli istanti, che Beckett allunga e sospende, e che esprimono, nella loro estensione quasi impercettibile, la temporalità e la durata di una vita intera³⁷. Questo lavoro dimostrerà come nell'opera di DeLillo sia rintracciabile la poetica beckettiana dell'istante nella descrizione di alcuni momenti che l'autore inserisce sapientemente nei suoi testi e che rappresentano il valore poetico di una percezione della realtà ancora "nuova" e carica di mistero³⁸.

³³ S.Beckett, *Endgame*, in Id., *The Complete Dramatic Works*, Faber and Faber, London 2006, p. 93.

³⁴ P.Boxall, *Don DeLillo. The Possibility of Fiction*, cit., p. 4.

³⁵ R.Mussapi, postfazione a S.Beckett, *Quello che è strano via*, (*All Strange Away*, 1978), trad. it. di R.Mussapi, SE, Milano 2003, p. 73.

³⁶ Cfr. S.Beckett, *Lessness*, Calder & Boyars, London 1970.

³⁷ Una poesia di Beckett recita: «Cher instant je te vois / dans ce rideau de brume qui recule / où je n'aurais plus à fouler ces longs seuils mouvants / et vivrais le temps d'une porte / qui s'ouvre et se referme»; poesia senza titolo in S.Beckett, *Poesie (Poèmes suivis de mirlitonades)*, 1978), trad. it. a cura di G.Bogliolo, Einaudi, Torino 1980, p. 32.

³⁸ Per ciò che concerne l'analisi della temporalità beckettiana, ho fatto riferimento in particolar modo sia al lavoro di Peter Boxall *Since Beckett. Contemporary Writing in the Wake of Modernism* (2009) – che approfondisce alcune tematiche già espresse nella monografia dello stesso autore su DeLillo e che esplora la possibilità e le modalità di una eredità beckettiana nella letteratura contemporanea – sia al saggio *Slow*

Trattare un argomento come il tempo comporta la scelta di una prospettiva di ricerca che non trascuri alcuni fondamentali aspetti filosofici legati a questo vasto ambito concettuale, ma che riesca in qualche modo – essendo il presente lavoro, in fondo, di critica e analisi letteraria – a non perdersi nelle implicazioni teoriche che accompagnano da sempre questa tematica. Martin Heidegger e Maurice Merleau-Ponty sono i due autori le cui riflessioni filosofiche sul tempo, e sulla fenomenologia della sua percezione, hanno maggiormente influenzato la presente avventura critica. Entrambi sottolineano la connessione inestricabile che sussiste tra il tempo e la percezione soggettiva di esso; l'insistenza dei due filosofi su questo aspetto presenta, a mio parere, un interessante contributo nel processo di delimitazione delle temporalità rintracciabili in Beckett e in DeLillo, nelle cui opere la frammentazione e l'analisi "microscopica" di singoli segmenti di tempo porta sempre al riconoscimento delle potenzialità ancora inesplorate del soggetto.

I romanzi di Don DeLillo – con l'eccezione di *The Body Artist* (2001) – non appartengono alla categoria dei cosiddetti *Zeitroman*, in cui, cioè, il tempo è l'argomento predominante³⁹; l'analisi della loro temporalità comporta quindi un'esplorazione del testo che spesso si configura come uno scavo nei numerosi livelli semantici che lo compongono, alla ricerca di una concezione del tempo – e delle sue modalità rappresentative – che spesso viene espressa quasi, si potrebbe dire, "in sordina". Mark Currie, soffermandosi su cosa si intende per una letteratura *sul (about)* tempo, sottolinea come in realtà qualsiasi narrazione – anche quelle in cui il tempo sembra essere un argomento marginale o del tutto assente – esprima una concezione e una rappresentazione temporale: «it is important to see all novels as novels about time, and perhaps most important in the case of novels for which time does not seem to be what is principally at stake»⁴⁰. In altre parole, a maggior ragione laddove un romanzo non sia incentrato sul tempo – sia in termini contenutistici che attraverso la forma della logica del racconto – viene comunque sottesa una temporalità narrativa che proprio in quanto apparentemente convenzionale è più difficilmente rintracciabile. I romanzi di DeLillo, pur non essendo caratterizzati da uno spiccato livello di sperimentazione sul tempo, presentano architetture temporali complesse, spesso composte dall'integrazione di linee narrative multiple e incrociate, che legano momenti storici diversi e separati fra loro. Nel rintracciare e definire le strutture temporali presenti nella sua opera, è necessario integrare l'analisi temporale del racconto alla molteplicità dei temi trattati dall'autore. In altre parole, lo scopo di questo lavoro non è solo individuare il tipo di concezione filosofica del tempo espressa dalla narrativa di DeLillo, né tantomeno limitarsi a un'indagine formale delle strutture del racconto delilliano – per quanto questi due tipi di esplorazione testuale siano inevi-

Going (2000) di Steven Connor, che analizza il tipo peculiare di "lentezza" presente nelle opere di Samuel Beckett e la sua rappresentazione della durata.

³⁹ Si vedano come esempi di *Zeitromans*: *À la recherche du temps perdu* (1913 – 1927) di Marcel Proust o *Der Zauberberg* (1924) di Thomas Mann.

⁴⁰ M. Currie, *About Time. Narrative, Fiction and the Philosophy of Time*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2007, p. 4.

tabili. Piuttosto, il volume si muove fra una delineaazione di entrambi questi aspetti e un'analisi delle tematiche presenti nei romanzi di DeLillo, cercando di individuare le modalità di integrazione della concezione del tempo delilliana con la molteplicità degli strati semantici che costituiscono il tessuto narrativo delle sue opere. Il tempo viene quindi considerato non tanto come una tematica, quanto come una sorta di snodo logico, l'area concettuale in cui si intersecano – e trovano una risoluzione – le molteplici linee narrative dei romanzi. Come si dimostrerà, è proprio nell'analisi accurata di alcuni isolati segmenti di tempo che la narrativa di DeLillo mette in atto quella poetica dell'eccesso a cui accenna Boxall; nell'articolazione di una temporalità complessa la sua prosa si apre a una dimensione estetica ancora sconosciuta e misteriosa.

Nella quasi totalità dei casi la critica delilliana divide convenzionalmente i testi dell'autore per decenni. Gli anni Settanta sono gli anni in cui DeLillo ha scritto il maggior numero di romanzi (sei in tutto), che vanno da *Americana* (1971) a *Running Dog* (1978). La scelta di limitare l'analisi a queste prime opere è dovuta a motivazioni principalmente storiche e di coerenza formale. Se la narrativa di DeLillo nel suo complesso mira a creare un ritratto dell'America contemporanea, in questi primi romanzi non è l'immagine finale che ci viene proposta, ma il processo stesso della composizione. A partire dal film sull'America di David Bell, protagonista di *Americana*, fino alle inchieste giornalistiche di Moll Robbins in *Running Dog* e passando per le complesse teorizzazioni matematiche attorno a cui è organizzato *Ratner's Star* (1976), DeLillo mette in scena i tentativi dei suoi personaggi di distaccarsi dal processo di uniformazione culturale, politica e economica che accompagna l'affermazione degli Stati Uniti come potenza globale negli anni Settanta. In questi testi è ancora possibile rintracciare la presenza delle proteste sociali dei movimenti di liberazione e delle espressioni contro-culturali che hanno caratterizzato la fine degli anni Sessanta in America, ma soprattutto viene rappresentata la perdita del valore ideologico degli stessi fenomeni nel decennio successivo, il loro assorbimento nei circuiti dello scambio commerciale, del consumo e della comunicazione di massa. Quella degli anni Settanta è inoltre l'America che deve fare i conti con le conseguenze della guerra nel Vietnam, che aveva creato delle insanabili fratture nel tessuto sociale e ben presto si trasformò in una sorta di tabù, nel rimosso dell'inconscio della nazione. In termini più generali, il decennio che fa da sfondo storico e culturale alla prima narrativa di DeLillo, è caratterizzato dal senso di introspezione che ha seguito i traumi degli anni Sessanta – primo fra tutti l'assassinio del presidente Kennedy – e da un crescente senso di vulnerabilità rispetto alla storia: nonostante gli Stati Uniti rimanessero una superpotenza a livello globale, pur conservando la supremazia militare nel corso della guerra fredda, l'ideale della cosiddetta Pax Americana stava svanendo; nel 1973, a proposito del passaggio dal vecchio al nuovo decennio, il giornalista Robert Hargreaves scriveva: «the age of certainties has been overtaken by the age of doubt»⁴¹. I primi romanzi di DeLillo raccontano quel tempo carico di incertezze e

⁴¹ R.Hargreaves, *Superpower. America in the 1970s*, Hodder & Stoughton, London 1974, p. 4.

paure, di cinismo e alienazione; rappresentano l'affermazione di un potere politico e culturale centralizzato, che non permette alcun margine di dissenso o di estraneità rispetto alle sue forme di organizzazione e di controllo. Allo stesso tempo descrivono i tentativi – sempre fallimentari – dei vari personaggi di trovare uno spazio di indipendenza e di resistenza alle dinamiche centripete del potere statale, il loro opporsi a ciò che Jameson definisce «the disappearance of the individual subject»⁴². In un saggio che cerca di definire i tratti comuni delle opere narrative americane scritte a metà degli anni Settanta, il critico R. M. Olderman osserva:

The impact of the Sixties is like an invisible explosion in distant space and time whose shock waves materialize in these fictions as if apocalypse had already happened. The most pressing questions are post-apocalyptic: what are to be the new social and spiritual arrangements now that the old ones are completely shattered? What has happened to the old world, to the Movement, to the Revolution, to the new world, to me? For the most part, attention has turned away from how the world will end and toward the practical and metaphysical problems of rewriting human consciousness, of re-creating a social environment in which human consciousness can grow, change, and therefore keep alive in the ashes of a dead world⁴³.

Nei romanzi di DeLillo è possibile rintracciare le stesse domande; i suoi personaggi si muovono in questo paesaggio culturale post-apocalittico, alla ricerca di un nuovo posizionamento per il soggetto postmoderno. Il contrasto che si viene a creare fra le *quest* centrifughe dei personaggi delilliani e l'espansione capillare dell'apparato statale e del sistema culturale dominante, è ciò che caratterizza maggiormente la prosa dello scrittore in questo decennio. Laddove nei romanzi degli anni Ottanta e Novanta assumono un peso sempre più rilevante tematiche quali il complotto politico, il terrorismo internazionale, il potere schiacciante della comunicazione di massa, nelle prime opere narrative queste stesse tematiche, seppur presenti, sono ancora contrapposte ai tentativi dei personaggi delilliani di ritagliarsi uno spazio isolato di autonomia, silenzio e astensione. Nei primi romanzi i personaggi avvertono una sorta di urgenza interiore che DeLillo in un'intervista descrive in questi termini: «I think they see freedom and possibility as being too remote from what they perceive existence to mean. They feel instinctively there's a certain struggle, a solitude they have to confront»⁴⁴. Questa necessità "istintiva" che spinge tutti i protagonisti delle sue prime opere alla ricerca e all'articolazione di ciò che Boxall definisce «a space of pure personal becoming, a kind of absolute disobedience or resistance to those narratives that seek to position and control the individual»⁴⁵, è indubbiamente l'aspetto

⁴² F. Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, cit., p.16.

⁴³ R.M. Olderman, *American Fiction 1974-1976: The People Who Fell to Earth*, "Contemporary Literature", Vol. 19, No. 4, Autumn 1978, p. 497.

⁴⁴ T. LeClair, *An Interview with Don DeLillo*, "Contemporary Literature", Vol. 23, No. 1, Winter 1982, p. 24.

⁴⁵ P. Boxall, *Don DeLillo. The Possibility of Fiction*, cit., p. 52.

più rilevante di questi testi. L'analisi della temporalità presente in queste opere si inserisce quindi all'interno di un quadro storico e di un percorso estetico colti in un processo di formazione. Gli aspetti più marcatamente politici dell'opera di DeLillo, così centrali nella sua produzione successiva, sono qui ancora percepiti come contrapposti ai percorsi individuali, alle soggettività inquiete e indagatrici dei personaggi.

Lo studio procede in ordine cronologico, dedicando un capitolo a ciascun romanzo. Fa eccezione il settimo, o "coda", nel quale viene proposta un'analisi parallela del romanzo del 2001, *The Body Artist*, e dell'opera televisiva di Beckett *Ghost Trio* (1976). Il testo delilliano qui preso in considerazione è interamente incentrato sul tempo, al punto di apparire più come una riflessione filosofica romanzata che come un romanzo a tutti gli effetti. Attraverso un approfondimento della concezione del tempo indicata da Merleau-Ponty, il capitolo mira a individuare la poetica dell'istante espressa in queste due opere alla luce dei concetti di "protensione" e "ritensione" delineati dal filosofo francese. Sebbene sia stato scritto a distanza di più di trent'anni da *Running Dog*, *The Body Artist* contribuisce in modo retrospettivo a una definizione delle modalità rappresentative del tempo in tutta l'opera delilliana.

I Parte: *Americana, End Zone, Great Jones Street*

1. Americana: “a lesson in the effect of echoes”

1.1 Tra filosofia e narratologia: il concetto di tempo per Heidegger e la distanza temporale della coscienza narrativa

Ne *Il concetto di tempo* (1924), Heidegger anticipa i concetti cardine e le categorie filosofiche alla base della sua successiva e più importante opera, *Essere e tempo* (1927). In particolare Heidegger in questo testo (che presentò a una conferenza a Marburg nel 1924) propone una definizione in nuce della fondamentale categoria del *Dasein*, l’“esserci”, e della sua principale caratteristica, ossia la sua temporalità. L’investigazione filosofica heideggeriana sulla natura del tempo è difatti strettamente connessa alla natura dell’“esserci” inteso come

l’ente che noi conosciamo come vita umana, nel suo essere; questo ente inteso nell’*essere-di-volta-in-volta* (*Jeweiligkeit*) del suo essere, l’ente che ognuno di noi è, che ognuno di noi coglie nell’asserzione fondamentale: io sono. [...] L’ente che viene caratterizzato come *essere-nel-mondo*¹.

Nel delineare i caratteri essenziali dell’“esserci”, Heidegger solleva tuttavia un problema di non poco conto: la comprensione dell’“esserci” è possibile a patto che «siffatto ente sia in se stesso accessibile a un’indagine *interpretativa* mirante al suo essere»². Heidegger rileva quindi la presenza di un presupposto aporetico, per cui l’“esserci” è allo stesso tempo soggetto e oggetto della riflessione filosofica:

come si deve fare per conoscere questo ente nel suo essere, prima che sia giunto alla sua fine? Nel mio esistere, infatti, io sono sempre “ancora in cammino”. Rimane sempre qualcosa che non è arrivato alla fine. Alla fine, quando vi si è giunti, esso appunto non è più. Prima di questa fine, esso non è mai propriamente ciò che può essere; e se lo è, allora non è più³.

Per uscire da questa *impasse*, il filosofo suggerisce che la fine dell’“esserci” debba essere considerata come l’estrema possibilità di se stesso. Il nodo paradossale dell’unità autoreferenziale dell’“esserci” può essere sciolto alla sola condizione che si crei una distanza interna fra l’“esserci” come soggetto e l’“esserci” come oggetto dello sforzo auto-interpretativo: «l’autointerpretazione dell’esserci che supera per certezza e autenticità ogni altra asserzione è l’interpretazione in relazione alla sua morte, la *certezza indeterminata della possibilità più propria dell’essere-alla-fine*»⁴. In altre pa-

¹ M.Heidegger, *Il concetto di tempo* (*Der Begriff der Zeit. Vortrag vor der Marburger Theologenschaft*, 1924), trad. it. a cura di F.Volpi, Adelphi, Milano 2010, pp. 30-32. I corsivi sono dell’autore.

² Ivi, p. 35.

³ Ivi, p. 36.

⁴ Ivi, p. 37. Corsivo dell’autore.

role Heidegger, parlando della morte come di una possibilità, introduce all'interno dell' "esserci" una distanza di tipo temporale. Spiega infatti:

che cos'è l'avere ognora la propria morte? È un precorrimento dell'esserci che va al suo non più (Vorbei) quale possibilità estrema di essere se stesso che è imminente nella sua certezza e completa indeterminatezza. L'esserci in quanto vita umana è primariamente un essere possibile, è l'essere della possibilità del non più⁵.

Heidegger descrive insomma una proiezione dell'"esserci" nel futuro, verso la propria fine; un distacco temporale interno al soggetto dell'investigazione filosofica, il quale solamente proiettandosi nel futuro può tornare a riflettere su se stesso come oggetto del presente e del passato:

Il precorrere che va al non più è il correre incontro alla propria possibilità estrema da parte dell'esserci; e nella misura in cui tale "correre incontro" è serio, in questo correre l'esserci viene rigettato nel suo esserci-ancora. [...] Il precorrimento (*Vorlauf*), in quanto mette l'esserci di fronte alla sua possibilità estrema, è l'atto fondamentale dell'interpretazione dell'esserci. [...] Nel precorrere l'esserci è il suo futuro, e precisamente in modo da ritornare, in questo essere futuro, sul suo passato e sul suo presente⁶.

Heidegger traccia quindi una sorta di doppio movimento dell'"esserci", in avanti verso la possibilità della morte, ma allo stesso tempo indietro (o in un certo senso, ancora in avanti) verso il proprio passato e il proprio presente.

La distanza temporale interna al soggetto, indicata da Heidegger come la condizione essenziale e necessaria perché l'"esserci" possa interpretare se stesso, trova un'adeguata articolazione in un campo di indagini differente, seppur attiguo, rispetto alla speculazione di tipo filosofico. In particolare è Mark Currie, nel suo libro *About Time. Narrative, Fiction and the Philosophy of Time* (2007), a indicare come lo studio narratologico della narrazione in prima persona possa mettere in risalto «the role of narrative consciousness in the production of temporal distance between the self as the reflected-on and as reflective consciousness»⁷. Currie sostiene che se da un lato la filosofia, e la fenomenologia in modo particolare, tende ad attribuire una considerevole rilevanza al futuro inteso come proiezione e distacco del sé da se stesso nel presente, dall'altro lato la narratologia può dare un importante contributo a tracciare le modalità di questo distacco, di questa divisione temporale interna al soggetto, attraverso l'analisi del racconto in prima persona.

Wayne Booth, in *The Rhetoric of Fiction* (1983), analizza il concetto di distanza come struttura narrativa, come strumento attraverso il quale si sviluppano i molte-

⁵ *Ibid.* Corsivo dell'autore.

⁶ Ivi, pp. 38-40.

⁷ M. Currie, *About Time. Narrative, Fiction and the Philosophy of Time*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2007, p. 59.

plici livelli del discorso narrativo, e attraverso il quale la narrativa può dispiegare la varietà dei propri effetti retorici. Nel catalogare i vari tipi e gradi di distanza, Booth parte dal presupposto che

in any reading experience there is an implied dialogue among author, narrator, the other characters, and the reader. Each of the four can range, in relation to each of the others, from identification to complete opposition, on any axis of value, moral, intellectual, aesthetic, and even physical⁸.

Per quanto concerne la distanza che sussiste fra il narratore e i personaggi della storia che narra, Booth cita come esempio la distanza temporale, oltre che morale, tra il narratore adulto e la sua versione più giovane in *Great Expectations* (1861) di Charles Dickens. La struttura del modello dickensiano preso in considerazione da Booth, organizzata attorno alla divisione interna fra narratore come personaggio e narratore come narratore, è estremamente frequente: basti pensare a *À la recherche du temps perdu* (1913-1927) di Marcel Proust, e più in generale alla struttura delle narrative confessionali, in cui la distanza temporale e morale fra l'“Io” del tempo della narrazione e l'“Io” del tempo narrato è paradigmatica.

1.2 Americana come narrativa confessionale anomala

Il primo romanzo di Don DeLillo, *Americana*, scritto nel 1971, recupera il modello strutturale delle narrative confessionali. Il narratore, David Bell, rivisita gli eventi del proprio passato, in cui un David Bell personaggio, a sua volta, torna indietro lungo i propri eventi biografici per poi metterne su pellicola una personalissima ricostruzione, creando così una architettura temporale complessa e stratificata. Il personaggio David Bell è un giovane ventottenne che abbandona la sua brillante carriera in un network televisivo a New York per imbarcarsi in un viaggio ad ovest, in un'America che assume connotati sempre più intimi per il protagonista e la cui esplorazione diventa l'occasione per un film autobiografico. David Bell come narratore, presumibilmente nel 1999, e quindi circa trent'anni dopo gli eventi narrati, in una remota isola tropicale, guarda nuovamente il suo film, e scrive il libro che noi leggiamo.

Nelle narrative confessionali la distanza morale e temporale fra il narratore e il protagonista degli eventi narrati diminuisce con il procedere del racconto:

[...] self-distance must end in self-presence as the events of a life catch up with the moment of telling it, and somewhere in this narrative, the moral transformation of the narrator is required in order to protect the discourse itself from the moral failings [...] which it narrates⁹.

⁸ W.Booth, *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, Chicago 1983.

⁹ M.Currie, *About Time*, cit., p. 61.

Le prime opere narrative di Don DeLillo

Se nel caso della narrativa confessionale – ed è ovvio il riferimento alle *Confessions* di Agostino (peraltro citato da Ted Warburton, un enigmatico collega di David Bell al network) – il momento della trasformazione morale del protagonista coincide in modo specifico con il momento della conversione, più in generale nelle narrative autobiografiche si giunge ad una convergenza fra la vita narrata ed il tempo della narrazione, ad un momento in cui la voce del protagonista si fonde con la voce del narratore, che passa dalla ricostruzione del ricordo alla descrizione della propria condizione attuale. È questo, appunto, fra gli altri, anche il caso del celebre *bildungsroman* dickensiano preso in considerazione da Booth. Tuttavia, come nota Peter Boxall, tra il racconto autobiografico di Pip e le memorie di David Bell, sussiste una fondamentale differenza:

where *Great Expectations* is structured around the eventual ethical and aesthetic convergence of narrator and character, [...] DeLillo's novel is more violently maimed by a hostile separation between the two, which the narrative is unable or unwilling to close¹⁰.

Non c'è, alla fine di *Americana*, alcun tipo di assoluzione o indulgenza da parte del narratore nei propri confronti. David Bell osserva compiaciuto il proprio manoscritto e le bobine della pellicola del suo film, ma film e libro sono ridotti a oggetti, belli da vedere nella loro superficie esterna. Ciò che racchiudono invece è il fallimento di Bell come protagonista, come regista, e come narratore. Ma se da un lato è il narratore a non assolvere se stesso ed il proprio passato, dall'altro lato è lo stesso protagonista, il David Bell personaggio, a guardare con sospetto a una eventuale convergenza con il proprio sé futuro, a una forma di redenzione. In una scena del film che Bell gira alla fine degli anni Sessanta, un attore, che recita la parte del protagonista, guarda in silenzio dentro l'obiettivo mentre la voce di Bell, fuoricampo, si rivolge al futuro se stesso:

The year is 1999. You are looking at a newsreel of an earlier time. A man is standing in a room in America. It is you, David, more or less. What can the two of you say to each other? How can you empty out the intervening decades? [...] You barely remember the man you're looking at. Ask him anything. He knows all the answers. That's why he's silent. He has come through time to answer your questions. He is standing still but moving. He is silent with answers. You have twenty seconds to ask the questions¹¹.

1.3 “Child of Godard and Coca-Cola”: David Bell tra cinema e pubblicità

¹⁰ P.Boxall, *Don DeLillo. The Possibility of Fiction*, Routledge, New York 2006, p. 20.

¹¹ D.DeLillo, *Americana* (1971), Penguin, London 2006, p. 309.

L'ostilità di David verso se stesso si manifesta nei venti secondi di silenzio registrato che seguono questa frase nel film. I venti secondi che Bell conta in silenzio sono carichi di un'amara ironia. Venti secondi, infatti, come più volte viene ricordato dallo stesso protagonista nel corso del romanzo, è la durata di uno spot pubblicitario, e David è figlio, quasi letteralmente, del mondo della pubblicità, o più precisamente, come lui stesso si definisce, «child of Godard and Coca-Cola»¹².

Difatti il padre di David è un pioniere del mondo della pubblicità televisiva, incarna ed esibisce con orgoglio una cultura basata sul potere immaginifico del consumismo americano. A furia di massime efficaci ed accattivanti, e attraverso interminabili visioni di centinaia di spot pubblicitari della durata, appunto, di venti secondi ciascuno, riesce ad inculcare nel figlio una sorta di coscienza esterna, basata sull'immagine. Uno spot pubblicitario di successo, nelle parole del padre di David, influenza il telespettatore nel momento in cui

it moves him from first person consciousness to third person. In this country there is a universal third person, the man we all want to be. Advertising has discovered this man. It uses him to express the possibilities open to consumer. To consume in America is not to buy; it is to dream. Advertising is the suggestion that the dream of entering the third person singular might possibly be fulfilled¹³.

Un'affermazione che rimanda all'approccio teorico di Baudrillard, il quale, nel 1968, individuava appunto nella cultura pubblicitaria americana la capacità di soddisfare il bisogno del consumatore «d'un schème de projection collectif et mythologique – d'un modèle»¹⁴. David viene totalmente assorbito da questo sogno collettivo, ne subisce il fascino. Anche David sogna di “entrare nella terza persona singolare” e si relaziona costantemente con l'ideale dell'uomo perfetto e patinato delle pubblicità televisive. La percezione che ha di se stesso è filtrata dalla bidimensionalità dell'immagine pubblicitaria a tal punto che, ricordando l'immagine stereotipata e consumata di molte pubblicità televisive per prodotti da uomo, ammette: «when I began to wonder who I was, I took the simple step of lathering my face and shaving. It all became so clear, so wonderful. I was blue-eyed David Bell. Obviously my life depended on this fact»¹⁵. Il mondo della pubblicità regala a David, ma con lui a un'intera nazione, la possibilità di vivere in un sogno, in una realtà fatta di simboli e di immagini. Quella in cui cresce David è l'America del dopoguerra, affabulata da quello che il protagonista descrive come «the dream of the good life, innocent enough, simple enough on the surface»¹⁶. Tutto, nella formazione di David, è pervaso dal potere nascente della pubblicità: i suoi desideri, la sua ricerca di un'identità, i suoi sogni.

¹² Ivi, p. 269.

¹³ Ivi, p. 270.

¹⁴ J. Baudrillard, *Le système des objets*, Gallimard, Paris 1968, p. 257.

¹⁵ *Americana*, p. 11.

¹⁶ Ivi, p. 130.

Le prime opere narrative di Don DeLillo

As a boy, and even later, quite a bit later, I believed all of it, the institutional messages, the psalms and placards, the pictures, the words. Better living through chemistry. The Sears, Roebuck catalog. Aunt Jemima. All the impulses of all the media were fed into the circuitry of my dreams¹⁷.

Se da un lato è quindi l'immagine pubblicitaria a determinare, anche attraverso la figura paterna, l'identità di David, dall'altro lato è la forza dell'immagine cinematografica a infiltrarsi con forza nella coscienza del protagonista. *Americana* è un romanzo denso di allusioni, citazioni e rimandi al mondo del cinema. In un'intervista concessa a Tom LeClair nel 1982, DeLillo parla dell'influenza del cinema nella propria attività di scrittore, e in modo particolare per quanto riguarda la creazione di *Americana*:

Probably the movies of Jean-Luc Godard had a more immediate effect on my early work than anything I'd ever read. [...] The strong image, the short ambiguous scene, the dream sense of some movies, the artificiality, the arbitrary choices of some directors, the cutting and editing. The power of images. This is something I kept thinking about when I was writing *Americana*¹⁸.

Non solo Godard, ma anche registi come Antonioni, Fellini, Bergman, Kurosawa, vengono più volte menzionati dal protagonista nel romanzo. Ma se per David questi autori assumono il ruolo di guide estetiche nella sua aspirazione di regista indipendente, è invece di un altro genere il tipo di cinema da cui si sente magneticamente attratto:

My own instincts led me to Kirk Douglas and Burt Lancaster. These were the American pyramids [...] they were monumental. Their faces slashed across the screen. When they laughed or cried it was without restraint. Their chromium smiles were never ambiguous. [...] When I was a teenager I saw Burt in *From Here to Eternity*. He stood above Deborah Kerr on that Hawaiian beach and for the first time in my life I felt the true power of the image. Burt was like a city in which we are all living. He was that big. Within the conflux of shadow and time, there was room for all of us and I knew I must extend myself until the molecules parted and I was spliced into the image. Burt in the moonlight was a crescendo of male perfection but no less human because of it. [...] Burt in the moonlight. It was a concept; it was the icon of a new religion¹⁹.

Burt Lancaster, il cui sorriso “non era mai ambiguo”, rappresenta per David un modello di perfezione virile, incarna il sogno collettivo (“Burt was like a city in which we are all living”) della “terza persona singolare”. Nei volti di Burt Lancaster e

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ T. LeClair, *An Interview with Don DeLillo*, “Contemporary Literature”, Vol. 23, No. 1, 1982, p. 25.

¹⁹ *Americana*, pp. 12-13.

di Kirk Douglas, David percepisce quell'assenza di esitazioni e di incertezze, quella superficie liscia e priva di crepe attraverso cui il sogno del consumismo americano vende se stesso, potenziata dalla magia del maxischermo, dal confluire filmico "of shadow and time".

Il potere dell'immagine quindi, come ha dichiarato DeLillo, sta al centro di *Americana*. L'immagine nella sua ambivalenza pubblicitaria e cinematografica. E David è figlio di entrambe, "child of Godard and Coca-Cola", appunto. Un'asserzione questa che, come fa notare Douglas Keesey, è

a witty rephrasing, one step removed, of Godard's famous reference to himself as a "child of Marxism and Coca-Cola". Just as Godard used the film image as a medium for a political satire on the media and the whole business of image-making (especially advertising), so DeLillo will create his fictional imagery as a challenge to the power of the reigning image-makers²⁰.

In una celebre scena del film di Godard del 1960, *À bout de souffle*, il protagonista, interpretato da Jean-Paul Belmondo, osserva il poster di un film con Humprey Bogart, cercando di imitare l'espressione dell'attore americano. In un passaggio di *Americana*, David Bell pensa a se stesso in terza persona come «Bell looking at the poster of Belmondo looking at the poster of purposeful Bogart»²¹. Come sottolinea giustamente Keesey:

we recognize this not only as an allusion to Godard and his concern about the power of images, but also as an extremely self-conscious allusion. Bell sees himself looking at posters of posters; he knows that he is trying to find himself in images of images²².

La vita di Bell è determinata quindi da una moltiplicazione infinita di immagini, che si ripetono, si modificano l'un l'altra facendosi eco. «One thinks of echoes. One thinks of an image made in the image and likeness of images. It was that complex»²³, afferma il protagonista. Secondo Baudrillard, un simile sistema culturale, fatto di rimandi potenzialmente infiniti

n'est plus lui-même qu'un gigantesque simulacre – non pas irréel, mais simulacre, c'est-à-dire ne s'échangeant plus jamais contre du réel, mais s'échangeant en lui-même, dans un circuit ininterrompu dont ni la référence ni la circonférence ne sont nulle part²⁴.

In una sorta di labirintica casa degli specchi, David vede se stesso e la sua vita come un "simulacro gigante", una replica di immagini già viste. A partire dal suo

²⁰ D.Keesey, *Don DeLillo*, Twayne Publishers, New York 1993, p. 14.

²¹ *Americana*, p. 287.

²² D.Keesey, *Don DeLillo*, cit., p. 14.

²³ *Americana*, p. 130.

²⁴ J.Baudrillard, *Simulacres et simulations*, Éditions Galilée, Paris 1981, p. 16.

aspetto fisico, caratterizzato da una «resemblance to a number of Hollywood stars known for their interchangeability»²⁵, fino a percepire il proprio ambiente di lavoro come una sorta di show televisivo:

There were times when I thought all of us at the network existed only on videotape. Our words and actions seemed to have a disturbingly elapsed quality. We had said and done all these things before and they had been frozen for a time, rolled up in little laboratory trays to await broadcast and rebroadcast when the proper time-slots became available. And there was the feeling that somebody's deadly pinky might nudge a button and we would all be erased forever²⁶.

La posizione di David nei confronti del sistema culturale americano, improntato sulla forza dirompente della comunicazione di massa, è ambigua. Se da un lato il protagonista ne è affascinato, e accondiscende persino compiaciuto alla percezione bidimensionale dell'immagine di se stesso, dall'altro lato avverte la minaccia di una "disturbingly elapsed quality", avverte in altre parole il rischio della perdita della propria individualità. David cerca quindi di sfuggire al potere schiacciante della cultura consumistica in cui è cresciuto e per cui lavora. Si allontana da New York e dal network per un viaggio che «quite intentionally recalls the counterculture trips of Henry Miller, Jack Kerouac, and William Burroughs»²⁷, ma che nelle sue intenzioni è in realtà una fuga da qualsiasi modello culturale (e anche "contro-culturale") preesistente, una fuga dal "già visto" alla ricerca di una percezione diretta e autentica di se stesso, con lo scopo «to face mountains and deserts; to smash my likeness, prism of all my images»²⁸.

1.4 Le linee temporali di *Americana*

La prima parte di *Americana* si conclude quindi con i preparativi per la partenza di David e dei suoi compagni di viaggio verso un imprecisato Ovest. Tuttavia il romanzo non prosegue linearmente con la descrizione del viaggio del protagonista, ma piuttosto la narrazione si sviluppa a ritroso nel tempo, attraverso un lunghissimo flashback che ripercorre l'adolescenza e la vita familiare di David a Old Holly, un sobborgo di New York. Scrive Mark Osteen a proposito di questa inversione nella struttura narrativa del libro:

Within the tale of his belatedness emerges a mini-*Bildungsroman* that follows most *Bildungsroman* conventions: the early life in a provincial town (Old Holly), constraints by family and education, movement to the city, a series of love affairs. This section is multiply framed: framed intertextually by the *Bildungsroman* / *Kunstler-*

²⁵ *Americana*, p. 93.

²⁶ Ivi, p. 23.

²⁷ T.LeClair, *In the Loop. Don DeLillo and the Systems Novel*, University of Illinois Press, Chicago 1987, p. 34.

²⁸ *Americana*, p. 236.

roman tradition and by the “echoes” from movies that have helped to create his identity, it also functions as a tale-within-a tale, and hence it is also intratextually framed by the narrative of Bell’s later life that surrounds it, and eventually by the frame around the entire novel, which David, alone on an island, narrates in 1999. These multiple echoes, or frames within frames, themselves suggest the quixotic nature of David’s quest to be free from the past²⁹.

Osteen accenna quindi all’infittirsi delle linee temporali che formano il tessuto narrativo di *Americana* a partire dalla seconda parte del romanzo. Il flashback si sviluppa all’interno della cornice narrativa di David come personaggio (David ventottenne a New York, David che si imbarca per il suo viaggio), ma allo stesso tempo è parte del racconto di David come narratore, David che scrive nel 1999 il libro che stiamo leggendo. Una più specifica analisi narratologica del susseguirsi delle trame temporali, del loro intrecciarsi nel tessuto narrativo di *Americana*, può dunque rivelare come non solo la vita di David Bell, ma anche il suo racconto, le modalità in cui dispone nel romanzo gli eventi narrati, siano, nelle parole del protagonista stesso, «a lesson in the effect of echoes»³⁰. Difatti la moltiplicazione delle immagini e dei “simulacri” attraverso cui Bell costruisce la propria personalità, per poi avviarsi in un processo tendente alla decostruzione della propria identità, che percepisce come non autentica, in una sorta di diminuzione del sé – e allo stesso tempo il dispiegarsi della narrazione secondo linee temporali che si richiamano vicendevolmente, simulando gli effetti di un’eco – sono elementi di *Americana* che possono essere accuratamente messi in luce attraverso un’analisi dei meccanismi della prolessi e della analepsi evidenziati in particolar modo da Gérard Genette³¹. Si vedrà inoltre come la metafora della eco con cui il protagonista definisce la propria esistenza, possa non solo trovare una accurata articolazione nella struttura narrativa di *Americana*, ma anche, e ancora attraverso le strutture temporali del racconto, nella ricerca di un momento originario nella vita del protagonista, del primo suono, se vogliamo, in grado di generare le successive eco di cui risuona il romanzo.

In *Figures III* (1972), Genette dedica un capitolo della sua opera sulla teoria del discorso narrativo (nello specifico orientata allo studio della *Recherche* di Proust) alla analisi dell’ordine del racconto, alle «relations temporelles entre récit et diégèse [...] que nous rangerons sous la catégorie du temps»³². In altre parole, basandosi sulla fondamentale distinzione narratologica tra fabula e intreccio, o, nella terminologia adottata da Genette, tra *histoire* (o *diégèse*) e *récit*, lo scopo dell’autore è di focalizzare la propria analisi su come il discorso narrativo organizza «les infidélités à l’ordre

²⁹ M.Osteen, *American Magic and Dread. Don DeLillo’s Dialogue with Culture*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2000, p. 18.

³⁰ *Americana*, p. 58.

³¹ In *Figures III*, Éditions du Seuil, Paris 1972, p. 82, Gérard Genette giustifica la propria scelta terminologica designando: «par *prolepse* toute manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d’avance un événement ultérieur, et par *analepse* toute évocation après coup d’un événement antérieur au point de l’histoire on se trouve».

³² Ivi, p. 75.

chronologique des événements, et sur les relations d'enchaînement, d'alternance ou d' "enchâssement" entre les différentes lignes d'action constitutives de l'histoire»³³. Genette inizia il capitolo in questione citando Christian Metz, il quale sottolinea l'aspetto paradigmatico della dualità temporale di qualunque tipo di discorso narrativo:

Le récit est une séquence deux fois temporelle [...] : il y a le temps de la chose-racontée et le temps du récit (temps du signifié et temps du signifiant). Cette dualité n'est pas seulement ce qui rend possibles toutes les distorsions temporelles qu'il est banal de relever dans les récits (trois ans de la vie du héros résumés en deux phrases d'un roman, ou en quelques plans d'un montage « fréquentatif » de cinéma, etc.) ; plus fondamentalement, elle nous invite à constater que l'une des fonctions du récit est de monnayer un temps dans un autre temps³⁴.

In una qualsiasi narrazione – sia essa cinematografica, orale, o scritta – si vengono quindi a relazionare le due temporalità differenti degli eventi narrati e della narrazione. L'analisi temporale di un discorso narrativo consisterà quindi nel rilevare e nel mettere a confronto l'ordine degli eventi all'interno della narrazione e la loro effettiva successione cronologica. Laddove, come quasi sempre accade in narrativa, la successione degli eventi in una narrazione non corrisponde direttamente al loro ordine cronologico, siamo di fronte a quelle che Genette chiama "anacronie narrative":

Le repérage et la mesure de ces *anachronies* narratives (comme j'appellerai ici les différentes formes de discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit) postulent implicitement l'existence d'une sorte de degré zéro qui serait un état de parfaite coïncidence temporelle entre récit et histoire³⁵.

Il "grado zero" di cui parla Genette è dunque quel momento (spesso solamente ipotizzato e mai realmente raggiunto) in cui il tempo della narrazione, ossia il momento della enunciazione degli eventi, coincide con gli eventi narrati. Si tratta quindi, nel caso della narrazione in prima persona, del momento in cui la distanza temporale interna al soggetto diminuisce al punto di risultare in "self-presence", come si è precedentemente sottolineato citando Currie. Nel momento di convergenza fra il tempo della narrazione e il tempo narrato, Currie individua una sorta di *impasse* nelle narrative confessionali (e in generale delle narrazioni in prima persona):

There is a kind of crisis that approaches in confessional narrative as the subject and the object of narration threaten to coincide. Perhaps the most comical example of this is Dr Jeekyll's confession in Stevenson's *Dr Jeekyll and Mr Hyde*, where the moral narrator and his immoral alter ego literally cannot coincide because they are sepa-

³³ Ivi, p. 74.

³⁴ C.Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, Paris 1968, p. 27. Citato in G.Genette, *Figures III*, cit., p. 77.

³⁵ G.Genette, *Figures III*, cit., p. 79.

rately embodied: they are the personifications of the schism of the subject and object of confession³⁶.

Mentre nel caso della celebre opera di Stevenson, il “grado zero” della narrazione viene evitato per le ovvie ragioni descritte da Currie, in generale questo momento critico corrisponde alla fine del romanzo, o quantomeno alla conclusione degli eventi narrati e a una sorta di smascheramento del narratore. Infatti, se in una qualsiasi narrazione in prima persona il lettore percepisce la presenza di un narratore che guarda indietro agli eventi che racconta, organizzandoli più o meno linearmente, e se inoltre la presenza di un narratore – e soprattutto di un tempo (futuro rispetto agli eventi narrati) della enunciazione – è parte dell’accordo implicito tra lettore e narratore, allora il momento della convergenza degli eventi narrati con il tempo della narrazione, e quindi il venire allo scoperto del narratore, implica un denudamento delle convenzioni narrative, un’esplicitazione dei meccanismi che governano la narrazione, e di conseguenza una sorta di tradimento da parte del narratore, un venir meno al patto implicito stabilito con chi legge il suo racconto.

Nel caso di *Americana*, la quarta e ultima parte del romanzo si apre con la descrizione di questo momento critico, segnalato dall’improvviso passaggio dal passato all’uso del presente («I am falling silently through myself»³⁷). Questa convergenza finale viene più volte annunciata dalle intromissioni di David (narratore) che, attraverso le sue incursioni prolettiche, ci informa della sua “attuale” (ossia contemporanea al momento della narrazione) condizione – David in un’isola tropicale nel 1999. Tuttavia, in questo caso, possiamo definire gli interventi diretti del narratore come “prolettici” solamente dopo aver individuato un racconto principale, o una linea temporale principale, in base alla quale è possibile stabilire quando e come occorrono delle deviazioni nell’ordine del discorso. Per Genette,

toute anachronie constitue par rapport au récit dans lequel elle s’insère – sur lequel elle se greffe – un récit temporellement second, subordonné au premier [...]. Nous appellerons désormais “récit premier” le niveau temporel du récit par rapport auquel une anachronie se définit comme telle³⁸.

In un romanzo come *Americana*, in cui vi è più di una linea temporale, l’individuazione di un racconto principale deve avvenire in base a parametri “quantitativi”, legati cioè alla lunghezza e alla durata del racconto. Il “récit premier” di *Americana*, o, in altri termini, la linea temporale dominante, è il racconto della vita di David Bell alla fine degli anni Sessanta, quando David ha ventotto anni e, stanco del suo lavoro e refrattario a un sistema culturale di cui condivide solo parzialmente i principi, incomincia il suo viaggio di formazione (artistica e non solo), con il progetto di girare un film autobiografico. Se considerassimo invece il tempo della narra-

³⁶ M. Currie, *About Time*, cit., p. 62.

³⁷ *Americana*, p. 345.

³⁸ G. Genette, *Figures III*, cit., p. 90.

zione (David nel 1999 su un'isola tropicale) come il racconto principale da cui si dipanano le varie linee temporali del romanzo, allora la descrizione delle avventure di David-personaggio (David ventottenne) risulterebbe la prima e più significativa analesi di *Americana*. Tuttavia, come specificato, per ragioni meramente quantitative è più opportuno ritenere la linea temporale concernente la vita di David a ventotto anni il "récit premier" di *Americana*, e considerare quindi come prolessi le varie incursioni di David-narratore nel racconto lineare degli eventi. Partendo da questo presupposto, è possibile identificare in *Americana* una struttura temporale complessa, consistente in un racconto principale, due linee temporali analettiche che occorrono inizialmente a fasi alterne per poi convergere in un'unica analesi, e infine una narrazione prolettica che, come accennato, nella quarta e ultima parte fa da cornice temporale all'intero romanzo.

Americana si apre con una narrazione *in medias res*: si tratta della descrizione di un party in un appartamento di un collega di David, a New York. Questo primo capitolo, oltre a fornire una prima immagine del protagonista, introduce anche un altro personaggio, Sullivan, una donna misteriosa da cui David si sente terribilmente attratto e che accompagnerà successivamente David nel suo viaggio, insieme ad altri due personaggi. Il capitolo contiene due scene che risulteranno poi, retrospettivamente, di estrema importanza. Durante il party, Sullivan:

slipped her right foot out of her shoe and then, with exquisite nonchalance, tucked her leg way up behind her against the wall so that it disappeared, storklike, behind the shroud of her trenchcoat. She remained that way, on one leg, a cryptic shoe moored beneath her³⁹.

L'elemento chiave in questa frase è l'uso dell'aggettivo "cryptic", riferito alla scarpa vuota di Sullivan. Quella scarpa vuota ed enigmatica, da cui David non riesce a staccare gli occhi, assumerà con il procedere del romanzo significati imprevedibili. La seconda scena, alla fine del capitolo, vede invece David andare in cucina e sputare di nascosto sui cubetti di ghiaccio. Un'immagine, questa, che apparentemente denota semplicemente il disprezzo di David nei confronti della festa e degli altri invitati, ma che invece si rivelerà essere carica di allusioni ben più profonde.

Nel secondo capitolo David prosegue con una sorta di autopresentazione, che viene tuttavia drasticamente interrotta da una voce, quella di David-narratore, che proviene da un altro luogo e da un altro tempo rispetto a quello degli eventi narrati:

It's time now to run the film again. I mean that quite literally, for I still have in my possession a movie made in those years, and many tapes as well. There isn't much to do on an island this remote and I can kill (or rather redistribute) a fair amount of time by listening to the soundtrack and taking yet another look at some of the footage⁴⁰.

³⁹ *Americana*, p. 7.

⁴⁰ Ivi, p. 14.

David anticipa in questo modo una serie di informazioni (l'esistenza di un film girato in "quegli" anni, il fatto che ora si trovi su un'isola remota), che troveranno maggiore ampiezza nel corso del romanzo. Dopo questa breve interruzione di tipo prolettico, la narrazione riprende a proseguire linearmente nella descrizione dell'ambiente lavorativo di David al network e in una prima caratterizzazione dei personaggi.

Con il terzo capitolo viene introdotta la prima delle due linee analettiche del romanzo. La narrazione va indietro agli anni del matrimonio di David (pochi anni prima rispetto agli eventi narrati). Questa linea temporale procede a ritroso per gran parte del romanzo. Nel ricordare il proprio matrimonio David infatti comincia dalla descrizione del suo primo adulterio, per poi procedere all'indietro, andando avanti nel romanzo, fino ad arrivare a descrivere gli anni del college e dell'inizio della relazione con la ex moglie. Questo «*récit temporellement second*»⁴¹, proseguendo appunto a ritroso nel tempo, confluisce nella terza e più consistente linea temporale di *Americana*, che, seppur annunciata tramite brevi accenni già nella prima, trova ampio spazio nella seconda parte del romanzo. Si tratta della narrazione della adolescenza di David a Old Holly, un flashback lungo quasi un centinaio di pagine, che però, a differenza della seconda linea temporale già evidenziata, procede cronologicamente dalla prima adolescenza del protagonista fino alla morte di sua madre, durante il suo primo anno di college.

Americana si struttura quindi temporalmente secondo quattro linee, o racconti. La prima e più significativa riguarda la vita di David a ventotto anni (linea 1). Il secondo segmento temporale riguarda gli eventi che vanno dal primo anno di college al divorzio con sua moglie, ed è raccontato all'inverso (linea 2). Il terzo segmento (linea 3) è invece il lungo flashback che descrive gli eventi che vanno dall'adolescenza di David fino ai primi anni di università, fino insomma a convergere con il secondo segmento temporale analettico. Nel momento in cui questi due segmenti vengono a coincidere (alla fine della seconda parte del romanzo), il racconto riprende a procedere linearmente descrivendo il viaggio di David e le riprese del suo film. La quarta linea temporale (linea 4) è la più ampia cornice del romanzo: David nel 1999 che scrive la sua autobiografia e guarda il suo film. Questo segmento trova spazio nel corso del libro attraverso il meccanismo della prolessi, e attraverso gli interventi diretti (al presente) della voce di David-narratore. Quest'ultima linea narrativa è distaccata dalle tre precedenti: David scrive il suo manoscritto nel 1999, a distanza di circa trent'anni dagli episodi narrati (dalla linea 1). Pur non essendoci quindi una convergenza del tempo narrato con il tempo della narrazione (come nelle narrative confessionali), la quarta parte del romanzo, in cui David-narratore trova più ampio spazio, sembra comunque far fronte a quella sorta di "crisi" delle narrative autobiografiche individuata da Currie e consistente nell'*impasse* che si viene a

⁴¹ G.Genette, *Figures III*, cit., p. 90.

creare nel momento in cui la distanza morale (se non temporale) tra narratore e personaggio svanisce. Scrive Currie:

as the self of the past catches up with the self of the present, and as narrated time threatens to coincide with the time of narrative, a crisis beckons. [...] When narrated time catches up with the time of narrative, there is nothing left to remember but memory itself, and nothing left to write about but the act of writing. [...] When he no longer has any past to narrate, the narration turns to consider itself and the very temporal problems that narrative self-reflection raises⁴².

Nella quarta parte di *Americana*, nonostante un *gap* temporale di circa trent'anni, David sembra non avere più nulla da ricordare. Tra il tempo degli eventi narrati e il tempo della narrazione ci sono trent'anni di vuoto dei quali al lettore non è concesso sapere nulla. È come se il tempo degli eventi narrati confluisse nel tempo della narrazione, come se gli anni che dividono questi due segmenti temporali fossero nulli, inesistenti. La distanza temporale, che resta ampia, viene quindi annullata dall'accorciarsi della distanza morale: non importa che siano trascorsi trent'anni dalla fine del viaggio di David al momento della narrazione; il racconto del ricordo finisce perché il fallimento con cui si conclude il racconto del viaggio del protagonista appartiene (e in un certo senso dà vita) allo stesso universo morale in cui David (il narratore) scrive la propria autobiografia. Anche a David quindi non resta altro da ricordare se non "memory itself", e anche nel suo caso la fine degli eventi narrati coincide con una riflessione di tipo metanarrativo sulla presunta autenticità del racconto autobiografico:

Too much has been disfigured in the name of symmetry. Our lives were the shortest distance between two points, birth and chaos, but what appears on these pages represents, in its orderly proportions, almost a delivery from chaos. Too much has been forgotten in the name of memory⁴³.

Ciò che David mette in dubbio è quindi non tanto l'esattezza dei suoi ricordi quanto la ricerca e il bisogno di una simmetria nell'organizzarli nella narrazione. Alla fine del romanzo insomma, il narratore si interroga sul valore stesso del racconto autobiografico, sul suo grado di verità e di aderenza ai fatti narrati. Come sottolinea Currie:

In the Freudian tradition, psychoanalysis operates on the assumption that mental disturbance is a state of self-ignorance to be overcome in the moment of narration by self-knowledge. The past, in other words, was a lie, and the present is the cure in the form of truthful, reliable self-narration. But in the act of self-narration, the unreliability of the narrator merely takes a new form, remembering the past not as it was,

⁴² M. Currie, *About Time*, cit., p. 64.

⁴³ *Americana*, p. 345.

but in the light of the present. In order to tell the truth about a lie, one must tell a lie about the truth, both of which [...] result in a lie⁴⁴.

La narrazione in prima persona quindi, nel tentare di redimere il passato, inevitabilmente lo modifica alla luce del presente. Come ammette amaramente David, «too much has been forgotten in the name of memory»⁴⁵.

1.5 “The freeing of a single moment, the beginning of time”: ricerca di un’epifania filmica e ricostruzione dell’istante

Americana si chiude quindi con l’accettazione e il riconoscimento da parte del protagonista del proprio fallimento come narratore, che, infatti, nell’ultima parte del romanzo scrive:

In short I have not been cunning enough. I have taken the middle path, neither heaven nor hell, and no amount of self-serving research can persuade me that cunning does not grow its sharpest claws at the very extremes of consciousness. Not that this work has been engineered to no purpose. It is a fond object. I like to look at it, pages neatly stacked, hundreds of them, their differences hidden from the eye. Every so often I move the manuscript to another room in order to be surprised by it as I enter that room. It never fails to be a touching thing, my book on a pinewood table, poetic in its loneliness, totally still, Cézannesque in the timeless light it emits, a simple object, the box-shaped equivalent of the reels which sit in my small air-conditioned storage vault⁴⁶.

David mette in dubbio il valore artistico del proprio manoscritto, che diventa per lui il simbolo di un fallimento, della sua scarsa astuzia, della sua incapacità di affrontare il proprio passato per quello che realmente è stato, senza alcun compromesso. Il manoscritto è quindi l’equivalente delle bobine del film girato trent’anni prima: per David sono solamente dei begli oggetti, da contemplare, commoventi in quanto gli ricordano i suoi vani tentativi di diventare un artista. A distanza di molti anni, David osserva minuziosamente le riprese del proprio film, rendendosi conto che ciò che doveva essere inizialmente una rivisitazione dei propri eventi autobiografici in forma artistica, una sublimazione del proprio passato, «eventually became a film in silence and darkness. [...] Viewed in the sequence in which it was filmed, the movie becomes darker and more silent as it progresses»⁴⁷. Un film sul silenzio e sull’oscurità. Nato con lo scopo di restituire un significato al proprio passato, il film si trasforma nel suo esatto contrario, diventando agli occhi di David

⁴⁴ M. Currie, *About Time*, cit., p. 63.

⁴⁵ *Americana*, p. 345.

⁴⁶ Ivi, p. 346.

⁴⁷ *Ibid.*

an exercise in diometrics which attempts to unmake meaning. I like to touch the film. I like to watch it move through the projector. This is my success. Sullivan and Brand, in their surgical candor, taught me to fear and envy the artist. [...] I wanted to become an artist, as I believed them to be, an individual willing to deal in the complexities of truth. I was most successful. I ended in silence and darkness, sitting still, a maker of objects that imitate my predilection⁴⁸.

Il film e il manoscritto sono quindi i simboli di un fallimento artistico che tuttavia, come ironicamente sottolinea David, mette il protagonista di fronte alle “complexities of truth”. Una verità, la sua, che è appunto il fallimento stesso, la consapevolezza di non essere stato in grado di produrre altro se non, ancora una volta, un simulacro, una imitazione delle sue vere intenzioni.

Il progetto di girare un film nasce durante il viaggio di David e dei suoi compagni nel Midwest, nella terza parte di *Americana*. Parlando con Sullivan, David descrive in questi termini la sua idea: «I’m thinking of making a long messy autobiographical-type film, [...] a long unmanageable movie full of fragments of everything that’s part of my life»⁴⁹. All’origine del progetto c’è un’immagine, una donna che David osserva il giorno della partenza, mentre pota una siepe nel suo giardino. Un’immagine che cattura l’attenzione del protagonista e che risuona, come poi retrospettivamente risulterà chiaro, di eco provenienti dalla adolescenza di David:

The movie I want to make will be a different kind of thing completely. I’m just starting to get it straightened in my head. It’s funny how it came to me. I saw a woman trimming a hedge. Almost immediately it became something else. And it’s still changing⁵⁰.

L’immagine della donna è estremamente evocativa: «the power of this image, for David, is found in its capacity to harbour, within the restricted ambit of its barely moving parts, something else, a trembling, nascent something that the image itself is not»⁵¹. Il film di David vuole essere allo stesso tempo un film sulla sua vita e un ritratto dell’America contemporanea, delle sue piccole realtà dimenticate, delle mille storie che la compongono, e che giacciono nascoste dietro la superficie uniformante della società americana del consumismo e della comunicazione di massa. Ma l’ambizione di David di creare un ritratto della sua nazione coincide e viene allo stesso tempo sopraffatta dalla dimensione più intima del suo progetto creativo, dal desiderio di scavare nel proprio passato con lo scopo di ricreare una sorta di «filmic epiphany»⁵², un momento in grado di ridare significato alla propria esistenza. Come osserva Boxall,

⁴⁸ Ivi, p. 347.

⁴⁹ Ivi, p. 205.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ P.Boxall, *Don DeLillo. The Possibility of Fiction*, cit., p. 27.

⁵² *Ibid.*

the America that David divines, fleetingly, in the beating arms of the hedge-trimming woman, is an America that is also, and at once, a psychical landscape, a private mindscape, in which the oedipal prohibitions beneath which David lives might be lifted to offer him an orgasmic, epiphanic release. The America that emerges in *Americana*, through David's autobiographical quest, is a nation that is inscribed and disfigured with oedipal injunctions, with baffled, prohibited desire, with nameless fear and dread. The pathology from which David suffers, a pathology which is reflected and repeated across the entire nation, [...] is inseparable from the unresolved erotic longing that David feels for his deranged, spiritual mother⁵³.

La donna che taglia la siepe è una delle molte immagini, o simulacri, della madre di David all'interno del romanzo. Nella seconda parte di *Americana* – in cui attraverso una lunga analepsi la narrazione di David torna indietro nel tempo, agli anni della sua adolescenza e della vita in famiglia – la figura al centro della narrazione è la madre del protagonista. Il fulcro di una famiglia in cui per ciascuno l'espressione dei propri sentimenti è quasi patologicamente bloccata dalla presenza aggressiva e autoritaria del padre, «whose violent protectiveness betrays (his) own desire to violate what (he is) supposedly guarding»⁵⁴, la mamma di David resta incompresa dai suoi figli e dal marito. Dotata di una estrema sensibilità, la madre del protagonista «is too delicate an instrument to survive contemporary American life, and retreats into madness and silence»⁵⁵. Le varie versioni della madre di David nel corso del romanzo (fra cui la stessa Sullivan), rappresentano puntualmente per il protagonista l'opportunità di recuperare ciò che è andato perso, di ritornare con la memoria al ricordo della madre e alle possibilità che quel ricordo rappresenta. David vede nei gesti della donna che pota la siepe

a way of reinventing everything around him, a way of seeing, through the mass produced carnage of modern America, a ghostly, original, mythical scene, bathed in renaissance light, that needs only a particular filmic glance to bring it once more into visibility⁵⁶.

In particolare al cuore di *Americana* c'è un momento, un ricordo proustiano di intimità fra David e sua madre. Al termine di una sorta di festa di iniziazione che celebrava il suo ingresso nel mondo adulto, David, ritornando nella sua camera, la vede in cucina: «My mother was in there. The refrigerator door was open. She was wearing just one shoe. The other was on the floor, a black shoe, upright, near the wall. She held a tray of ice cubes in her hands and she was spitting on the cubes»⁵⁷. Questa scena illumina retrospettivamente l'immagine di Sullivan, incontrata nel

⁵³ Ivi, p. 28.

⁵⁴ D.Keeseey, *Don DeLillo*, cit., p. 19.

⁵⁵ P.Boxall, *Don DeLillo. The Possibility of Fiction*, cit., p. 28.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Americana*, p. 195.

primo capitolo, svelando – a distanza di quasi duecento pagine – l'enigma di quella scarpa vuota e “criptica”, così misteriosamente evocativa per il protagonista. Anche l'immagine di David che sputa sui cubetti di ghiaccio al party con cui si apre il romanzo, assume solamente adesso il suo vero significato di omaggio da parte del protagonista alla memoria della madre. Poco dopo aver assistito a questa scena, David ritorna in cucina dove la incontra nuovamente. Il desiderio edipico di David è a un passo dal realizzarsi ma il confronto tra i due viene interrotto dall'approssimarsi del padre:

I did not move. I felt close to some overwhelming moment. [...] She was before me now, looking up, her hands on my shoulders. The sense of tightness I had felt in my room was beginning to yield to a promise of fantastic release. It was going to happen. Whatever would happen. The cage would open, the mad bird soar, and I would cry in epic joy and pain at the freeing of a single moment, the beginning of time. Then I heard my father's bare feet on the stairs. That was all⁵⁸.

Questo incontro è al cuore del romanzo ed è al centro della *quest* del protagonista di *Americana*. Boxall scrive a questo proposito:

This unfulfilled encounter, during which David looks over the boundary of his tarnished, compromised reality into the abyssal, poetic depths of unchecked desire, forms the primal scene of novel and film. It is from this modernist wellspring that both works are drawn. The encounter is heavy with mythical and literary freight, but perhaps it is Proust that looms largest here. David's lust after his mother, and the prohibiting intervention of the “father's bare feet on the stairs”, invoke Marcel's forbidden yearning for his mother in the overture to *A la recherche* [...]. And like Marcel, David seeks an aesthetic form that will be able to re-imagine this moment, to absorb it into a landscape of perfected memory, in which it can be recuperated as art⁵⁹.

La vita di David è quindi determinata da questo mancato incontro, dalle immense possibilità che vengono sprigionate da questo istante (“the freeing of a single moment, the beginning of time”). Quel momento rappresenta il suono originario da cui derivano le successive eco di cui è costellata la vita del protagonista. Le molteplici forme in cui si riverbera l'immagine della madre di David, rimandano a questo singolo istante edipico, e a ventotto anni egli vi ritorna e cerca di ricostruirlo e sublimarlo attraverso la cinepresa. Il suo film sarà quindi il tentativo di dare una nuova forma a questo istante, di portarlo a compimento attraverso una trasformazione artistica, l'unica possibilità che gli resta per poter tornare indietro nel tempo.

La scena cruciale del film cerca di riprodurre appunto questo istante. Sullivan recita la parte di sua madre e la parte di David è affidata a Bud, un sedicenne di Fort Curtis, la piccola realtà americana scelta a caso dal protagonista come ambientazione

⁵⁸ Ivi, pp. 196-197.

⁵⁹ P.Boxall, *Don DeLillo. The Possibility of Fiction*, cit., p. 29.

per il suo film. David, dietro la cinepresa, cerca quasi disperatamente di ricreare il significato nascosto in questa scena. La narrazione diventa frenetica, come se lo stesso narratore, a distanza di anni, non riuscisse a gestire il potenziale emotivo di quell'istante:

I felt no power doing it this way. The light was worse than bad and I hadn't made the proper readings. I was going too quickly. I was not framing. I was ending the shots too soon. But I had to do it and be done with it and maybe this was the best way, to obliterate the memory by mocking it, no power at all, spilling seed into the uncaptured light. Then I began to shoot the last sequence and I found I could not stop. Through the viewfinder I saw them, motionless, supremely patient, steadfast, her long fingers knuckle to tip visible over his shoulders, her left eye looking past his ear and into the eye of the camera, and I kept shooting for two or three minutes, lost somewhere⁶⁰.

In questi pochi attimi assistiamo a una totale perdita di controllo da parte di David. La ricerca delle condizioni ideali per la ripresa, cede di fronte all'urgenza di registrare una scena che annulla qualsiasi difesa nel protagonista. Messosi di fronte a se stesso, e a un ricordo insostenibile, David sceglie di annientarlo nella parodia, e attraverso l'obiettivo assiste in maniera voyeuristica alla scena. L'aspirazione di ricreare il momento all'origine della sua *quest*, la ricerca di sfumature e significati nascosti in quella immagine, si trasforma in un anticlimax; nonostante l'assenza fisica del divieto paterno, un attimo prima della ripresa, David ammette: «and I wondered of this commercial whether it would sell the product»⁶¹, reintroducendo quindi indirettamente, attraverso un breve accenno all'immagine pubblicitaria, la figura di suo padre come limite alla percezione liberatoria dell'istante. Come acutamente osserva Keeseey, ciò che David comprende durante questi pochi attimi, è il fatto che «the son's desire for the mother is not reciprocated, but revealed by the camera to be narcissistic and masturbatory»⁶². Pur volendo sublimare il ricordo, trasfigurarlo attraverso la sua creazione artistica, David non fa che riprodurre l'istante, creando niente più che una copia del mancato incontro edipico con sua madre. David fallisce nei suoi intenti: «the bid to penetrate to the heart of his dark, oedipal obsession ends with a tawdry and unconvincing pornographic fantasy»⁶³.

La ricerca di quell'unico momento in grado di dare all'esistenza del protagonista un nuovo significato, si trasforma nel fallimento al cuore del film e del romanzo stesso:

The gaps and silences and nuances contained in gesture and stance, those empty places in which a new and authentic, autobiographical America might be articulated,

⁶⁰ *Americana*, pp. 317-318.

⁶¹ Ivi, p. 317.

⁶² D.Keeseey, *Don DeLillo*, cit., p. 25.

⁶³ P.Boxall, *Don DeLillo. The Possibility of Fiction*, cit., p. 34.

remain silent and dark – they slide from the grasp of screen and film, moving beyond readability, condemning film and page to reproduce what was already there⁶⁴.

Pur volendo a tutti i costi sfuggire dal già visto, David è condannato a riprodurre ancora una volta un simulacro, niente di più che un'ulteriore deformazione di un ricordo. Alla fine della terza parte di *Americana*, David passa la notte con Sullivan, emulando ancora una volta una sorta di incontro erotico con la madre. A letto il protagonista chiede a Sullivan di raccontargli una favola, e la parola che ricorre durante la descrizione del rapporto sessuale è "abomination", sottolineando marcata-mente l'artificiosa incestuosità del rapporto. Ma la notte passata con Sullivan non fa che ribadire la natura narcisistica del desiderio di David. La mattina successiva, guardandosi allo specchio, osserva senza alcuna amarezza: «In the mirror [...] I looked not bad. Indeed I remained David Bell»⁶⁵. Ancora una volta quindi, al termine di quello che inizialmente voleva essere un viaggio volto a distruggere le immagini di se stesso, il protagonista sancisce il proprio fallimento nel ribadire il proprio narcisismo, il proprio bisogno di riconoscersi in un'identità stereotipata. Sarà la stessa Sullivan d'altronde a salutare definitivamente Bell con un pungente: «You're such a lovable cliché, my love»⁶⁶.

Nella scena del film citata in precedenza in cui David si rivolge al suo futuro se stesso, la voce fuoricampo del protagonista si rivolge al David del 1999, e lo invita a chiedere alla giovane versione di se stesso qualunque cosa: «Ask him anything. He knows all the answers. That's why he's silent. He has come through time to answer your questions. He is standing still but moving. He is silent with answers»⁶⁷. David viene dal passato, per ricordare al narratore che le risposte sono nel suo silenzio, nell'impossibilità di dire ciò che non ha trovato parole e forma nel suo film. L'unica risposta che David è in grado di dare a se stesso è la propria immagine silenziosa, simbolo inequivocabile del proprio fallimento artistico.

Americana è una «lesson in the effects of echoes»⁶⁸ perché l'intero romanzo si struttura come replica sempre più debole di un suono originario ormai andato perso. La vita di David fa da eco a quel momento, il suo film altro non è se non l'eco di una ricerca. Il libro stesso, in fondo, è un'eco di echi. La narrativa di *Americana* va freneticamente avanti e indietro verso quel momento. Avanti verso la ricostruzione del momento, e indietro verso il momento in sé. La complessa struttura del romanzo, in cui le quattro linee temporali si intersecano, richiamandosi vicendevolmente, risponde essa stessa ai meccanismi di una eco; come un'onda sonora, i segmenti temporali del romanzo infatti sembrano essere respinti e riflessi da un ostacolo, che è appunto il fallito tentativo di David di vedere davvero la propria immagine, di scavare al di sotto della superficie delle cose. Il suono originario verso cui e da cui si dipa-

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Americana*, p. 334.

⁶⁶ *Ivi*, p. 336.

⁶⁷ *Ivi*, p. 309.

⁶⁸ *Ivi*, p. 58.

na la narrazione di *Americana*, il momento della verità, «in which time will be collected into a single instant of judgement, wisdom and knowledge»⁶⁹, diventa sempre più fievole, fino a svanire del tutto «in silence and darkness»⁷⁰.

⁶⁹ P.Boxall, *Don DeLillo. The Possibility of Fiction*, cit., p. 34.

⁷⁰ *Americana*, p. 346.

2. Velocità e lentezza in *End Zone*

Il secondo romanzo di Don DeLillo, *End Zone* (1972), è strutturato secondo un'opposizione di velocità diverse. Da un lato descrive le dinamiche "accelerate" del football inteso come simbolo della mitologia americana contemporanea e del suo senso estetico collettivo; dall'altro, rivela a un livello più profondo l'espressione di una ricerca verso una forma di "decelerazione" che, come si vedrà, viene messa in atto sia dalle decisioni del protagonista che dalle scelte estetiche dell'autore. L'analisi del tipo di temporalità espressa in questo romanzo mette in luce l'impegno di Don DeLillo nel rappresentare le contraddizioni della cultura americana contemporanea, ma, soprattutto, conduce a una prospettiva critica volta a evidenziare le negoziazioni dello scrittore americano con l'eredità modernista. In particolare è Samuel Beckett l'autore maggiormente presente in *End Zone*, e la sua eredità artistica si manifesta specificatamente nella tendenza verso la "lentezza" che caratterizza la narrativa di DeLillo.

La divisione del romanzo in tre parti corrisponde a un rallentamento nella scrittura di DeLillo, dato che ciò che convenzionalmente dovrebbe rappresentare il climax in un romanzo di argomento sportivo ("the big game"), è collocato nella seconda parte, al centro di *End Zone*, mentre la terza e ultima parte rappresenta, come ha evidenziato Mark Osteen¹, una sorta di "anticlimax" in cui la vita del protagonista, e più in generale la trama, recedono con calma in una temporalità priva di eventi, "svuotata", in cui tutto tende a ritrarsi e a eludere una qualsiasi risoluzione definitiva.

Tuttavia, come vedremo, questa sorta di sospensione temporale, che si manifesta più chiaramente nella lentezza della parte finale, è presente in realtà lungo tutto il romanzo, seppur attraverso lievi e brevi accenni. La narrativa di DeLillo alterna velocità e lentezza anche laddove la violenza e l'immediatezza sembrano predominare non lasciando apparentemente alcuno spazio al ritmo lento della riflessione. Attraverso questo intrecciarsi di tempi diversi, attraverso il contrasto di velocità e lentezza intesi come i due estremi temporali all'interno dei quali si sviluppa il romanzo, DeLillo riesce a creare un nucleo di temporalità vuota, una sorta di tempo utopico in cui la sua narrativa può rimanere sospesa senza l'urgenza di una conclusione.

Se *End Zone* «deconstructs conventional plot structure»² e se la sua «inconclusive conclusion conforms perfectly to the unmistakable sense of anticlimax in its final section»³, il finale aperto del romanzo deve essere considerato anche come una forma di sospensione temporale. *End Zone* inizia, sin dal primo paragrafo, parlando della velocità: «Taft Robinson was the first black student to be enrolled at Logos Col-

¹ M.Osteen, *American Magic and Dread. Don DeLillo's Dialogue with Culture*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2000, p. 44.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

lege in West Texas. They got him for his speed»⁴. Nel primo capitolo, la velocità viene descritta dal protagonista (Gary Harkness) come qualcosa di magico, «the last excitement left, the one thing we haven't used up, still naked in its potential, the mysterious black gift that thrills the millions»⁵. Tuttavia, sebbene il romanzo abbia inizio preannunciando una storia fatta di velocità e azione, dell'immediatezza e della violenza legata al football, la parte finale contraddice le aspettative del lettore. La velocità come una potenzialità inesplorata viene infine annullata dalle dinamiche "al rallentatore" della squadra di football alla fine della stagione sportiva, e inoltre, dalla chiusura del protagonista in se stesso, dal suo auto-escludersi dagli eventi. Persino Taft Robinson, il promettente giocatore ingaggiato per la sua straordinaria velocità, si rivela infine essere un personaggio bloccato, seduto immobile nella sua stanza, l'incarnazione della lentezza. Questa apparente contraddizione deve essere considerata non solo come la ricerca deliberata di DeLillo di deludere le aspettative di una trama lineare, ma anche e soprattutto come parte della costruzione di una dialettica fatta di temporalità diverse, e di differenti velocità, il cui scopo è proprio quello di lasciare il lettore sospeso in un non-luogo temporale, o un non-tempo. In breve, l'illusione iniziale di un romanzo incentrato sulle meraviglie della velocità, viene contrastata dal rallentamento finale dei ritmi narrativi, la cui conseguenza è infine la descrizione dell'assenza di una temporalità definita o definibile. Ciò che Osteen delinea come un anticlimax, ossia la terza parte del romanzo, è in realtà il climax del lento controtempo che si sviluppa al di sotto della superficie di *End Zone*.

2.1 Temi paralleli: il football e la minaccia nucleare

La minaccia di una guerra nucleare, l'altra cornice tematica di questo romanzo insieme al football, rappresenta, come sottolineato da Osteen⁶, la tendenza della narrativa ad andare verso una conclusione, o verso la morte – una caratteristica evidenziata anche da Jack Gladney, il protagonista di *White Noise* (1985), che afferma: «All plots tend to move deathward. This is the nature of plots»⁷. Gary Harkness, pur provando vergogna per la sua estrema curiosità e passione per i dettagli tecnici degli armamenti nucleari e dei potenziali sviluppi di un conflitto su scala mondiale, incarna un desiderio collettivo di distruzione, il desiderio colpevole e proibito di una conclusione definitiva, vista come una forma di purificazione sociale, un *ground zero* da cui potrebbe rinascere una nuova storia. Tuttavia, negando una qualsiasi conclusione con il suo finale aperto, «*End Zone* implicitly critiques fictions that pander to our apocalyptic yearnings by promulgating the myth of a world that can be remade from the ashes, those that portray nuclear war as an antidote to the tedium of everyday life»⁸. *End Zone* non rappresenta un mondo e una storia nella loro fase terminale,

⁴ D.DeLillo, *End Zone* (1972), Picador, London 2004, p. 3.

⁵ Ivi, p. 5.

⁶ M.Osteen, *American Magic and Dread. Don DeLillo's Dialogue with Culture*, cit., p. 45.

⁷ D.DeLillo, *White Noise. Text and Criticism*, Penguin, New York 1998, p. 26.

⁸ M.Osteen, *American Magic and Dread*, cit., p. 45.

lanciati irreversibilmente verso la loro fine; descrive piuttosto un mondo in cui, come sostiene Paul Virilio, «le danger de l'armement nucléaire et du système d'armes qu'il suppose ce n'est donc pas tant qu'il explose mais bien qu'il existe et impose dans les mentalités»⁹.

Sia il football che la guerra vengono indicati da DeLillo come simboli della storia americana negli anni Settanta. Se il football viene definito in *End Zone* come un «microcosm of life»¹⁰, si può pensare ad esso anche come metafora della guerra stessa. Emmet Creed, l'allenatore della squadra del Logos College, con la sua costante ricerca di ordine e disciplina, esprime esplicitamente la connessione fra football e guerra. Per Gary, Creed appartiene a quei «types familiar to football and other paramilitary complexes»¹¹. Come osserva Douglas Keeseey, «in the players' minds, Creed's words take a life of their own, defining the world as one of do-or-die bravery, of suicidal self-sacrifice out of loyalty to the team and its coach»¹². È interessante notare come Creed si esprima principalmente attraverso l'uso di aforismi, come quello che Gary ironicamente definisce «a brief inspirational message that summed up everything we knew or had to know. "It's only a game", he said, "but it's the only game"»¹³. Gli aforismi accattivanti dell'allenatore cercano di catturare la violenza del football e di incapsularla in veri e propri gridi di battaglia. Creed, nelle parole del protagonista, lotta per creare «order out of chaos»¹⁴. In un'intervista del 1982, DeLillo ha affermato a questo proposito:

Most games are carefully structured. They satisfy a sense of order [...]. Games provide a frame in which we can try to be perfect. Within sixty-minute limits or one-hundred yard limits...we can look for perfect moments or perfect structures. In my fiction I think this search sometimes turns out to be a cruel delusion¹⁵.

Creed cerca quasi disperatamente nel football proprio questo senso dell'ordine. I suoi tentativi, tuttavia, saranno destinati a fallire e la sua ultima apparizione lo rappresenta come una vittima di quella «cruel delusion» messa in evidenza da DeLillo.

2.2 La violenza come fonte di mistero e il bisogno di reinventare il linguaggio

L'intero romanzo è costellato da episodi di violenza fisica, e non solo gli aforismi di Creed, ma il linguaggio in generale in *End Zone* sembra essere dominato dal tentativo di rappresentare una violenza che sfugge alle parole e che si traduce, necessariamente, in una serie di balbettii e rumori incomprensibili. La questione del lin-

⁹ P. Virilio, *Vitesse et politique*, Galilée, Paris 1977, p. 146.

¹⁰ *End Zone*, p. 19.

¹¹ Ivi, p. 21.

¹² D. Keeseey, *Don DeLillo*, Twayne Publishers, New York 1993, p. 35.

¹³ *End Zone*, p. 15.

¹⁴ Ivi, p. 9.

¹⁵ T. LeClair, *An Interview with Don DeLillo*, "Contemporary Literature", Vol. 23, No. 1, 1982, pp. 21-22.

guaggio in *End Zone* è stata ampiamente discussa dalla critica delilliana, e in particolare è la conclusione di David Cowart a delineare le due principali tendenze del lavoro di DeLillo sul linguaggio:

In allusion to Wittgenstein, he invokes a trans-linguistic reality that mocks the shortcoming of language; at the same time, in allusion to Rilke, he contemplates the redemptive mystery of the word so pure as to make numinous the things it names¹⁶.

Violenza e linguaggio sono inestricabilmente connessi: se una realtà violenta non può trovare espressione nelle parole, la violenza è anche una risorsa di mistero e fascino e il linguaggio diventa misterioso ed enigmatico, quasi sacro, nel suo tentativo di dire l'indicibile¹⁷. La violenza ha in sé qualcosa di arcano e ancestrale che richiede che si crei un nuovo linguaggio, si inventino nuove parole. Anche l'interesse di Gary Harkness per gli sviluppi di un potenziale conflitto nucleare lo porta più volte a riconoscere il bisogno di un nuovo linguaggio. Durante uno dei suoi numerosi colloqui con Major Staley, il suo insegnante di un corso denominato "Aspects of Modern War", Gary afferma: «Major, there's no way to express thirty million dead. No words. So certain men are recruited to reinvent the language»¹⁸. Le parole, per Gary, «don't explain, they don't clarify, they don't express. They're painkillers. Everything becomes abstract»¹⁹. Nella ricerca di un linguaggio capace di nominare le atrocità di una guerra nucleare, Gary è allo stesso tempo terrorizzato e affascinato dalla realtà elusiva (o dalla negazione di realtà) di un potenziale conflitto su scala mondiale. Le parole appartengono a una temporalità più lenta dell'istantaneità determinata dalla minaccia nucleare, esprimono una divisione tripartita del tempo, una temporalità di tipo narrativo fatta di un passato, un presente e un futuro. Il tipo di temporalità che la minaccia di un conflitto nucleare fa prefigurare, invece, costituito dal passaggio da una iper-accelerazione a una contrazione del tempo, scardina questa successione temporale, distruggendo la possibilità stessa di un ordine narrativo. Se, come afferma Virilio, «l'histoire progresse à la vitesse du système d'armes»²⁰, il contesto storico di *End Zone* (scritto nel 1972) è determinato dall'ombra della minaccia nucleare, dalle strategie di deterrenza dei due blocchi di potere americano e sovietico. Si tratta insomma di una storia vista e vissuta come un conto alla rovescia. Laddove l'accelerazione e la velocità sono al cuore della temporalità peculiare della guerra fredda, la violenza e l'immediatezza dello sport, e del football nel caso specifico, non fanno altro che rappresentare, su scala minore, ciò che storicamente era di-

¹⁶ D.Cowart, *Don DeLillo. The Physics of Language*, University of Georgia Press, Athens 2002, p. 32.

¹⁷ Un giocatore della squadra del Logos College, Billy Mast, segue un corso nell' "Untellable". Quando un compagno di squadra gli chiede di cosa si occupi più precisamente il corso, risponde: «It's hard to tell. I don't think anybody knows how deep the untellable is. [...] We shout in German a lot. [...] I think the theory is if any words exist beyond speech, they're probably German words, or pretty close», *End Zone*, pp. 176-177.

¹⁸ Ivi, p. 81.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ P.Virilio, *Vitesse et politique*, cit., p. 74.

ventata una gara nella velocità degli armamenti sui due principali fronti politici e militari. Sia la guerra che il football hanno a che fare con il superamento dei limiti di velocità precedentemente stabiliti, e in entrambi i casi il risultato finale è «the breathless impact of two destructive masses»²¹.

2.3 Teologia del nucleare e religione della velocità

In uno dei suoi incontri con il protagonista, il suo insegnante Major Staley mette in risalto una sorta di misticismo del nucleare, sottolineando le sfumature trascendentali legate all'esistenza stessa della bomba atomica: «There's a kind of theology at work here. The bombs are a kind of god. As his power grows our fear naturally increases. [...] Now god is the force of nature itself, the fusion of tritium and deuterium. Now he's the weapon»²². La bomba diventa dunque un dio, il suo potere distruttivo possiede qualcosa di religioso. Nella descrizione del fascino legato alla velocità, incontrata all'inizio del romanzo, e nelle numerose scene di azioni violente e accelerate durante gli allenamenti e le partite del Logos Team, *End Zone* sembra in effetti ispirarsi a quella «religione della velocità» la cui nascita veniva annunciata da Marinetti nel suo *Manifesto del Futurismo* (1909) all'inizio del ventesimo secolo. Marinetti identificava l'essenza della velocità nella «sintesi intuitiva di tutte le forze in movimento»²³, contrapposta alla lentezza intesa come «l'analisi razionale di tutte le stanchezze in riposo»²⁴. *End Zone* sembra quindi in apparenza venerare il culto futuristico della velocità, il suo mistero segreto e potente, e quando nelle prime pagine del romanzo il narratore descrive Taft Robinson come una semi-divinità dotata del dono magico della velocità, ci ricorda l'affermazione di Marinetti per cui «se pregare vuol dire comunicare con la divinità, correre a grande velocità è una preghiera»²⁵. Non è un caso dunque che per il fondatore del Futurismo la guerra e l'atletica fossero i segni più evidenti del potere della velocità, della sua aura mistica. Per Marinetti infatti, «gli sportsmen sono i primi catecumeni di questa religione»²⁶. Anche Paul Virilio, in *Vitesse et politique* (1977), sottolinea la forte connessione che sussiste fra i corpi (e la loro sublimazione negli sport) e la guerra. A proposito della propaganda nazista, Virilio afferma:

Ce que le stade de Berlin met en scène dans la célébration de la liturgie olympique, c'est très précisément une hiérarchie des corps dans l'ordre des vitesses de pénétration, le corps sportif est un corps prytanique lui-même projectile ou projetant,

²¹ *End Zone*, p. 107.

²² Ivi, p. 77.

²³ F.T. Marinetti, *La nuova religione-morale della velocità*, in I. Gherarducci (a cura di), *Il Futurismo italiano*, Editori Riuniti, Roma 1976, p. 45.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Ivi, p. 46.

²⁶ Ivi, p. 47.

l'excitation du record de vitesse ou de distance c'est celle de l'assaut, le principe même de la performance sportive²⁷.

L'immagine del corpo come proiettile è parte del culto estetico per la velocità del Futurismo, rappresentando l'unione del corpo umano con un corpo metallico, «capable d'annihiler le temps et l'espace par ses performances dynamiques»²⁸.

2.4 La natura paradossale dell'istante

Nella seconda parte di *End Zone*, durante il “big game” contro il Centrex Team, la descrizione di un'azione di Taft Robinson, il giocatore più veloce della squadra, è particolarmente rilevante per identificare il tipo specifico di estetica della velocità presente nel romanzo di DeLillo. L'azione viene narrata e vissuta da Gary come un evento quasi solenne:

Then, on a column sweep, Taft turned the corner and picked up speed just as a lane opened and suddenly he was gone, out into open territory, and I watched from my knees as he dipped and swerved and cut past a corner back, one motion, accelerating off the cut and heading straight for the last man, the free safety, and then veering off just slightly, almost contemptuously, not bothering to waste a good hip-fake, still operating on that first immaculate thrust, cruising downhill from there. [...] I slowed to a walk and watched Taft glide into the end zone²⁹.

La corsa di Taft verso l'area di meta è descritta nei minimi dettagli, i suoi movimenti veloci sono in qualche modo fluidi ma allo stesso tempo stranamente separati, frammentati. Ciò che comincia come una descrizione dell'apoteosi della velocità diventa allo stesso tempo e paradossalmente l'occasione per una scena in *slow motion*. L'istantaneità diventa quindi narrativa e sequenziale, o, più precisamente, ciò che è una sequenza continua e ininterrotta di azioni, diventa, attraverso uno sguardo più attento, la serie rallentata di una discontinuità di gesti. Poco prima nel romanzo è presente una simile descrizione di un'altra azione di Taft durante la stessa partita:

At the 30 yard line I became aware of something behind me, slightly off to the side. White and green coming on. Then it was past me, 22, Taft Robinson, running deftly and silently, a remarkable clockwork intactness, smoothly touring, no waste or independent movement. I didn't believe a man could run that fast or well. I slowed down and took my helmet. Taft caught 46 just the other side of midfield, hitting him below the shoulders and then rolling off and getting to his feet in one motion. I stood there watching³⁰.

²⁷ P. Virilio, *Vitesse et politique*, cit., p. 116.

²⁸ Ivi, p. 68.

²⁹ *End Zone*, p. 130.

³⁰ Ivi, p. 120.

Ancora una volta la descrizione della velocità di Taft sembra aver al suo interno una contro-velocità, un movimento opposto e un ritmo più lento. Non c'è nulla, in queste frasi, dell'entusiasmo per la velocità di Marinetti, nessun fervore futurista. Il ritmo della narrativa di DeLillo non è affatto accelerato, al contrario, l'uso minuzioso di alcune specifiche parole ("silently", "smoothly") permette all'autore di creare una doppia velocità in poche righe. Nella scena, i lenti movimenti di Gary vengono sapientemente collocati da DeLillo come una sorta di contrappunto alla corsa di Taft Robinson. Il narratore infatti dice: "I slowed down", "I stood there watching", creando una sensazione di stasi che si oppone ai movimenti rapidi di Taft.

Queste due scene sono entrambe estremamente allusive: pur descrivendo ciò che si suppone debba essere una sorta di climax della velocità, si articolano secondo un ritmo narrativo opposto e più lento. È come se DeLillo suggerisse che sussiste una relazione paradossale fra velocità e lentezza, e che la natura del tempo (del presente e dell'istante in particolare) non possa essere rappresentata se non attraverso un ossimoro; può essere colta e identificata, in altre parole, solamente attraverso la combinazione dei due estremi opposti della velocità e della lentezza in un singolo e unificato segmento temporale.

2.5 La qualità ossimorica del tempo beckettiano

Il valore estetico del tropo dell'ossimoro è stato ampiamente analizzato da Leslie Hill nel suo lavoro critico sulla narrativa di Samuel Beckett. Per Hill la figura dell'ossimoro – e del chiasmo, aggiunge – esprime nella prima narrativa di Beckett «the oscillating and interpenetrating rhythms of a purgatorial round where, if one term is reached, it rapidly turns into its opposite»³¹. Il risultato di questa strategia estetica di tipo ossimorica è quindi la rappresentazione di un «movement of constant displacement at the core of apparent stability»³². Secondo Hill, in modo specifico nelle prime opere narrative di Beckett (ma in generale in tutta l'opera beckettiana), l'identità di due termini opposti deve essere considerata come la condizione necessaria per quella «figure of indifference»³³, o «the neuter»³⁴, che sta al centro dell'universo estetico dell'autore irlandese. Ciò che Hill identifica nell'opera di Beckett è quindi un nucleo di "indifferenza" intesa come quella sorta di spazio vuoto che sussiste fra due termini o movimenti opposti, una sorta di necessaria neutralità, solamente a partire dalla quale è possibile che si vengano a creare delle differenze. Nel primo romanzo di Beckett, *Dream of Fair to Midlling Women* (1932), il protagonista e narratore, Belacqua, descriveva in questi termini la sua attrazione per questa forma di neutralità:

³¹ L.Hill, *Beckett's Fiction in Different Words*, Cambridge University Press, Cambridge 1990, p. 8.

³² *Ibid.*

³³ *Ivi*, p. 9.

³⁴ *Ibid.*

That was the modus vivendi, poised between God and Devil, Justine and Juliette, at the dead point, in a tranquil living at the neutral point [...] for me the one real thing is to be found in the relation: the dumbbell's bar, the silence between my eyes, between you and me, all the silences between you and me [...] at the summit of the bow, indifferent to fake integrities, the silence between my eyes, between you and me, the body between the wings³⁵.

Il "modus vivendi" di Belacqua inaugura così l'attitudine di una serie di personaggi beckettiani, i quali tendono verso questa condizione di indifferenza neutrale che deve essere però interpretata sia come il desiderio di una forma di distacco e di isolamento (una ricerca della *noluntas* schopenaueriana), sia anche come un'apertura verso nuove possibilità, o verso l'esistenza stessa delle possibilità. L'indifferenza di Belacqua per ciò che definisce "fake integrities" deve essere correlata agli aspetti purgatoriali della concezione estetica di Beckett, sottolineati da Hill, e cioè alla precarietà e alla natura ossimorica di ogni rigida convinzione o asserzione apparentemente stabile. Nelle opere di Beckett nulla è stabile, non c'è punto di partenza o di arrivo – l'andare avanti è allo stesso tempo un tornare indietro. In un'opera come *Quad* (1982), per esempio, i movimenti in avanti o indietro dei protagonisti sono complementari, e il risultato è la creazione di una temporalità «in which nothing is ever over and done with, everything can recur or be revived»³⁶. Se, come sottolineato da Deleuze nella sua prefazione a *Quad*, l'opera di Beckett tende a esaurire lo spazio e le sue potenzialità, attraverso la ripetizione ciò che tende a esaurirsi è il tempo stesso. In uno spazio preciso e delimitato la velocità e la lentezza non sono due categorie opposte ma piuttosto coesistono negli stessi movimenti. Un numero limitato di combinazioni mette in discussione la percezione convenzionale del tempo in quanto crea una temporalità basata sulla ripetizione piuttosto che sulle tradizionali partizioni del tempo nel passato, presente e futuro. Attraverso la monotonia della ripetizione si ottiene quindi l'impressione di una durata vuota, e, di conseguenza, pura. Beckett riesce in altre parole a rappresentare, e nel caso di *Quad* a mettere in scena, il mero passaggio del tempo.

2.6 Opposizione di ritmi narrativi. Dalla violenza del campo da gioco al silenzio dell'esilio

In *End Zone* il protagonista, ricordando i vari spostamenti da un college all'altro prima di stabilirsi definitivamente al Logos College, si pente della sua incapacità di comprendere il valore profondo della ripetizione. In particolare, ricordando i giorni trascorsi alla Penn State University, racconta: «each day that autumn was exactly like the day before and the one to follow. I had not yet learned to appreciate the slowly gliding drift of identical things; chunks of time spun past me like meteorites in a

³⁵ S.Beckett, *Dream of Fair to Middling Women*, Arcade Publishing, New York 1992, pp. 27-28.

³⁶ S.Connor, *Slow Going*, in "Yearbook of English Studies", Vol. 30, 2000, p. 159.

universe predicated on repetition»³⁷. Nella parte finale del romanzo, alla fine della stagione sportiva, tutto sembra avere luogo nel ritmo rallentato di una temporalità nuda basata sulla ripetizione, sul mero trascorrere del tempo. Tuttavia la ripetizione va intesa come il risultato e la conseguenza dell'opposizione dialettica della velocità e della lentezza che intreccia il tessuto narrativo di *End Zone*. Un esempio abbastanza chiaro della strategia di DeLillo in questo senso è offerto nel sesto e nel settimo capitolo del libro. Il sesto capitolo è parte di quella linea narrativa del romanzo che descrive e talvolta sembra persino venerare la velocità e la violenza legate al football. Il capitolo inizia con la descrizione di una seduta di allenamento: «We stood in a circle in the enormous grey morning, all the receivers and offensive backs, helmets in hands. Thunder moved down from the northeast. Creed, in a transparent raincoat, was already up in the tower»³⁸. Queste prime righe sono evidentemente ironiche, una parodia dell'immagine stereotipata degli atleti visti come guerrieri chiamati ad affrontare un destino avverso – un punto di vista che Bing Jackmin, un giocatore della squadra, esprime più di una volta nel romanzo, identificando nel football un elemento “psicomitico” di «ancient warriorship»³⁹. I giocatori disposti in cerchio, un tempo grigio e minaccioso, l'immagine di Creed, l'allenatore, che osserva i propri giocatori dall'alto, sono tutti elementi che difatti corrispondono a livello visivo all'intuizione di Jackmin sulla presenza di una implicita connessione fra il football e antichi rituali di guerra (e DeLillo gioca ironicamente con il cliché degli atleti come eroi moderni). Il capitolo continua con i discorsi che i vari assistenti dell'allenatore rivolgono alla squadra, e ciò che emerge da questi brevi discorsi è la violenza inscindibilmente connessa al football. Una violenza che è espressa inoltre da un linguaggio diretto, organizzato intorno alla ripetizione ossessiva e incalzante di alcune parole:

“I want you to bust ass out there today. [...] Guards and tackles, I want you to come off that ball real quick and pop, pop, hit those people, move those people out, pop them, put some hurt on them, drive them back till they look like sick little puppy dogs squatting down to crap”. [...] “Right, right, right. Now go out there and execute. Move that ball. Hit somebody. Hit somebody. Hit somebody”⁴⁰.

La strategia di DeLillo consistente nell'opporre ritmi narrativi diversi si dispiega a questo punto attraverso un immediato rallentamento della prosa con l'inizio del settimo capitolo: «Of all the aspects of exile, silence pleased me least»⁴¹. Il capitolo in questione anticipa i temi e le dinamiche che troveranno una più accurata espressione nella parte finale del romanzo. Difatti il settimo capitolo è incentrato sulla lentezza, il silenzio e l'esilio. Il passaggio improvviso dal grido di battaglia del sesto capitolo “Hit somebody”, alle riflessioni del protagonista, poche righe dopo, riguardanti il silenzio,

³⁷ *End Zone*, p. 18.

³⁸ Ivi, p. 27.

³⁹ Ivi, p. 34.

⁴⁰ Ivi, p. 28.

⁴¹ Ivi, p. 29.

la meditazione, la natura del tempo e dello spazio, «simplicity, repetition, solitude, starkness, discipline upon discipline»⁴², risulta essere estremamente efficace da un punto di vista stilistico. A emergere in questo capitolo è non solo la componente ascetica e solitaria del protagonista, che egli stesso sottolinea autoironicamente dicendo di ospitare in se stesso «a small fanatical monk»⁴³; ma, soprattutto, la lenta corrente sotterranea che a intervalli traspare lungo il romanzo destabilizzando i più evidenti ritmi accelerati della velocità e della violenza legate al football. In questo capitolo è fortemente presente l'eredità estetica di Samuel Beckett e si può dunque rilevare il tipo di dialogo intertestuale che DeLillo intrattiene con l'autore irlandese. Ad esempio, nell'affermazione di Gary: «Each day [...] I spent some time in meditation. This never failed to be a lovely interlude, for there was nothing to meditate on»⁴⁴, è possibile rintracciare, oltre che l'ironia, il profondo interesse di Beckett in una sorta di «misticismo del nulla»⁴⁵. La meditazione di cui parla Gary non lo porta a un più profondo stato di coscienza o a una vicinanza con una qualche forma di divinità, la sua non è affatto una forma di fanatismo monastico. Si tratta piuttosto di una meditazione molto simile a quella per cui «significance is seen only on the blankest of walls»⁴⁶, una forma di meditazione sul nulla che ricorda il bisogno di Clov, in *Endgame* (1958), di guardare in direzione di un muro, per vedere la propria luce che muore⁴⁷. Vi è in Gary una tendenza all'autodisciplina, un bisogno e un desiderio di autopunizione, che tuttavia è privo di significati o valenze trascendentali. Lo scopo di Gary è piuttosto quello di comprendere il significato di un isolamento che è sia fisico che mentale. Racconta infatti:

We were in the middle of nowhere, that terrain so flat and bare, suggestive of the end of recorded time, a splendid sense of remoteness firing my soul. [...] Exile in a real place, a place of few bodies and many stones, is just an extension (a packaging) of the other exile, the state of being separated from whatever is left of the center of one's own history⁴⁸.

L'esilio e il silenzio sono dunque le due linee guida della lenta controcorrente che si snoda lungo *End Zone*. Tuttavia, laddove la condizione di esule è vissuta da Gary come una forma quasi consolatoria di autopunizione, il silenzio rappresenta invece una minaccia per il protagonista:

But the silence was difficult. It hung over the land and drifted across the long plains. [...] Day after day my eyes scanned in all directions, stunned earth, unchangingly dull, a land silenced by its own beginnings in the roaming heat, born dead, flat

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ G. Cattanei, *Samuel Beckett*, La Nuova Italia, Firenze 1967, p. 67.

⁴⁶ *End Zone*, p. 19.

⁴⁷ Cfr. S.Beckett, *Endgame*, in Id., *The Complete Dramatic Works*, Faber and Faber, London 2006, p. 98.

⁴⁸ *End Zone*, pp. 29-30.

stones burying the memory. I felt threatened by the silence. [...] Now, in the vast burning west, the silences were menacing. I decided not to eat meat for a few weeks⁴⁹.

Il silenzio costringe Gary a guardare al proprio esilio volontario come a una fuga dal proprio passato, dal “center of his own history”. La sua decisione di non mangiare carne per alcune settimane è un ulteriore tentativo di negare, attraverso una forma di autopunizione, l'incombente di ciò che il silenzio rappresenta. Il rifiuto è solo un'anticipazione, in questo capitolo, del digiuno finale di Gary alla conclusione del romanzo. Come ha sottolineato Keeseey, «Gary's desperate desire for another order of things leads him to commit violence to himself, to cut himself off from the healthy as well as the harmful influences in the world. [...] Gary evades responsibility and withdraws into himself»⁵⁰. Keeseey sottolinea la connessione fra solipsismo, ascetismo e violenza in questo testo. Infatti le tendenze ascetiche del protagonista – insieme al suo interesse per gli effetti concreti di un conflitto nucleare – derivano dalla stessa percezione di un minaccioso fallimento (l'altro concetto beckettiano alla base di questo libro) nel cercare di raggiungere “the center of one's own history”. Digiunando fino quasi a morire e contemplando e persino desiderando segretamente l'atroce possibilità di un conflitto nucleare che porti alla fine della storia, Gary cerca di sfuggire a ciò che percepisce come un fallimento inevitabile, il fallimento, nelle parole di Emmet Creed, «to build ourselves up mentally and spiritually»⁵¹, di vivere «in an inner world of determination and silence»⁵². Questo tendere verso la propria interiorità, e la ricerca di una sorta di spazio immacolato all'interno di se stessi, traspare al di sotto della superficie di *End Zone* come una ricerca segreta e remota. È quel «something nameless»⁵³, nelle parole di Don DeLillo, che la maggior parte dei suoi personaggi ha bisogno di affrontare. In un'intervista concessa a Tom LeClair, DeLillo parla di questo fallimento, della costante percezione dei suoi personaggi che la possibilità di una vera comprensione delle proprie vite sia sempre troppo lontana, qualcosa che è lì a portata di mano ma che tuttavia risulta inaccessibile:

I think they see freedom and possibility as being too remote from what they perceive existence to mean. They feel instinctively that there's a certain struggle, a solitude they have to confront. The landscape is silent, whether it's a desert, a small room, a hole in the ground. The voice you have to answer is your own voice. In *End Zone*, Gary Harkness stops eating and drinking in the last paragraph. He goes on a hunger strike. He isn't protesting anything or reacting to anything specific. He is pairing things down. He is struggling, trying to face something he felt had to be faced. Some-

⁴⁹ Ivi, p. 30.

⁵⁰ D.Keeseey, *Don DeLillo*, cit., pp. 44-45.

⁵¹ *End Zone*, p. 195.

⁵² *Ibid.*

⁵³ T.LeClair, *An Interview with Don DeLillo*, cit., p 24.

thing nameless. I thought this was interesting. I couldn't give a name to it. He just stops eating. He refuses to eat⁵⁴.

2.7 Poetica dell'istante e dello *slow motion*

Nel settimo capitolo quindi DeLillo anticipa la decisione finale di Gary di rinunciare al cibo, mettendo in luce la lotta interiore del protagonista, la sua ricerca di una forma indefinibile di libertà. Questa ricerca si muove alla stessa velocità (o alla stessa lentezza) di quelle parti del libro che si distaccano dal ritmo violento e accelerato del football e dell'incombente minaccia nucleare, da cui il protagonista si sente affascinato. Per il lettore è possibile accedere al flusso di coscienza di Gary, alla sua intima percezione di un fallimento imminente, alle sue paure, solamente in quelle parti del romanzo che mettono in atto un subitaneo rallentamento del ritmo della prosa. Questo rallentamento, quindi, ha luogo sia in termini stilistici che nelle riflessioni del protagonista. Il settimo capitolo, per esempio, continua con la narrazione del protagonista circa un gioco a cui partecipavano i membri della squadra, chiamato "Bang you're dead". Ciò che comincia come un gioco sciocco e inutile, assume connotazioni più profonde per Gary. La descrizione del gioco diventa l'occasione per un rallentamento della narrativa, un graduale focalizzarsi sull'intensità di singoli istanti. Il gioco rappresenta quindi l'opportunità, per il protagonista, di un lento eclissarsi all'interno di un mondo di percezioni nascoste:

Suddenly, beneath its bluntness, the game seemed compellingly intricate. It possessed gradations, dark joys, a resonance echoing from the most perplexing of dreams. I began to kill selectively. When killed, I fell to the floor or earth with great deliberation, with sincerity. I varied my falls, searching for the rhythm of something imperishable, a classic death. [...] I shot Terry Madden at sunset from a distance of forty yards as he appeared over the crest of a small hill and came toward me. He held his stomach and fell, in slow motion, and then rolled down the grassy slope, tumbling, rolling slowly as possible, closer, slower, ever nearer. [...] Sometimes, hearing nothing, I'd merely see the victim get hit, twisting around a tree as he fell or slowly dropping to his knees, and this isolated motion also served to break the silence, the lingering stillness of that time of day. So there was that reason above all to appreciate the game; it forced cracks in the enveloping silence⁵⁵.

Tutto in queste frasi sembra procedere con un ritmo più lento. Gary rallenta il suo sguardo al di sotto della apparente superficialità del gioco, osserva i singoli istanti, e tutto diventa allusivo, ogni singolo dettaglio rimanda a significati nascosti e misteriosi. C'è una "resonance echoing" in queste frasi, un riverbero che si espande lentamente, una eco di un suono originario che non può essere identificato se non nella

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *End Zone*, pp. 31-32.

sua assenza. Questa allusività è presente in *slow motion*, e il significato a cui accenna, per quanto resti vago, viene percepito come “closer, slower, ever nearer”. DeLillo usa parole come “slow motion”, “isolated motion”, “lingering stillness”, “enveloping silence”, con lo scopo di creare una sorta di zona ovattata, «a pool of timeless calm [...] weighted against the enveloping turbulence of football, war and history»⁵⁶. In questo capitolo – e in tutti i successivi episodi e momenti di *End Zone* caratterizzati da questo ritmo al rallentatore – DeLillo cerca di rappresentare «that kind of radiance in dailiness»⁵⁷ cui accenna in un’intervista riguardante *White Noise*:

Sometimes this radiance can be almost frightening. Other times it can be almost holy or sacred. Is it really there? Well, yes. [...] But there is something there that we tend to miss. [...] I think that’s something that has been in the background of my work: a sense of something extraordinary hovering just beyond our touch and just beyond our vision. [...] I think it is something we all feel, something we almost never talk about, something that is *almost* there⁵⁸.

Il settimo capitolo esprime esattamente questa sensazione di una presenza nascosta, di significati quasi sacri e intoccabili che fluiscono al di sotto della superficie delle cose. La conclusione del capitolo in questione si sviluppa secondo il ritmo lento sottostante le dinamiche accelerate di *End Zone*. Gary descrive un episodio che ha tutte le connotazioni di un’autentica epifania, senza, allo stesso tempo, esserla. Si tratta della descrizione di un momento carico della suggestione e del mistero che precede una rivelazione, che tuttavia viene infine negata al protagonista:

One afternoon, shot from behind, I staggered to the steps of the library and remained there, on my back [...] for a few minutes. It was very relaxing despite the hardness of the steps. I felt the sun on my face. I tried to think of nothing. The longer I remained there, the more absurd it seemed to get up. My body became accustomed to the steps and the sun felt warmer. I was completely relaxed. I felt sure I was alone, that no one was standing there watching or even walking by. This thought relaxed me even more. In time I opened my eyes. Taft Robinson was sitting on a bench not far away, reading a periodical. For a moment, in a state of near rapture, I thought it was he who had fired the shot⁵⁹.

Questo passaggio descrive la ricerca del protagonista di una dimensione più intima, un isolamento in una temporalità sospesa; ma allo stesso tempo a emergere è il suo desiderio di una comunicazione con Taft Robinson – il doppio di Gary nel romanzo. Tuttavia questa comunicazione viene negata dall’indifferenza di Taft, dal fatto che deliberatamente non prende parte al gioco. In questi istanti, la tendenza del

⁵⁶ P.Boxall, *Don DeLillo. The Possibility of Fiction*, Routledge, New York 2006, p. 40.

⁵⁷ A.DeCurtis, “An Outsider in This Society”: *An Interview with Don DeLillo*, in F.Lentricchia (ed.), *Introducing Don DeLillo*, Duke University Press, Durham 1991, p. 63.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *End Zone*, p. 32.

protagonista ad un solipsismo ascetico combacia, in maniera ossimorica, con la sua ricerca della condivisione di un significato, di una comunicazione che alla fine sarà presente solamente *in absentia*. Infine, il gioco “Bang you’re dead” assume per Gary sfumature emotive, «because of its scenes of fragmentary beauty»⁶⁰, perché riusciva a creare una «oasis of deceleration»⁶¹ nella violenza generalizzata dell’accelerazione del football e della storia⁶².

End Zone è un romanzo caratterizzato da momenti in cui gli eventi sembrano subitaneamente decelerare e sospendersi. Anche nella seconda parte del libro, durante l’azione violenta e accelerata della partita di football, il flusso di coscienza del protagonista si apre a zone senza tempo di silenzio e di isolamento mentale. Nell’intervallo tra la prima e la seconda metà della partita, per esempio, i pensieri di Gary si distaccano immediatamente dal contesto, esprimendo una tensione verso la chiusura in se stesso, ripercorrendo desideri intimi risalenti a una realtà lontana e quasi dimenticata:

My helmet, wobbling slightly, rocking, was on the floor between my feet. I looked into it. I felt sleepy and closed my eyes. I went away for a while, just one level down. Everything was far away. I thought (or dreamed) of a sunny green garden with a table and two chairs. There was a woman somewhere, either there or almost there, and she was wearing clothes of another era. There was music. She was standing behind a chair now, listening to a Bach cantata. It was Bach all right. [...] Somebody tapped my head and I opened my eyes. I couldn’t believe where I was. Suddenly my body ached all over. They were getting up and getting ready to move out. I was looking into Roy Yellin’s chewed-up face⁶³.

Ancora una volta i pensieri di Gary, come nell’episodio di “Bang you’re dead”, si succedono secondo uno scorrere lento e avverso alla temporalità dominante, esprimendo il desiderio di una realtà senza tempo che oppone la sua tranquillità all’azione violenta che circonda il protagonista. L’immagine della donna nel giardino, inoltre, ha tutte le connotazioni di un lontano ricordo d’infanzia, di un proustiano *temps perdu*⁶⁴.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ H.Rosa, *Social Acceleration: Ethical and Political Consequences of a Desynchronized High-speed Society*, in H.Rosa and W.E.Sceurman (eds), *High-Speed Society*, The Pennsylvania State University Press, University Park 2008, p. 94.

⁶² H.Rosa descrive come “oasi di decelerazione” quelle «territorial as well as social and cultural niches that have not yet been touched by the dynamics of modernization and acceleration. They have simply been (totally or partially) exempted from acceleration processes, although they are accessible to them in principle. In such contexts, time seems to be “standing still”» (p. 94). In *End Zone*, la collocazione del Logos College nel deserto, “in the middle of nowhere”, in una vera e propria “oasis of deceleration”, sottolinea ulteriormente l’opposizione di velocità e lentezza alla base della struttura del romanzo.

⁶³ *End Zone*, pp. 122-23.

⁶⁴ È significativo che questa incursione della narrativa di DeLillo nello stato mentale sognante del protagonista venga anticipata dalla descrizione del leggero movimento del casco di Gary sul pavimento. L’attenzione verso un singolo oggetto, visto come una sorta di porta di accesso verso l’inconscio, è un

Durante la stessa partita, nel mezzo di un'azione violenta, mentre Gary viene colpito dai suoi avversari, la narrazione improvvisamente si concentra sui suoi pensieri, descrivendo ciò che egli autoironicamente definisce «an idiotically lyrical moment»⁶⁵: «down I went, the same play, the grass, and the stars. It's all taking so long. I thought. The galaxy knows itself. The quasars repeat their telling of time. Nine tenth of the universe is missing»⁶⁶. Nuovamente questa incursione improvvisa nel flusso di coscienza del protagonista è sottolineata da un rallentamento dei ritmi narrativi (“It's all taking so long”) che contrasta il contesto accelerato dell'azione in corso. In altre parole, ciò che accade a un livello più profondo nei pensieri di Gary è una sorta di distacco verticale, lento e senza peso, rispetto a un contesto violento e accelerato. Più in generale in *End Zone* la lentezza che contrasta la velocità del football, combacia con una tendenza ascetica e verticalizzante verso un livello superiore, che tuttavia non ha alcuna connotazione mistica ma è piuttosto il simbolo di una realtà immacolata, più pura; rappresenta quindi la possibilità di una dimensione lirica incontaminata.

La ricerca del protagonista necessita di un momento di rivelazione, un'epifania, che in *End Zone* Gary ricerca quasi disperatamente ma che è puntualmente negata dagli eventi. Nella terza parte del romanzo, per esempio, Myna suggerisce a Gary di fumare della marijuana prima di entrare in campo per una partita: «You could just stand off to the side and observe what it all looks like. I bet it would look wild, Gary. All that running and the colors. Would it be speeded up or slowed down? Would your sensory parts function in terms of football or dope?»⁶⁷. La proposta di Myna non rappresenta semplicemente per Gary l'opportunità di sperimentare le sue percezioni modificate dall'effetto della marijuana; piuttosto offre al protagonista la possibilità di vedere una partita di football da un punto di vista che è allo stesso tempo sia interno che esterno agli eventi, alludendo così al suo desiderio di isolamento, alla sua ricerca di una prospettiva intima e incorrotta sulla realtà rumorosa e violenta che lo circonda. Il dubbio di Myna circa l'aumento o la diminuzione della velocità del gioco nella percezione alterata di Gary, corrisponde all'opposizione, nella mente del protagonista, fra una realtà oggettiva, accelerata, e la sua ricerca – in *slow motion* – di una pura visione lirica. Tuttavia durante la partita in questione le aspettative di una qualche forma di rivelazione falliscono drammaticamente. Le percezioni alterate di Gary non svelano alcun significato segreto, al contrario, la sola conseguenza è un forte senso di alienazione. Così non appena la partita comincia esce dal campo e smette di giocare:

espediente ricorrente nella prima narrativa di DeLillo. In particolare il casco in *End Zone*, e non solo in questo episodio, ha per Gary la stessa funzione che la “scarpa vuota” e criptica ha per David Bell in *Americana*. Entrambi questi oggetti rimandano i protagonisti verso una realtà passata che è “almost there”, un ricordo remoto intriso di desiderio edipico e ancestrale.

⁶⁵ Ivi, p. 128.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Ivi, p. 163.

As I started out I felt unbelievably ponderous. [...] I watched my feet go slowly up and down over the marvellous grass. [...] I continued across the grass, uncranking my arms, watching the long white laces whisk lightly over my black shoes. I reached the huddle. I realized I didn't want to be with all these people. They were all staring at me through their cages. [...] I got up and walked off. I was exceedingly hungry⁶⁸.

Questo è solo uno dei numerosi episodi in *End Zone* in cui viene rappresentato il fallimento del protagonista nel cercare di cogliere delle verità o dei significati nascosti che, nelle parole di DeLillo, sono sospesi “just beyond our touch and beyond our vision”. La ricerca di Gary di una rivelazione attraverso l'uso di una sostanza stupefacente, infatti, è solo il più evidente dei suoi vari tentativi di scoprire lo straordinario nascosto nell'ordinario. In realtà il suo interesse morboso per gli effetti di un conflitto nucleare, la sua attrazione per l'obesità di Myna, la sua ricerca metodica di nuove parole (una sorta di esercizio quotidiano), insieme alla sua attitudine solipsistica e ascetica, sono tutte espressioni della ricerca disperata di Gary di un significato nascosto nella realtà, nel linguaggio, e nel tempo. Tuttavia nel corso del romanzo tutte queste manifestazioni della ricerca intima del protagonista sono condannate a quel fallimento che Gary teme così intensamente, e che percepisce nel silenzio senza tempo che circonda il Logos College. La minaccia di una guerra nucleare, il linguaggio, e infine persino la decisione di Myna di perdere peso, sono tutti fattori che lentamente negano e deludono le aspettative del protagonista di una sorta di narrazione alternativa nascosta a un livello più profondo della realtà. In breve, la formazione del protagonista termina con un fallimento. Ed è soprattutto nella terza e conclusiva parte del libro che DeLillo raffigura la “lentezza” di questo fallimento, il ritmo lento della sua percezione.

2.8 L'ombra di Samuel Beckett

Occorre notare che in quest'ultima parte del romanzo gran parte dell'azione si svolge nella stanza di Gary o in quelle di altri giocatori, e che in generale c'è una sorta di restringimento del romanzo in spazi chiusi. Il racconto sembra implodere in una dimensione interna; una variazione, questa, che viene rappresentata anche fisicamente. Si passa dal frastuono del campo di football, dalle grida di battaglia degli allenatori e dei giocatori, ai suoni a malapena percettibili di Bloomberg (il compagno di stanza di Gary) che dà dei colpi leggeri sulla parete vicina al letto, o ai suoni ovattati della partitella di football durante una nevicata, nel ventottesimo capitolo.

Questo cambiamento dello scenario, dal campo di football alla calma delle camere di Gary e di Taft, o allo studio di Creed, e, allo stesso tempo, una sorta di generale “diminuzione del volume” del romanzo, introducono anche una diminuzione della velocità della narrativa. La scrittura di DeLillo si concentra quindi sulla lenta contro-narrazione alla base di *End Zone*. Ciò che in tutto il romanzo era stato percepito co-

⁶⁸ Ivi, p. 169.

me un significato remoto diventa quindi più avvicinabile, e la narrativa si sviluppa infine all'interno di quella «slow, gentle, atmosphere of retreat»⁶⁹ che quasi impercettibilmente sostiene l'intera struttura di *End Zone*.

Nel ventisettesimo capitolo, in particolare, DeLillo concentra la propria scrittura sulla stridente contrapposizione fra velocità e lentezza, descrivendola e annullandola all'interno di un singolo capitolo, rendendola instabile, mettendo in mostra, infine, la sua precarietà. Il capitolo comincia nella monotonia dell'inverno, nell'atmosfera silenziosa del lento passare del tempo: «It rained and then snowed. I wrote letters through the blurred afternoons, embryonic queries on the nature of silence and time, notes really, laconic and hopeful, ready for bottling»⁷⁰. Ciò che segue è poi la visita di Gary nella stanza di Taft Robinson. Taft, simbolo della velocità, la promessa di nuovi record, è ora una figura seduta in una stanza grigia e spoglia, completamente immobile, immerso in spessi strati di silenzio: «He was sitting on his bed, legs bent in, back quite straight, reading a huge gray book»⁷¹. Le indicazioni precise circa la postura di Taft, e la successiva descrizione della sua stanza, sono caratterizzate da un rallentamento della narrazione, che si focalizza sui singoli dettagli della scena attraverso uno sguardo microscopico sullo spazio grigio occupato da Taft. La strategia estetica di DeLillo è evidenziata dalla sua descrizione della neve all'esterno: «Beyond the window was that other world, unsyllabled, snow lifted in the wind, swirling up, massing with the lightless white day, falling toward the sky»⁷²; l'immagine prefigura una sospensione delle dinamiche temporali, un momento di bellezza senza peso che deliberatamente sovverte le leggi della fisica. Il capitolo continua poi con la descrizione accurata della stanza di Taft:

The walls were bare except for an inch of transparent tape curling into itself [...] The complete and absolute bareness of the walls (tapeless) made the tape seem historic. This room had not existed a year before. Room and building were new. Tape was (most likely) almost as old as the room itself [...] Tape therefore (applied) was as old as the man occupying the room in terms of room-age or the lapsed-time-occupancy factor. Tape and man had a special relationship. (As did room and man, tape and room). They were coeval, in room-time, and existed as the sum of a number of varying angles⁷³.

La stanza, come ha notato Boxall, «works as a minimalist, late modernist space. The empty gray compartment in which Taft sits silently meditating is cast as a late Beckettian space – calling to mind the rotundas of *Imagination Dead Imagine* and *Ping*»⁷⁴. Come nei *rotunda texts* di Beckett, anche in questa stanza c'è un'intima inte-

⁶⁹ P.Boxall, *Don DeLillo. The Possibility of Fiction*, cit., p. 41.

⁷⁰ *End Zone*, p. 184.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*

⁷³ Ivi, pp. 184-185.

⁷⁴ P.Boxall, *Don DeLillo. The Possibility of Fiction*, cit., p. 41.

razione fra lo spazio e il proprio abitante, una sorta di comunicazione interna, che è determinata e realizzata dalla condivisione della stessa dimensione temporale. Nelle ambientazioni beckettiane è il tempo a fare da collante. Nel cilindro appiattito di *The Lost Ones* (1972), per esempio, le azioni sono ripetute “ceaselessly”, “endlessly”, “infinitely”: così come non vi è uscita dal cilindro, allo stesso modo non c’è via di fuga dalla sua temporalità, basata su una ripetizione stremante. Parlando di *The Lost Ones*, Steven Connor osserva:

What we are given is a process in the frequentative mode. Nothing that we see, or hear reported of life in the cylinder is actually happening. [...] Everything has happened in just the same way, and will continue to happen in just the same way as it is now surmised to be happening. [...] What counts is only the slow going – slow going on, slow going out – of the cylinder and the report that could be given of it, seen in the long run⁷⁵.

Il tempo è determinato dalla struttura purgatoriale dello spazio beckettiano, e se l’esistenza di Taft nella sua stanza è definibile come “the sum of a number of varying angles”, allo stesso modo l’esistenza dei “lost bodies” dell’opera di Beckett è definibile unicamente attraverso la loro precisa collocazione e le loro posture. Al cuore dell’opera di Beckett vi è dunque una temporalità indefinita, lenta, in cui tutto accade «by insensible degrees»⁷⁶. Secondo Connor, «the impulse to slow down, to linger, loiter, or retard, is there throughout Beckett’s work»⁷⁷; questo identico impulso è presente in *End Zone* ed è incarnato, paradossalmente, da Taft Robinson, che nel romanzo è il simbolo della velocità. DeLillo sottolinea questo paradosso collocando fra parentesi, al centro di questo capitolo, una lunga digressione sulla velocità di Taft, sulla velocità come mistero e magia:

This was it then, the legend, the beauty, the mystery of black speed. Perhaps twenty thousand people watched, overjoyed to see it finally, to partake in the ceremony of speed, in statistical prayer, the human effort tracked by pulsing lights. [...] It was not just the run that had brought them to their feet; it was the idea of run, the history of it. Taft’s speed had a life and history of its own, independent of him. [...] To understand speed, that it was something unknown to them, never to be known. Hip-width. Leg-length. Tendon and tibia. Hyperextensibility. [...] Maybe they had loved him in those few raw seconds. Truly loved him in the dark art of his speed. That was the far reach of the moment, their difficult love for magic⁷⁸.

Ancora una volta DeLillo esprime quella sorta di venerazione per la velocità e per la sua aura religiosa che sembra caratterizzare *End Zone*, specialmente nella prima e nella seconda parte del romanzo. Tuttavia in questo capitolo, la digressione sul-

⁷⁵ S.Connor, *Slow Going*, cit., p. 154.

⁷⁶ S.Beckett, *The Lost Ones*, Calder & Boyars, London 1972, p. 19.

⁷⁷ S.Connor, *Slow Going*, cit., p. 154.

⁷⁸ *End Zone*, p. 186.

la corsa di Taft e sulle sue sfumature simboliche, viene contrastata dalla sua posizione nella stanza, dalla sua immobilità in un beckettiano “empty gray compartment”. Taft potrebbe essere il personaggio di un *fizzle* di Samuel Beckett e la descrizione della sua camera risuona di eco che rimandano all’opera dell’autore irlandese:

He enveloped his presence in neutral shades. [...] In his austerity he blended with the shadowless room, reading his gray history, a dreamer of facts. Everywhere it was possible to perceive varieties of silence, small pauses in corners, rectangular planes of stillness, the insides of desk and closets, [...] the spaces between things, the endless silence of surfaces, time swallowed by methodical silent clocks, whispering air and the speechlessness of sentient beings, all these broken codes contained in the surrounding calm, the vastness beyond the window, sun-blaze, a clash of metals no louder than heat on the flesh⁷⁹.

La stanza di Taft ricorda l’ambientazione di *Ghost Trio* (1975), in cui tutto è «faintly luminous»⁸⁰, non vi è ombra, e il colore predominante è il grigio: «All grey, shades of grey»⁸¹. Il tempo nella stanza di Taft è ingoiato (“swallowed”) da orologi silenziosi, tutto tende all’immobilità, a quella sorta di immobilità quasi totale che è al cuore delle prose brevi di Beckett, quali *Still* (1975) o *For To and Yet Again* (1976). Questo capitolo vive di un ritmo lento che è solo vagamente percettibile. La scrittura di DeLillo si concentra quindi su quella zona del tempo che sta tra l’estrema lentezza e l’immobilità, e che, in letteratura, è inestricabilmente legata all’eredità beckettiana⁸².

Bisogna inoltre notare che questo improvviso rallentamento della narrativa di DeLillo è accompagnato da un fallimento nella comunicazione (come nell’episodio del gioco “Bang you’re dead”) che rimanda alla poetica beckettiana incentrata sul concetto di fallimento. Ciò che Gary cerca durante l’incontro con Taft Robinson è una forma di comunicazione non-espressiva, o, in altre parole, una comunicazione incentrata sul fallimento dell’espressione e della comunicazione. In questo capitolo in modo particolare, la visita di Gary a Taft è muta, immersa in “varieties of silence”. Gary e Taft in questo episodio mettono in risalto appunto quella “speechlessness of sentient beings”, quell’indefinibile nucleo di silenzio e di mera appercezione al centro dell’esperienza umana che non può trovare espressione nel linguaggio.

End Zone si conclude con una ripetizione più esplicita di questa comunicazione “fallimentare” fra Taft e Gary. Il capitolo finale rappresenta il climax della lenta contro-corrente che fluisce al di sotto del romanzo e dimostra, come ha osservato giu-

⁷⁹ Ivi, pp. 186-187.

⁸⁰ S.Beckett, *Ghost Trio*, in S.Beckett, *The Complete Dramatic Works*, cit., p. 408.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² «(Beckett) is in fact the most important inaugurator of a mode of aesthetic defection from speed. [...] the art of that [...] rearguard, that avant-garde which, finding itself humiliatingly outstripped by a culture in which acceleration has become the dominant value, began to look for ways of turning from speed or promptness, or punctuality; an art that wanted to try to stop being on time», S.Connor, *Slow Going*, cit., p. 155.

stamente Connor a proposito di Beckett, che «slowness testifies to asynchrony, to a failure to meet up, or come together»⁸³. La visita di Gary alla stanza di Taft, essendo posta alla fine del romanzo, dovrebbe rivelare qualcosa al protagonista; dovrebbe fargli intravedere una risposta finale alla sua *quest*. Ciò che accade, invece, è che le aspettative di Gary vengono tristemente deluse, e ad essere rivelato è solamente quel “failure to meet up” che così tanto teme e di cui ha un vago presentimento nel corso di tutto il romanzo. L’assenza di comunicazione in questo incontro finale, la lunga attesa del protagonista di questo momento di potenziale rivelazione contrastata dal dialogo deludente con Taft, assomiglia alla celebre partita a scacchi fra Murphy e Mr. Endon nel romanzo di Beckett, *Murphy* (1938). Anche in quel caso, infatti, il protagonista spera di ottenere una rivelazione illuminante giocando a scacchi con Mr. Endon, un paziente schizofrenico dell’ospedale psichiatrico in cui lavora come infermiere. Tuttavia, la ricerca di una forma di interazione con Mr. Endon viene prontamente negata dal gioco chiuso e rivolto verso l’interno del paziente catatonico, che mira solamente a collocare i suoi pezzi quanto più possibile vicini alla loro posizione iniziale. La partita rappresenta, secondo Deirdre Bair, un momento di «brilliant noncommunication»⁸⁴. Allo stesso modo la comunicazione fra Gary e Taft in quest’ultimo capitolo ritorna al suo punto iniziale, e non avviene nessun incontro reale fra i due personaggi. La narrazione sottolinea la tensione e la suspense che precedono il dialogo:

We were silent for a time. [...] Sooner or later one of us would say or do something. Then either or both of us would be in the position to decide exactly what had been said or done. I thought of going to stand by the window so that I might assess more clearly and from somewhat greater altitude the relevant words or action. Then I realized that the very act of going to stand by the window would be the action itself, the selfsame action subject to interpretation. Taft continued to look at the newspaper. I was getting annoyed at the direction of my thoughts. My eyes attempted to focus upon the room’s precise geometric centre – that fixed point equidistant from the four corners and midway between ceiling and floor. Then Taft’s left shoulder twitched a bit, an involuntary shudder, a minor quake in some gleaming arctic nerve. That faint break in basic structure was enough to alter every level of mood⁸⁵.

L’attenzione di Gary alla propria posizione e a quella di Taft nella stanza ricorda le descrizioni dettagliate beckettiane delle posture e delle precise collocazioni nello spazio dei personaggi in gran parte della sua opera. A questo proposito Boxall osserva che in *End Zone*, «as in Beckett’s Rotunda texts, the intense focus on the mathematical, architectural construction of the built space coexists with an equally sharp focus on the disposal of the human figure within it»⁸⁶. Nel decimo capitolo Gary

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ D. Bair, *Samuel Beckett. A Biography*, Vintage, London 1990, p. 237.

⁸⁵ *End Zone*, pp. 225-226.

⁸⁶ P. Boxall, *Don DeLillo. The Possibility of Fiction*, cit., p. 42.

aveva già accennato alle ragioni della sua attenzione quasi maniacale per le posizioni del corpo: «This placing of bodies may seem inconsequential. But I believed it mattered terribly where we were situated and which way we were facing. Words move the body into position. In time the position itself dictates the events»⁸⁷. Questa accuratezza verso i dettagli delle posizioni dei corpi in *End Zone*, appartiene alla linea narrativa beckettiana del romanzo che tende ad analizzare microscopicamente singoli frammenti di realtà. Attraverso la focalizzazione sulla posizione dei corpi, infatti, sia Beckett che DeLillo riescono a ridurre la realtà ai suoi minimi componenti, secondo una poetica della diminuzione che tende a fratturare e a rendere fibrose le percezioni dello spazio e del tempo.

L'incontro finale e decisivo di Gary con Taft viene preceduto quindi da un momento di stallo, intriso di silenzio, che tende alla completa immobilità. Tuttavia all'improvviso Taft si muove in maniera quasi impercettibile. Questo "faint break" nello spessore del momento ricorda i «faint stirrings»⁸⁸ dei personaggi beckettiani in testi quali *Still* (1975), per esempio, in cui la prosa di Beckett si concentra sui movimenti lenti e appena visibili di una figura seduta, «quite still again [...] though actually close inspection not still at all but trembling all over»⁸⁹. Ricorda anche la conclusione di *All Strange Away* (1978), quando improvvisamente, «for no reason yet imagined fingers tighten then relax»⁹⁰; un movimento che, pur essendo quasi del tutto inconsistente, mette in dubbio la possibilità di una conclusione definitiva. La narrativa di DeLillo, in questo episodio, si dispiega all'interno di questa stessa lenta concentrazione su ciò che è a malapena percettibile, su quella zona di significato che sta tra il fallimento e la possibilità di fallire nuovamente⁹¹.

Dopo numerose esitazioni, la conversazione fra Gary e Taft ha finalmente inizio. Tuttavia, piuttosto che essere per Gary l'occasione di una autentica forma di comunicazione, questo dialogo in sostanza si tramuta in un monologo di Taft sulla lentezza. Il fenomeno della velocità, paradossalmente, istruisce Gary su «static forms of beauty»⁹², sulla sua accuratezza nel creare «degrees of silence»⁹³. Taft così rivela di essere un personaggio beckettiano: lo spazio che abita e il tipo particolare di temporalità in cui si immerge (esemplificato dall'equilibrio di due orologi che si correggono a vicenda), contribuiscono alla creazione di un mondo fatto di silenzio e di dilatazione temporale. L'«inner world of determination and silence»⁹⁴ occupato da questo personaggio enigmatico risulta dunque inaccessibile per Gary. Il lento processo

⁸⁷ *End Zone*, p. 43.

⁸⁸ S.Beckett, *Still*, in *For To and Yet Again*, John Calder, London 1999, p. 21.

⁸⁹ *Ivi*, p. 19.

⁹⁰ S.Beckett, *All Strange Away*, John Calder, London 1979, p. 43.

⁹¹ Una possibilità sempre concessa nell'opera di Beckett, e espressa nella celebre frase, in *Worstward Ho*: «Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better». S.Beckett, *Company/Ill Seen Ill Said/Worstward Ho/Stirrings Still*, ed. by D.Van Hulle, Faber and Faber, London 2009, p. 81.

⁹² *End Zone*, p. 234.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ *Ivi*, p. 195.

di isolamento dalle dinamiche accelerate del football e della storia, a cui Gary aspirava, viene infine intrapreso e compiuto da Taft, il suo doppio.

Il romanzo si conclude, come si è detto, con il rifiuto finale da parte di Gary di mangiare e di bere. Una volta che l'opposizione strutturale fra la velocità e la lentezza è stata infine annullata, ciò che resta è la scomparsa del protagonista in una dimensione temporale che è sconosciuta sia a lui che al lettore, la stessa dimensione temporale da cui la sua narrazione avrà luogo, un futuro misterioso che DeLillo lascia deliberatamente incerto e indefinibile. Il futuro da cui Gary narra il suo racconto non è quel panorama apocalittico che teme ma che allo stesso tempo vagheggia; la conclusione di *End Zone* non è la fine della storia, determinata da un conflitto nucleare. Al contrario, questo romanzo si conclude aprendo le porte a una temporalità misteriosa in cui la narrazione di Gary diventa finalmente possibile.

3. “Least is best”: poetiche della riduzione in *Great Jones Street*

3.1 Tra celebrità ed esilio, tra assassinio e suicidio

Con *Great Jones Street* (1973) la narrativa di Don DeLillo prosegue l'esplorazione di quella metaforica “end zone” che dà il titolo al suo romanzo immediatamente precedente. In un’America dominata dal dirompente consumo di massa, dalla presenza onnivora delle leggi del mercato, il terzo libro dell’autore americano descrive il tentativo, da parte del suo protagonista, di resistere alla invasività della mercificazione culturale, e la ricerca di una privacy intesa come una “zona finale” impermeabile alle dinamiche del condizionamento e del controllo sociale. Laddove in *End Zone* solamente alla fine del romanzo la narrazione può finalmente concentrarsi sull’aspetto più intimo della *quest* di Gary Harkness, con *Great Jones Street* il racconto del protagonista, Bucky Wunderlick, si sviluppa invece proprio a partire dalla dimensione isolata e ovattata della conclusione di *End Zone*, dalla meditazione sul tempo e sul silenzio, che viene inaugurata dal fallimento di Harkness e dalle riflessioni di Taft Robinson. *Great Jones Street* segna dunque una certa continuità nella prima narrativa di Don DeLillo, riproponendo molte delle tematiche presenti nei due romanzi precedenti, e soprattutto individuando ancora una volta nell’esilio e in una sorta di ricerca di un “silenzio perfetto” la risposta del protagonista alle dinamiche sociali e culturali dell’America dei primi anni Settanta.

Come in *End Zone*, ambientato in un college sperduto nel deserto del Texas, anche *Great Jones Street*, la via di New York in cui si svolgono gran parte degli eventi dell’omonimo romanzo, è un deserto¹, seppur un deserto urbano, collocato al centro di Manhattan. «The landscape is silent, whether it’s a desert, a small room, a hole in the ground»², racconta DeLillo a proposito delle ambientazioni dei suoi primi romanzi. In *Great Jones Street* Bucky Wunderlick, così come Gary Harkness, sente l’urgenza di isolarsi rispetto agli eventi: «They feel instinctively there’s a certain struggle, a solitude they have to confront»³. Nel primo capitolo del romanzo Bucky afferma: «I was interested in endings, in how to survive a dead idea»⁴, ed è appunto dal finale incerto del racconto di Gary Harkness che si sviluppa la narrazione di *Great Jones Street*, dalla fase di stallo con cui si conclude *End Zone*. Per Douglas Kee-sey, «Bucky’s story begins where Gary’s ended, in a small room. Both men remove themselves from society in an attempt to find some space outside the seemingly pervasive influence of the media»⁵. L’isolamento di Bucky Wunderlick è però più evi-

¹ D.DeLillo, *Great Jones Street*, Penguin Books, New York 1973, p. 90. Le citazioni tratte da questa opera saranno da qui in poi indicate solo con la dicitura *GJS*, seguita dal numero di pagina.

² T.LeClair, *An Interview with Don DeLillo*, “Contemporary Literature”, Vol. 23, No. 1, 1982, p. 24.

³ *Ibid.*

⁴ *GJS*, pp. 3-4.

⁵ D.Keesey, *Don DeLillo*, Twayne Publishers, New York 1993, p. 48.

dentemente marcato dal desiderio di sottrarsi alla pressione mediatica in quanto Wunderlick è una celebre rock star, «a hero of rock'n'roll»⁶. Il romanzo, narrato in prima persona, comincia con una definizione del concetto di celebrità che sottolinea in particolar modo la posizione ambigua, e in un certo senso pericolosa, occupata dall'artista – e in questo caso dalla rock star – all'interno del circuito mediatico:

Fame requires every kind of excess. I mean true fame, a devouring neon, not the somber renown of waning statesmen or chinless kings. I mean long journeys across gray space. I mean danger, the edge of every void, the circumstance of one man imparting an erotic terror to the dreams of the republic. Understand the man who must inhabit these extreme regions, monstrous and vulval, damp with memories of violation. Even if half-mad he is absorbed into the public's total madness; even if fully rational, a bureaucrat in hell, a secret genius of survival, he is sure to be destroyed by the public's contempt for survivors. Fame, this special kind, feeds itself on outrage, on what the counsellors of lesser men would consider bad publicity – hysteria in limousines, knife fights in the audience, bizarre litigation, treachery, pandemonium and drugs. Perhaps the only natural law attaching to true fame is that the famous man is compelled, eventually, to commit suicide⁷.

La celebrità comporta quindi un prezzo da pagare; la possibilità di imporre “an erotic terror to the dreams of the republic” implica necessariamente una sorta di resa finale dell'artista: il destino della rock star nella società della comunicazione di massa consiste nel suo riassorbimento nella follia del pubblico – e quindi, in altre parole, nella perdita del potenziale critico insito nella propria espressione artistica – o, in caso contrario, nel suo sacrificio, nell'immolazione suicida di fronte a un pubblico che disprezza i sopravvissuti, e il cui nascosto senso di colpa esige una punizione per chi ha osato violare l'inconscio collettivo. *Great Jones Street* fu pubblicato nel 1973, a pochi anni dai suicidi di musicisti quali Janis Joplin, Jim Morrison, Jimi Hendrix. Lo stesso Don DeLillo, a proposito di Bucky Wunderlick, afferma: «The interesting thing about that particular character is that he seems to be at a crossroad between murder and suicide. For me, that defines the period between 1965 and 1975, say, and I thought it was best exemplified in a rock-music star»⁸. Osserva a questo proposito DeCurtis:

The interplay between murder and suicide that DeLillo mentions would seem to suggest the movement of American society from the political upheavals and turmoil of the late sixties to the dreadful cynicism, deep alienation, and desperate privatism of the seventies. Wunderlick's writing traces a similar pattern of drawing inward⁹.

⁶ *GJS*, p. 1.

⁷ *Ibid.*

⁸ A.DeCurtis, *An Outsider in This Society: An Interview with Don DeLillo*, in F.Lentricchia (ed.), *Introducing Don DeLillo*, Duke University Press, Durham 1991, p. 57.

⁹ A.DeCurtis, *The Product: Bucky Wunderlick, Rock'n Roll, and Don DeLillo's "Great Jones Street"*, in F.Lentricchia (ed.), *Introducing Don DeLillo*, cit., p. 133.

Sempre a proposito di questa ambivalenza, e della posizione incerta di Bucky, al centro di queste due opposte tendenze, Douglas Keesey commenta:

If the murderous sound of Bucky's music in his first stage exemplifies the war abroad and the assassinations at home that characterized 1960s America, then the self-destructive side to Bucky's music in his second stage seems to reflect the dangerous inwardness of the 1970's, a refusal of political involvement and a suicidal withdrawal into the self¹⁰.

In un'intervista DeLillo sottolinea come il percorso musicale di Wunderlick, da una concezione del rock come musica di protesta a un rock intimistico e autodistruttivo, tenda non solo a un'attenuazione nei contenuti politici e sociali ma anche a una sorta di regressione formale: «Bucky Wunderlick's music moves from political involvement to extreme self-awareness to childlike babbling»¹¹. La trasformazione cui accenna DeLillo è testimoniata dai testi delle canzoni di Bucky – alcuni dei quali sono introdotti nel romanzo in un'inserzione, sul modello di una *fanzine* musicale, chiamata “Superslick Mind Contracting Media Kit”¹². Il primo album di Wunderlick, datato 1968, ha come titolo *American War Sutra*, ed è un disco dal contenuto evidentemente politico. Dei due testi dell'album presenti nel Media Kit uno è una poesia carica d'amore e di sofferenza dedicata a una prostituta vietnamita¹³; l'altro è un'accusa alle alte cariche dell'esercito americano e si conclude ripetendo: «You have lost the war»¹⁴. Del secondo album, *Diamond Stylus*, possiamo leggere tre testi che, pur non rinunciando a una seppur velata forma di contestazione politica e sociale, sembrano essere più elusivi e narcisisti¹⁵. Nel Kit è presente poi il testo di una sola canzone dell'ultimo lavoro di Bucky. L'album, del 1971, è intitolato *Pee-Pee-Maw-Maw* e, come è facile intuire dal titolo, in questo disco «Wunderlick is trying to defeat language itself with a kind of minimalist gibberish»¹⁶. Stando alle parole di un personaggio, il terzo album di Bucky è «a landmark work. Stunning album. Noise and screaming and babble-babble»¹⁷. Non vi è più traccia di temi sociali o di contestazione politica, al contrario, quest'ultimo album «may mark a pathetic regression

¹⁰ D.Keesey, *Don DeLillo*, cit., p. 51.

¹¹ T.LeClair, *An Interview with Don DeLillo*, cit., p. 22.

¹² *GJS*, p. 95.

¹³ In un panorama di desolazione e morte, nel bel mezzo della guerra, la voce narrante racconta: «I sang to her in my own true voice / A folk song of flowers and peace: / What do we have to live for / But each other / What do we have to die for / But our love». *GJS*, p. 98.

¹⁴ *GJS*, p. 101.

¹⁵ Nell'intervista già citata DeLillo parla di una seconda fase della carriera artistica di Wunderlick segnata da «extreme self-awareness» (T.LeClair, *An Interview with Don DeLillo*, cit., p. 22). Si può supporre che l'autore si riferisca all'album *Diamond Stylus*, in cui la canzone omonima sembra in effetti accennare alla morte dell'artista legata alla riproducibilità del suo *sound*. (cfr. *GJS*, pp. 111-113).

¹⁶ A.DeCurtis, *The Product: Bucky Wunderlick, Rock'n Roll, and Don DeLillo's "Great Jones Street"*, cit., p. 134.

¹⁷ *GJS*, p. 79.

to infancy, a cry of helpless rage at the world and a defensive withdrawal into the fetal position»¹⁸. Il testo della canzone di Bucky indica una diminuzione nell'impegno dei contenuti e una diminuzione nel linguaggio stesso.

3.2 La ricerca di una parola assente e il limite del silenzio

David Cowart individua nella regressione linguistica di Bucky non tanto un ritorno all'infanzia quanto la ricerca di una forma di linguaggio più pura, proprio in quanto ridotta e tendente a una parola quasi "assente":

[...] here DeLillo signals what will be a career long meditation on the idea of language as it exists in the "unimprinted" minds of the very young. [...] the literal meaning of the word *infant* is "without speech", and DeLillo [...] savors the paradox of some infinitely supple, even numinous linguistic possibility that dwells in the mouths of the wordless¹⁹.

Il linguaggio infantile di Bucky va quindi interpretato come il tentativo di avvicinarsi a una nuova possibilità linguistica, a una lingua degli albori, carica di potenzialità inesplorate. Il testo della canzone *Pee-Pee-Maw-Maw* è quasi totalmente inintelligibile; eppure le frasi «Least is best»²⁰, ripetuta più volte, e «Nil nully void»²¹, come osserva Boxall, «might be drawn directly from Beckett's late work and [...] uncannily predict prose that Beckett was still to compose»²².

Nella prosa di Beckett scritta a partire dagli anni Sessanta è in atto un processo che tende alla riduzione: la scrittura diventa meticolosa nel suo "sottrarsi", in un *labor limae* volto a rendere scarno il linguaggio, alla ricerca di parole quanto più possibile vicine al silenzio da cui sono state estratte. Le parole – che Beckett in *The Unnamable* (1958) chiamava «drops of silence through the silence»²³ – diventano, nelle prose brevi degli anni Sessanta e Settanta, materia prima soggetta a un continuo processo di sottrazione e depurazione. Se la tarda narrativa beckettiana risponde quindi a un generale principio di impoverimento, che mira a esaurire il linguaggio, in *Worstward Ho*, scritto nel 1983, Beckett esplicita la sua poetica della riduzione con parole che sembrano fare da eco al testo di Bucky: «Less best. No. Naught best. Best worse. No. Not best worse. Naught not best worse. Less best worse. No. Least best worse. Least never to be naught. Never to naught be brought. Never by naught be nulled.

¹⁸ D.Keeseey, *Don DeLillo*, cit., p. 52.

¹⁹ D.Cowart, *Don DeLillo. The Physics of Language*, University of Georgia Press, Athens 2002, p. 38.

²⁰ *GJS*, p. 118. La stessa frase ricorre più volte nel corso del romanzo, come una sorta di manifesto estetico.

²¹ *Ibid.*

²² P.Boxall, *DeLillo and Media Culture*, in J.N.Duvall (ed.), *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, Cambridge University Press, Cambridge 2008, p. 51.

²³ S.Beckett, *The Unnamable*, in S.Beckett, *Three Novels*, Grove Press, New York 2009, p. 376.

Unnullable least»²⁴. Il linguaggio di Beckett in quest'opera, una tra le più austere e inaccessibili della sua tarda produzione, è ostinatamente volto alla ricerca di una parola incorruttibile. Il processo attraverso cui il linguaggio analizza e riduce se stesso è impietosamente consapevole di sé, e immancabilmente votato al fallimento. Un fallimento sempre preannunciato e programmatico²⁵, quello dell'opera di Beckett, la quale, ciononostante, persiste nel rispondere a ciò che Badiou definisce «l'impératif du dire, l'impossibilité du silence»²⁶. *Worstward Ho* comincia per l'appunto a partire dalla necessità di trovare un modo, o nessun modo, per "dire ancora": «On. Say on. Be said on. Somehow on. Till nohow on. Said nohow on»²⁷. La parola è qui ridotta alla sua funzione ultima e più essenziale: la pura enunciazione di una voce indefinita, rivolta allo stesso tempo *contro* e *verso* il silenzio che la circonda. Il linguaggio sembra dunque indirizzarsi, citando Foucault,

non pas vers une confirmation intérieure, – vers une sorte de certitude centrale d'où il ne pourrait plus être délogé – mais plutôt vers une extrémité où il lui faut toujours se contester: parvenu au bord de lui-même, il ne voit pas surgir la positivité qui le contredit, mais le vide dans lequel il va s'effacer ; et vers ce vide il doit aller, en acceptant de se dénouer dans la rumeur, dans l'immédiate négation de ce qu'il dit, dans un silence qui n'est pas l'intimité d'un secret mais le pur dehors où les mots se déroulent indéfiniment²⁸.

Come sottolinea Alain Badiou, la parola beckettiana può cogliersi e identificarsi solamente cercando di ritornare al silenzio da cui è sorta:

L'enjeu de la voix est de traquer, à grand renfort de fables, de fictions narratives, de concepts, le pur point d'énonciation, le fait que ce qui est dit relève d'une faculté singulière de dire, qui, elle, ne se dit pas, s'épuise dans ce qui est dit, mais reste toujours en deçà, silence indéfiniment producteur du tumulte verbal. Pour se saisir et s'annuler, la voix doit entrer dans son propre silence, produire son propre silence²⁹.

In *The Unnamable* il protagonista lotta per raggiungere questo silenzio, che spe-
ra essere definitivo, ma che si delinea in realtà come limite perpetuamente differito, allontanato da quelle stesse parole che lo preannunciano. La voce/protagonista vorrebbe tacere: «to enter living into silence, so as to be able to enjoy it, [...] so as to feel myself silent»³⁰.

²⁴ S.Beckett, *Worstward Ho*, in S.Beckett, *Company, Ill Seen Ill Said, Worstward Ho, Stirring Still*, ed. by D.Van Hulle, Faber and Faber, London 2009, p. 95.

²⁵ Ivi, p. 81: «Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better».

²⁶ A.Badiou, *Beckett. L'incroyable désir*, Hachette Littératures, Paris 1995, p. 20.

²⁷ S.Beckett, *Worstward Ho*, cit., p. 81.

²⁸ M.Foucault, *La pensée du dehors*, Éditions Fata Morgana, Montpellier 1986, pp. 21-22. Pur riferendosi specificatamente all'opera di Blanchot, l'analisi di Foucault in questo saggio ha un valore di più ampia portata nel trattare il rapporto tra linguaggio e silenzio in letteratura.

²⁹ A.Badiou, *Beckett. L'incroyable désir*, cit., pp. 33-34.

³⁰ S.Beckett, *The Unnamable*, cit., p. 389.

3.3 L'impossibilità dell'esilio

In *Great Jones Street* è la ricerca di questo medesimo silenzio, e della sua paradossale enunciazione, che sta al cuore dell'esilio del protagonista. Dopo aver abbandonato il suo pubblico e la sua *band* Bucky si ritira in un appartamento al centro di New York, cercando una privacy e una solitudine che tuttavia non riuscirà a ottenere. La sua scomparsa dalla scena pubblica non vuole trasmettere alcun tipo di messaggio ai suoi fan, non nasconde alcun progetto segreto. È possibile rintracciare un'affinità tra Bucky e il Belacqua delle prime opere narrative di Beckett, nella ricerca di entrambi di un'assenza di significato e di volontà. Quello del protagonista è un «vain attempt to occupy a kind of undriven emptiness at the heart of the novel, to live in the space of a formless negation of the demands made upon the artist/commodity by the audience/consumer»³¹. I giornalisti, manager, colleghi e artisti di vario genere che ruotano attorno al rifugio di Bucky, sembrano essere attratti proprio da questa assenza di intenzionalità, non comprendendola. L'esilio di Bucky diventa così il fulcro negativo del romanzo, una sorta di buco nero al centro degli eventi. Il tentativo di isolarsi risulta infine fallimentare, e Bucky si ritroverà così, senza volerlo, al centro di una serie di affari illegali che riguardano sia una nuova droga da immettere sul mercato sia, allo stesso tempo, la pubblicazione non autorizzata di alcuni nastri registrati precedentemente da Bucky in una camera anecoica di una villa in montagna (per questo chiamati "Mountain Tapes"). Nastri e droga rappresentano così i due prodotti attorno a cui si sviluppano gli eventi del romanzo: simbolicamente rinchiusi in due pacchi identici e quindi interscambiabili, questi due oggetti rivelano sia al protagonista che al lettore che tutto, e quindi infine anche l'esilio di Bucky, viene infine mercificato e fagocitato nei meccanismi economici e culturali su cui si regge la società tardo-capitalista ritratta da DeLillo. Tutti i personaggi del romanzo risultano essere coinvolti in una rete di scambi dai confini indefinibili e dalle dimensioni inquietanti: da Opel, fidanzata di Bucky, fino al governo americano, passando per i vari musicisti colleghi del protagonista, tutti sembrano avere interessi più o meno segreti legati ai due prodotti di cui Bucky è involontariamente custode. A questo proposito DeCurtis conclude:

What DeLillo depicts in *Great Jones Street* is a society in which there are no meaningful alternatives, in which everyone and everything is bound in the cash nexus and the exchange of commodities, outside of which there stands nothing. Everything is consumed, or it consumes itself: murder or suicide, exploitation or self-destruction³².

L'esilio di Wunderlick risulta quindi essere temporaneo e costantemente minacciato dalla presenza invasiva dei personaggi che ruotano attorno all'appartamento di Great Jones Street. Bucky accetta infine l'offerta del suo manager di pubblicare i

³¹ P.Boxall, *Don DeLillo. The Possibility of Fiction*, Routledge, New York 2006, p. 38.

³² A.DeCurtis, *The Product: Bucky Wunderlick, Rock'n Roll, and Don DeLillo's "Great Jones Street"*, cit., p. 140.

“Mountain Tapes”, di tornare in tour, e quindi sul mercato. I “nastri della montagna”, inizialmente visti dal protagonista come la sua creazione più intima e pura, e di conseguenza non destinata alla pubblicazione, si trasformano così in una merce, perdendo la loro autenticità; un semplice prodotto, al pari della nuova e misteriosa droga che proprio Bucky, paradossalmente, sarà il primo a sperimentare alla fine del libro.

3.4 “Silence endowed with acoustical properties”

Tuttavia, se lo svolgersi degli eventi all'interno del romanzo sembra apparentemente non offrire alcuna possibilità al tentativo di Bucky di creare un rifugio fatto di silenzio e di immobilità “eversiva”, è nell'assenza degli eventi stessi, nelle pagine del libro in cui “non accade nulla”, nei ritagli di solitudine del protagonista, che bisogna cercare l'espressione dell'assenza di intenzionalità di Bucky, l'enunciazione del silenzio beckettiano al cuore del suo esilio «in endland, far from the tropics of fame»³³.

L'appartamento in Great Jones Street rappresenta per Bucky la ricerca di una forma di «self-attenuation»³⁴. Nelle parole del protagonista: «what I want is less. To become the least of what I was»³⁵, è possibile intravedere ancora una volta l'ombra di Beckett, l'inequivocabile presenza della tendenza a una diminuzione del sé, della propria capacità e della propria voglia di esprimersi. Bucky vede se stesso come «the epoch's barren hero, a man who knew the surest way to minimize»³⁶. Non è quindi la ricerca del vuoto, o la conseguenza di una posa autodistruttiva e nichilista, la vera motivazione dell'esilio di Bucky. Ma piuttosto il desiderio di quel “minimo” che non può mai essere portato al nulla («Least never to be naught. Never to naught be brought. Never by naught be nulled. Unnullable least»³⁷), un “inannullabile minimo” da contrapporre al rumore del mondo esterno da cui Bucky vuole fuggire, e da contrapporre al vuoto che altro non è se non la controparte di quello stesso rumore. Se difatti, nelle parole di Opel, «evil is movement toward void and that's where we both agree you're heading»³⁸, il vuoto a cui accenna altro non è se non il cedimento finale di ogni forma di resistenza alla realtà, il riassorbimento in ciò che Bucky all'inizio del romanzo definisce la follia del pubblico. Bucky considera l'idea di tornare indietro sui suoi passi, di sprofondare in quel vuoto da cui cerca di allontanarsi:

Maybe that was the answer I needed, the one route back. So simple. To decide to love the age. To stencil myself in its meager design. [...] I might yield to the seduc-

³³ *GJS*, p. 4.

³⁴ A.DeCurtis, *The Product: Bucky Wunderlick, Rock'n Roll, and Don DeLillo's "Great Jones Street"*, cit., p. 134.

³⁵ *GJS*, p. 87.

³⁶ Ivi, p. 68.

³⁷ S.Beckett, *Worstward Ho*, cit., p. 95.

³⁸ *GJS*, p. 88.

tions of void, [...] I'd have to hand myself over to the structures that defined the time. Float on its clotted oil. Become obese with power and self-loathing³⁹.

Cedere alle seduzioni del “vuoto”, per poter così uscire dalla fase di stallo a cui l'ha portato il suo esilio, significherebbe per Bucky «to become the marker for aimlessness, a superficial labelling of the superficial. Thus to become an intrinsic part of the age is to surrender a void at once metaphysical and ethical»⁴⁰. Al vuoto etico e metafisico di cui parla Cowart, Bucky contrappone il suo isolamento, o quantomeno l'impulso all'isolamento, e la ricerca di ciò che definisce «silence endowed with acoustical properties»⁴¹; un silenzio che solo superficialmente rappresenta il rifiuto di una qualsiasi forma di espressione, ma che, a un livello più profondo, è invece desiderio dell'indicibile, ricerca della “non-parola”.

Rinchiudosi nel monolocale di Great Jones Street, Bucky appartiene alla schiera di quei personaggi, ricorrenti nella narrativa di DeLillo, che l'autore in un'intervista definisce

[...] men in small rooms who can't get out and who have to organize their desperation and their loneliness [...] I see this desperation against the backdrop of brightly colored packages and products and consumer happiness and every promise that American life makes day by day and minute by minute everywhere we go⁴².

Contrapposta alle false promesse della società dei consumi, la stanza di Bucky (così come quella di Taft Robinson in *End Zone*) diventa quindi fucina di silenzio, esercizio di dilatazione temporale e rallentamento sensoriale: «The room's tension were suitable to few enterprises besides my own, that of testing the depths of silence. Or one's willingness to be silent. Or one's fear of this willingness»⁴³. Il silenzio rappresenta quindi per il protagonista uno scopo ma anche, allo stesso tempo, una minaccia. Wunderlick intuisce la differenza tra un silenzio passivo, che teme, e un silenzio che è invece il risultato di un lavoro “a perdere”, di una costante riduzione e scarnificazione non solo del mezzo linguistico ma della propria percezione del reale. Il suo scopo, come quello dell'eroe di *The Unnamable*, è «to enter living into silence»⁴⁴, approssimarsi, in altre parole, non al *tacere* ma al *silere*⁴⁵, all'esperienza consapevole di un silenzio che, in quanto inviolato, è pregno di possibilità inesplorate.

«Some streets in their decline possess a kind of redemptive tenor, the suggestion of new forms about to evolve, and Great Jones Street was one of these, hovering on

³⁹ Ivi, pp. 67-68.

⁴⁰ D.Cowart, *Don DeLillo. The Physics of Language*, cit., p. 38.

⁴¹ *GJS*, p. 166.

⁴² A.DeCurtis, *An Outsider in This Society: An Interview with Don DeLillo*, cit., pp. 57-58.

⁴³ *GJS*, p. 25.

⁴⁴ S.Beckett, *The Unnamable*, cit., p. 389.

⁴⁵ Mi rifaccio qui alla distinzione tra *tacere* e *silere* evidenziata da A.Proietti Gaffi in *Samuel Beckett. La ricerca del silenzio perfetto*, Firenze Atheneum, Firenze 2001, p. 95.

the edge of self-revelation»⁴⁶, racconta Bucky all'inizio del suo esilio. L'appartamento in Great Jones Street simboleggia quindi sin dall'inizio del romanzo una temporalità sospesa, l'attesa di una rivelazione. Il progressivo isolamento di Bucky all'interno del racconto corrisponde a una crescente disgregazione dell'ordinaria cognizione del tempo. Tutto si svolge (o meglio *non* si svolge) in un tempo dilatato e rarefatto. Le indicazioni temporali fornite da Bucky si fanno sempre più imprecise, al punto che è difficile stabilire quanto tempo effettivamente trascorra nell'appartamento. Al pari di uno dei protagonisti della tarda prosa beckettiana⁴⁷, Bucky siede immobile nell'oscurità della sua camera, intento a cogliere il mero passaggio del tempo:

I lived in the emergency of minutes, in phases of dim compliance with the mind's turning hand. The room had seasons and I responded to these; it was the only way to evade chaos. I knew the phases. I did not fear the crisis inherent in time because I borrowed order from it, shifting with systematic light, sitting still in darkness⁴⁸.

L'esilio di Bucky è quindi caratterizzato da quello stesso rallentamento percettivo rilevabile in *End Zone*. Il tempo viene percepito, come sottolinea Steven Connor a proposito della temporalità dell'opera beckettiana, come «sheer elapse»⁴⁹; spogliato delle sue convenzionali categorie di passato, presente e futuro, «time did not seem to pass as much as build, slowly gathering weight. This was the sole growth in the room and against it hung the silence»⁵⁰. In *The Unnamable* la voce/protagonista si chiede: «the question may be asked, off the record, why time doesn't pass, doesn't pass from you, why it piles up all about you, instant on instant, on all sides, deeper and deeper, thicker and thicker»⁵¹. Come nel romanzo di Beckett, anche in *Great Jones Street* si viene a configurare una temporalità apparentemente bloccata: il tempo non passa ma si ispessisce, diventando visibile, prestandosi così a un processo di riduzione e di analisi minuziosa delle proprie componenti.

Bucky ricorda l'abitudine di isolarsi nella camera anecoica – «absolutely sound-proof and free of vibrations»⁵² – della sua villa in montagna, non solamente per ascoltare le proprie registrazioni ma anche per ricercare una sorta di silenzio ancestrale:

I used the room often but not always to play the tapes. Sometimes I just sat there, wedged in a block of silence, trying to avoid the feeling that time is stretchable. The small room seemed a glacial waste, bounded only by solid materials, subject to no central thesis, far more frighteningly immaculate than it was when pure music skated from tapes. If you could stretch a given minute, what would you find between its

⁴⁶ *GJS*, p. 18.

⁴⁷ Cfr. *Still* (1975) e *Ill Seen Ill Said* (1981), per esempio.

⁴⁸ *GJS*, p. 55.

⁴⁹ S.Connor, *Slow Going*, in "Yearbook of English Studies", Vol. 30, 2000, p. 158.

⁵⁰ *GJS*, p. 126.

⁵¹ S.Beckett, *The Unnamable*, cit., p. 382.

⁵² *GJS*, p. 121.

unstuck components? Probably some kind of astral madness. A bleak comprehension of the final size of things⁵³.

Isolato in una stanza, immerso in un silenzio rigoroso, Bucky intuisce la presenza di potenzialità nascoste nello spazio di un singolo minuto. L'assenza di eco e l'atmosfera glaciale della stanza contribuiscono a creare un ambiente immacolato, una neutralità in cui è concessa la possibilità di dilatare il tempo, di renderlo fibroso, e di immaginare che fra le sue molecole si celi la rivelazione di una sorta di follia astrale, la comprensione "of the final size of things". Steven Connor definisce il tipo di durata che si dispiega nelle opere di Beckett come una «dissociative rather than accretive duration»⁵⁴, volta a rappresentare «the ordinary, fundamental, terrifying topple of time's slow foot into the next moment»⁵⁵. Nella durata discontinua del tempo, nella sua continua disarticolazione, si nasconde «a dimension of unknowingness, of being merely amidst the process of going on»⁵⁶, che risulta essere di cruciale importanza nell'opera dell'autore irlandese. Questa dimensione sconosciuta all'interno del tempo, intuibile solamente attraverso un processo di riduzione e miniaturizzazione del reale, è al cuore della *quest* di Bucky, e rappresenta il fulcro del romanzo, «the still point at the centre of a thing in motion»⁵⁷. In ciò che nella sua ultima opera, *Point Omega*, DeLillo definirà «the submicroscopic moments»⁵⁸, nello spazio vuoto che separa ciascun istante dall'istante successivo, Bucky intuisce «the vast emptiness of deathly silence which inhabits us both as threat and as immanent poetic promise»⁵⁹.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ S.Connor, *Slow Going*, cit., p. 158.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Ivi, p. 165.

⁵⁷ *GJS*, p. 166.

⁵⁸ D.DeLillo, *Point Omega*, Picador, London 2010, p. 17.

⁵⁹ P.Boxall, *Don DeLillo. The Possibility of Fiction*, cit., p. 46.

II parte: *Ratner's Star, Players, Running Dog*

Introduzione: segretezza, autoreferenzialità e memoria cinematografica in *Ratner's Star*, *Players* e *Running Dog*

I tre romanzi che concludono la produzione narrativa di DeLillo degli anni Settanta – *Ratner's Star* (1976), *Players* (1977) e *Running Dog* (1978) – rappresentano un punto di svolta nel percorso estetico dell'autore americano. Difatti, pur proseguendo nell'elaborazione di temi già presenti nei romanzi precedenti e condividendone gran parte delle qualità tecniche, introducono determinati aspetti della prosa delilliana che nella sua produzione successiva, in particolar modo quella degli anni Ottanta e Novanta, troveranno una più ampia articolazione, al punto di diventare gli elementi cardine e i più riconoscibili della narrativa dello scrittore statunitense.

Si è già visto come *Americana* costituisca una riflessione sul tempo elaborata ricorrendo alle potenzialità dell'immagine cinematografica; con *End Zone* e *Great Jones Street*, invece, è l'industria dell'intrattenimento americano – quella dei grandi eventi sportivi e della musica rock – a fare da sfondo sociale e culturale alla narrativa di DeLillo, che in questi romanzi si muove dalla visibilità degli eventi di massa verso la ricerca di un'intimità inviolata, dall'esposizione mediatica al sottosuolo delle vite dei protagonisti.

Ratner's Star, *Players* e *Running Dog*, oltre a confermare l'interesse di DeLillo per il cinema, approfondiscono ulteriormente quello che si potrebbe identificare come il filo conduttore più evidente della narrativa di DeLillo degli anni Settanta, ossia la tendenza dei protagonisti della sua prosa a ricercare uno spazio individuale di resistenza alle dinamiche invasive del mercato globale. Tuttavia, laddove questa ricerca nelle prime opere termina immancabilmente con un fallimento, in questi tre romanzi essa termina invece, prendendo in prestito un termine del linguaggio cinematografico, "in dissolvenza"; si viene cioè a sovrapporre alle narrazioni tutto sommato lineari dei primi tre testi una sorta di evanescenza, una costante condizione di incertezza nelle vite dei protagonisti e nello sviluppo delle trame, che è sintomatica di un mondo dipinto come perennemente sul punto della disintegrazione. Le *quest* degli eroi delilliani diventano più indeterminate, muovendosi non più con convinzione verso la condizione di progressivo isolamento incarnata da Gary Harkness in *End Zone* o da Bucky Wunderlick in *Great Jones Street*, né tantomeno verso la ricerca affannosa della creazione artistica, esemplificata da David Bell in *Americana*. I protagonisti di queste ultime opere sembrano, piuttosto, essere in balia degli eventi, a cui tentano di sottrarsi subendo il fascino dell'intrigo, attraverso la ricerca di trame e correnti sotterranee; attratti dal mistero e dalla possibilità di contribuire alla creazione di una narrazione alternativa a quella ufficiale, scoprono, infine, a loro discapito, che ciò che sembra opporsi al potere non è altro che una forma più subdola del potere stesso. La scrittura di DeLillo ruota quindi intorno a cospirazioni di tipo politico e a presunte organizzazioni terroristiche misteriosamente connesse alle forme sempre più oscure del potere dello stato e dell'economia globale. In questi romanzi DeLillo gioca con i generi letterari del thriller politico e della narrazione fantascientifica, uti-

lizzando le loro strutture convenzionali per poi renderle sempre più labili e inafferrabili col procedere della scrittura.

Un personaggio in *Ratner's Star* descrive in questo modo la tendenza all'evasività di molta letteratura contemporanea:

There's a whole class of writers who don't want their books to be read. This to some extent explains their crazed prose. To express what is expressible isn't what you write if you're in this class of writers. To be understood is faintly embarrassing. What you want to express is the violence of your desire not to be read. The friction of an audience is what drives writers crazy. These people are going to read what you write. The more they understand, the crazier you get. You can't let them know what you're writing about. Once they know, you're finished. If you're in this class, what you have to do is either not publish or make absolutely sure your work leaves readers strewn along the margins¹.

In questo passaggio l'autore esplicita, con una riflessione di tipo metanarrativo, una delle principali caratteristiche della sua prosa: il suo attenersi a una forma di ambiguità che non è da intendersi come vezzo stilistico, ma piuttosto come fedeltà a una forma di indeterminatezza che è pregna di sfumature, che nega ogni facile interpretazione, e che dunque si lascia *consumare* solo marginalmente.

In *Great Jones Street* Fenig, uno scrittore ossessionato dalla ricerca di spazi inesplorati nel mercato letterario, cerca di inventare un genere del tutto nuovo: letteratura pornografica per bambini. Arriverà in seguito a rinunciare alla sua impresa, concludendo che: «Every pornographic work brings us closer to fascism»². Come evidenzia David Cowart, non è la pornografia a destare l'interesse di DeLillo, ma piuttosto la constatazione che

an affinity exists between the politics of totalitarianism and the absence – so characteristic of pornography – of nuance and ambiguity. Pornography, he implies, violates the rule articulated by Henry James and known to every real artist: true art is always indirect. As a justification for his own ambiguity, a great deal of the DeLillo aesthetic inheres in this precept and in its corollary – that the absence of ambiguity constitutes a peculiarly dangerous, an especially abhorrent discursive or mental mode³.

Ciò che il personaggio di *Ratner's Star* nel brano citato definisce come il desiderio di alcuni scrittori di non essere capiti, o più drasticamente, di non essere affatto letti, va dunque inteso come il tentativo di mantenere viva e feconda l'ambiguità della narrazione.

Ad accomunare i romanzi scritti alla fine degli anni Settanta, oltre al peso crescente delle cospirazioni politiche – che costituirà in seguito il fulcro tematico di

¹ D.DeLillo, *Ratner's Star*, Vintage, London 1991, pp. 410-411.

² D.DeLillo, *Great Jones Street*, Penguin Books, New York 1973, p. 139.

³ D.Cowart, *Don DeLillo. The Physics of Language*, University of Georgia Press, Athens 2002, p. 41.

romanzi come *Libra* (1988) o *Mao II* (1991) – è quindi soprattutto la tendenza a conservare al centro della narrazione un nucleo intatto di mistero, una difficoltà interpretativa che rifiuta qualsiasi approccio univoco e definitivo. Con questi libri aumenta sensibilmente il grado di ciò che Bachtin definiva la pluridiscorsività e la dialogicità del genere romanzesco⁴. DeLillo, che con *Americana* aveva già dato prova della sua ampiezza di sguardo nel dipingere la propria epoca, costruisce a partire da *Ratner's Star* un'opera totalizzante, rivisitando molteplici generi letterari, attingendo a conoscenze scientifiche e al linguaggio specifico della matematica e dell'astronomia, ripercorrendo (in *Libra*) la storia degli Stati Uniti e in particolar modo quella dell'assassinio di John F. Kennedy, rappresentando con estrema precisione sia la lingua delle periferie di New York (in *Underworld*, 1997), sia quella della classe dirigente dei piani alti di Manhattan (come in *Players*) o del mondo accademico americano (*White Noise*):

DeLillo's fiction offers a means of absorbing and articulating an entire culture. [...] DeLillo uses words to make a world, to build an American edifice. [...] His is a writing that does not reject, delete, eliminate but one that absorbs, recycles, accommodates. It is large⁵.

Se per Bachtin è la pluridiscorsività – intesa come la capacità dello scrittore di orchestrare le molteplici voci del tessuto sociale – a definire il romanzo come genere letterario, la narrativa di DeLillo esemplifica appieno questo principio nella propria tendenza a inglobare le voci più disparate della società e della cultura americana contemporanea. La scrittura di DeLillo, inoltre, porta alle estreme conseguenze quello che è il corollario della teoria bachtiniana sul plurilinguismo del romanzo, vale a dire l'assenza della voce diretta dell'autore, che non si manifesta se non rifrangendosi attraverso la parola altrui. Lo stile dello scrittore americano è caratterizzato appunto da un'attenzione quasi maniacale nei confronti del linguaggio dei suoi personaggi, che, come egli stesso ha sottolineato in un'intervista, «are pieces of jargon. They engage in wars of jargon with each other. [...] The characters are words on paper»⁶. Nella medesima intervista, a proposito di *Players*, DeLillo racconta: «I'm interested in the way people talk [...]. The original idea for *Players* was based on what could be called the intimacy of language. What people who live together *really sound like*»⁷.

La narrativa di DeLillo quindi si sviluppa, espandendosi, attraverso la registrazione e la riproduzione quanto più fedele possibile della parola altrui; e attraverso questo processo di allargamento della propria prosa l'autore arriva persino a inserire

⁴ Si veda M.Bachtin, *La parola nel romanzo*, in Id., *Estetica e romanzo*, trad. it. a cura di C. Strada Janovič, Einaudi, Torino 2001, in particolar modo le pagine 182-183.

⁵ P.Boxall, *DeLillo and Media Culture*, in J.N.Duvall (ed.), *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, Cambridge University Press, Cambridge 2008, pp. 43-44.

⁶ D.DeLillo, in T.LeClair, *An Interview with Don DeLillo*, "Contemporary Literature", vol. 23, No. 1, 1982, p. 21.

⁷ Ivi, p. 25. Il corsivo è mio.

nella narrazione frasi e parole estratte dal linguaggio dei *media* e della pubblicità televisiva – è celebre a questo proposito l'episodio, in *White Noise*, in cui la parola "Toyota Celica", pronunciata da sua figlia durante il sonno, genera nel protagonista una sorta di epifania⁸.

Tuttavia, quanto più la scrittura di DeLillo diventa complessa, quanto più si difonde nella rappresentazione di diversi strati sociali, appropriandosi di svariati linguaggi più o meno specifici, tanto più il centro della sua prosa diventa difficilmente raggiungibile o identificabile. In altre parole la tendenza onnivora della prosa di DeLillo corrisponde a una sparizione della voce autoriale, a una frammentazione della trama e del linguaggio, e a una generale dispersione del processo narrativo. Questo non significa affatto che i romanzi di DeLillo diventino meno comprensibili o strutturalmente meno coerenti. Al contrario, ciò va inteso come il tentativo della sua prosa di articolare – insieme a una rappresentazione di ampio respiro della cultura contemporanea – anche un'estetica negativa, organizzata attorno a una sparizione, a un'assenza. La narrativa di DeLillo si sviluppa dunque all'interno della natura paradossale di questa apparente contraddizione: la sua scrittura si espande secondo una vocazione di stampo joyciano, nutrendosi dei più svariati aspetti del reale, ma allo stesso tempo è spinta dal desiderio di esprimere l'inesprimibile, di raccontare, cioè, gli spazi vuoti e le ombre che si nascondono fra le pieghe degli eventi narrati.

A proposito di questa estetica negativa e della sparizione, e a proposito della crescente difficoltà interpretativa dei suoi romanzi, DeLillo racconta:

There's an element of contempt for meanings. You want to write outside the usual framework. You want to dare readers to make a commitment you know they can't make. [...] Making things difficult for the reader is less an attack on the reader than it is on the age and its facile knowledge-market. The writer is driven by his conviction that some truths aren't arrived at so easily, that life is still full of mystery, that it might be better for you, dear reader, if you went back to the living section of your newspaper because this is the dying section and you don't really want to be here. This writer is working against the age and so he feels some satisfaction at not being widely read. He is diminished by an audience⁹.

Con *Ratner's Star*, *Players* e *Running Dog* si afferma dunque nella narrativa di DeLillo un principio estetico che porta l'autore a sfidare deliberatamente le capacità interpretative dei suoi lettori. Come però spiega attentamente DeLillo, la sua è una sfida all'epoca e alla cultura contemporanea, più che al lettore in sé. Attraverso la continua ricerca di segmenti inesplorati della realtà, attraverso la descrizione di quegli aspetti dell'esistenza ancora pregni di mistero – un mistero che si può solamente intravedere scrivendo al di fuori delle strutture convenzionali e *rendendo le cose difficili* – DeLillo riesce a sviluppare in questi romanzi una proficua mescolanza fra una scrittura epica e totalizzante, e, allo stesso tempo, una scrittura austera e parsimonio-

⁸ D.DeLillo, *White Noise: Text and Criticism*, edited by M.Osteen, Penguin, New York 1998, p. 155.

⁹ D.DeLillo, in T.LeClair, *An Interview with Don DeLillo*, cit., pp. 28-29.

sa, attenta a conservare intatto ciò che l'autore definisce «a sense of secret patterns in our lives. A sense of ambiguity»¹⁰.

La presenza simultanea di queste due tendenze estetiche, o, in altre parole, la capacità di DeLillo di individuare e di isolare elementi carichi di mistero all'interno di una rappresentazione della realtà estremamente razionale e ben organizzata, si manifesta a partire dagli ultimi romanzi degli anni Settanta in particolar modo per quanto concerne le loro strutture temporali. Inoltre, la convergenza di queste due funzioni della narrativa delilliana – una funzione per così dire di “espansione” e una di “contrazione” – si palesa anche nella precisa raffigurazione di alcuni singoli istanti, che in questi libri fanno da contrappunto alle architetture complesse delle trame come delle sacche di silenzio e di mistero inserite nelle fibre stesse degli eventi.

¹⁰ D.DeLillo, in A.DeCurtis, *An Outsider in This Society: An Interview with Don DeLillo*, in F.Lentricchia (ed.), *Introducing Don DeLillo*, Duke University Press, Durham 1991, p. 57.

4. “Advancement backward”: *Ratner’s Star*

4.1 Struttura binaria

In *Ratner’s Star* DeLillo dà prova delle proprie capacità di saper sapientemente utilizzare un linguaggio estremamente tecnico e specifico, come quello della matematica e della astronomia, a fini squisitamente narrativi. A proposito di questa incursione in un mondo e in una lingua considerati solitamente agli antipodi della narrazione letteraria, DeLillo spiega:

Specialized languages can be very beautiful. Mysterious and precise at the same time. [...] Mathematics and astronomy are full of beautiful nomenclature. Science in general has given us a new language to draw from. Some writers shrink from this. Science is guilty, the language of science is tainted by horror and destruction. To me, science is a source of new names, new connections between people and the world¹.

Nel fare proprie queste due aree scientifiche l’autore non si limita, tuttavia, ad attingere dal linguaggio scientifico nuovi termini per raccontare la realtà; il suo interesse per questo mondo non è circoscritto, come il suo commento potrebbe far credere, alla suggestione della nomenclatura matematica. DeLillo infatti si inoltra nell’esplorazione del sapere scientifico contemporaneo fino al punto di costruire un romanzo strutturato esso stesso come un teorema matematico:

I was trying to produce a book that would be naked structure. The structure would be the book and vice versa. I wanted the book to become what it was about. Abstract structures and connective patterns. A piece of mathematics in short².

Come il sistema numerico binario, basato sull’uso dei due simboli 1 e 0, così anche *Ratner’s Star* si sviluppa secondo una struttura duale. Non solo il libro è diviso in due parti, molto diverse l’una dall’altra, ma vi sono una serie di opposizioni binarie ricorrenti: la stella di Ratner è opposta al buco nero di cui gli scienziati del centro di ricerca in cui si svolge il romanzo suppongono l’esistenza; il protagonista Billy Twiligg – un genio quattordicenne premio Nobel per la matematica – organizza la totalità delle proprie esperienze secondo l’opposizione che vede la razionalità e l’astrazione matematica da un lato, e il mondo caotico, irrazionale e incontrollabile da cui proviene (il Bronx) dall’altro; il centro di ricerca in cui si svolgono gli eventi nella prima parte del romanzo, il “Field Experiment Number One” (FENO), ha la sua contropar-

¹ T. LeClair, *An Interview with Don DeLillo*, in “Contemporary Literature”, Vol. 23, No. 1, 1982, p. 25.

² Ivi, p. 27.

te nella cavità ad esso sottostante, l'enorme «void core»³ in cui si svolge la seconda parte del libro. Più in generale, come DeLillo stesso ha sottolineato, alla divisione del libro in due parti corrispondono svariate e più ampie opposizioni concettuali: «There's a strong demarcation between the parts. They are opposites. Adventures, reflections. Positive, negative. Discrete, continuous. Day, night. Left brain, right brain»⁴. Ma, l'autore prosegue, «they also link together. The second part bends back on the first»⁵, segnalando così quello che è forse l'aspetto più importante della struttura duale del romanzo, vale a dire la sua sostanziale coesione finale, allo stesso tempo adombrata e resa evidente dalle radicali opposizioni che la costituiscono.

Nel suo complesso *Ratner's Star* è senza alcun dubbio l'opera più ostica di DeLillo, un «conceptual monster»⁶, come lo definisce Tom LeClair; «an experimental novel, an allegory, a lunar geography, an artful biography, a cryptic scientific tract, a work of science fiction»⁷, nelle parole di un personaggio del romanzo. DeLillo unisce in questo libro la narrazione fantascientifica al thriller, il romanzo di formazione al romanzo di idee, creando infine un'opera difficile, complessa e sfuggente, «complete with proliferating plots, daunting intertextual connections, hidden and potentially nonexistent agencies, dispersing narrative voices, and, at the centre of the plots and counterplots, a lone and relatively naïve protagonist»⁸.

4.2 Matematica e misticismo

Come si è già accennato, il protagonista di *Ratner's Star* è Billy Twillig, un matematico adolescente convocato in un futuristico centro di ricerca sperimentale, collocato in una remota e non specificata parte dell'Asia, con lo scopo di interpretare un segnale radio captato da FENO. I numerosi scienziati che popolano il centro di ricerca concordano sul fatto che il segnale provenga da un corpo celeste chiamato Ratner, in onore del fisico che l'ha individuato, e che il segnale radio, qualora decodificato, possa rappresentare una svolta epocale nella storia del genere umano. Le attese e le pressioni che pesano su Twillig sono enormi. Come gli riferisce un personaggio:

We're on the verge. [...] I have the feeling something sensational is going to come out of this operation in a matter of days. A new way of viewing ourselves in relation to the universe. A revolutionary human consciousness. And you're at the very center of events. [...] Ratner's star is our future. [...]. What we've received is most likely the key to their language and to every piece of knowledge they possess. Once you break

³ D.DeLillo, *Ratner's Star*, Vintage, London 1991, p. 75. Le citazioni tratte da questa opera saranno da qui in poi indicate solo con la dicitura RS, seguita dal numero di pagina.

⁴ T.LeClair, *An Interview with Don DeLillo*, cit., p. 28.

⁵ *Ibid.*

⁶ Ivi, p. 20.

⁷ RS, p. 57.

⁸ G.S.Allen, *The End of Pynchon's Rainbow: Postmodern Terror and Paranoia in DeLillo's Ratner's Star*, in H.Ruppersburg and T.Engels (eds), *Critical Essays on Don DeLillo*, G.K. Hall, New York 2000, p. 123.

the code we'll have no trouble reading future messages. We'll know everything they know. In that sense the star is our future⁹.

Il segnale inviato dai ratneriani consiste in una serie di pulsazioni radio, la cui frequenza indica una cifra che va interpretata, e nella quale si potrebbe nascondere un preciso messaggio – espresso nel linguaggio universale della matematica – diretto agli esseri umani. La prima parte del romanzo, chiamata “Adventures”, è organizzata sostanzialmente attorno alla decodificazione di questo messaggio. Allo stesso tempo, tuttavia, più gli sforzi del centro di ricerca e di Billy si fanno intensi e sembrano raggiungere una possibile soluzione all’enigma, più si insinua nel corso della narrazione il sospetto che vi sia una controparte mistica e irrazionale inscindibilmente legata al tentativo della scienza, e della matematica in modo particolare, di racchiudere il sapere in categorie razionali e controllabili. Il percorso verso la decodificazione del messaggio diventa quindi anche il percorso della scienza verso la definizione di se stessa e dei propri limiti¹⁰.

Billy cerca nella matematica un mezzo per organizzare la propria esperienza, per controllarla, per negare l'imprevedibilità degli eventi: «There may be a lot of things in the world that scare you and me but mathematics is the one thing where there's nothing to be afraid of or stupid about or think it's a big mystery»¹¹. Ma la possibilità di una scienza totalmente in grado di articolare una rappresentazione globale e precisa del sapere umano è costantemente negata da ciò che sta alla base dello sforzo scientifico, ossia il principio stesso della ricerca. La conoscenza scientifica, nota un personaggio di *Ratner's Star*, «continues to expand. It grows and grows. It curls into itself and bends back and then thrusts outward in a new direction. It refuses to be contained»¹². E se una tale affermazione è generalmente valida per la scienza, è ancor più appropriata per quanto riguarda la matematica in sé:

The secrets hidden deep inside the great big primes. The way one formula or number or expression keeps turning up in the most unexpected places. The infinite. The infinitesimal. Glimpsing something then losing it. The way it slides off the eyeball. The unfinished nature of the thing¹³.

Nel caso specifico del messaggio captato da FENO, la cifra sui cui si concentrano gli sforzi di Billy è legata al numero prodotto dalla divisione di 22 per 7, ossia il pi greco. Come osserva Peter Boxall:

⁹ RS, p. 101.

¹⁰ Un gruppo del centro di ricerca lavora sulla definizione della parola “scienza”: «the debate continued to drag on and the definition at present ran some five hundred pages», RS, p. 30.

¹¹ Ivi, p. 67.

¹² Ivi, p. 65.

¹³ Ivi, p. 67.

Le prime opere narrative di Don DeLillo

It is one of central preoccupations of Pythagorean mysticism, and one of the most compelling curiosities of number theory, that pi, lying as it does at the very heart of the geometric structure of the physical world, will not obey any structural law. It endlessly exceeds itself. [...] Pi tells us about the world, is hardwired into the way that we understand the most basic principles of shape and dimension, but it remains foreign and unknowable¹⁴.

Il tentativo del protagonista e dell'equipe di scienziati del romanzo di dare forma e ordine non solo al messaggio inviato da Ratner ma in generale alla totalità del sapere umano, è dunque destinato a scontrarsi costantemente con una componente irrazionale e misteriosa insita nel linguaggio stesso della matematica sin nelle sue espressioni più basilari. *Ratner's Star* dunque articola un'altra fondamentale opposizione binaria come sua componente strutturale, ossia l'opposizione tra matematica e misticismo, tra razionalità e irrazionalità, che però, come le altre in questo romanzo, si risolve in una convergenza finale dei due elementi opposti. Rispondendo a una domanda sulle influenze alla base della creazione di *Ratner's Star*, DeLillo parla, oltre che di Lewis Carrol, anche di Pitagora come: «a kind of guiding spirit [...] the mathematician-mystic»¹⁵. Matematica e misticismo sembrano dunque essere inscindibilmente interconnessi: non solo il processo interpretativo del messaggio dei ratneriani, ma anche la *quest* del protagonista, sono dunque permeati dalla presenza di una componente irrazionale insita nel processo stesso dell'investigazione scientifica.

A proposito di questo principio strutturale di *Ratner's Star* DeLillo sottolinea:

Well, *Ratner's Star* is almost a study of opposites, yes. Only because I think anyone who studies the history of mathematics finds that the link between the strictest scientific logic and other mysticism seems to exist. I mean, this is something any true scientist might tend to deny, but so many mathematicians, in earlier centuries anyway, were mystical about numbers, about the movement of heavenly bodies and so forth, while at the same time being accomplished scientists. And this strange connection of opposites found its way into *Ratner's Star*. I think modern physicists seem to be moving toward nearly mystical explanations of the ways in which elements in the subatomic world and in the galaxy operate¹⁶.

Nel concentrarsi sulla paradossale connessione fra misticismo e razionalità matematica, DeLillo esplora dunque l'aspetto più controverso della storia della ricerca scientifica, vale a dire la sua tendenza a sorpassare i propri limiti e quindi a raggiungere una conoscenza totalizzante, minata però alla base da un principio irrisolvibile di caos e di imprevedibilità, che ne costituisce quindi allo stesso tempo la motivazione e il limite insormontabile. Gli scienziati protagonisti di *Ratner's Star* «in their hope that science and math will give them absolute knowledge of and control over

¹⁴ P.Boxall, *Don DeLillo. The Possibility of Fiction*, Routledge, New York 2006, pp. 56-57.

¹⁵ D.DeLillo, in T.LeClair, *An Interview with Don DeLillo*, cit., p. 27.

¹⁶ A.DeCurtis, *An Outsider in This Society: An Interview with Don DeLillo*, in F.Lentricchia, (ed.), *Introducing Don DeLillo*, Duke University Press, Durham 1991, pp. 64-65.

the world, and in their subsequent realization that these very pursuits lead to new kinds of uncertainty and insecurity, [...] recapitulate the history of science and mathematics»¹⁷.

4.3 “We get back only what we ourselves give”: la circolarità referenziale di *Ratner’s Star*

La seconda parte del romanzo (“Reflections”) si sviluppa a partire dalla scoperta che il segnale radio captato da FENO proviene in realtà non da un altro pianeta ma dalla terra stessa. I mittenti del segnale radio non sono dunque i presunti abitanti della stella di Ratner ma sono in realtà esseri umani – genericamente definiti «artificial radio source extants»¹⁸, o “ARS extants” – che hanno inviato nello spazio una serie di pulsazioni radio da un passato remoto e sconosciuto:

The answer we arrived at here is probably the answer we’ve known, at some dim level of awareness, since the beginning. [...] In the untold past on this planet a group of humans transmitted a radio message into space. We don’t know whether these people were directing their signals toward a particular solar system, toward a huge cluster of nearby stars, toward the center of our galaxy, toward another galaxy; or whether they [...] were perfectly aware that their message would return to planet Earth at a specific time in the future. [...] We get back only what we ourselves give. [...] We’ve reconstructed the ARS extant and it turns out to be us¹⁹.

Significativamente quindi, e contro ogni previsione iniziale, «the observers were observing themselves all along»²⁰. Tuttavia, se da un lato una simile scoperta conferma l’esistenza di un principio di irrazionalità e di imprevedibilità nel procedimento scientifico, annullando tutte le ipotesi precedentemente fatte circa i possibili mittenti del segnale; dall’altro lato questa rivelazione non sembra destare scalpore fra gli scienziati, giungendo in un momento del racconto in cui l’interesse del centro di ricerca per il messaggio si è trasformato in un interesse più generico per il linguaggio matematico in sé. La seconda parte del libro infatti narra di un progetto di ricerca segreto che si svolge nella caverna sottostante FENO, a cui partecipa un piccolo gruppo di scienziati (tra cui Billy), il cui scopo a questo punto non è più l’identificazione del messaggio iniziale, ma la creazione di un linguaggio logico-matematico universale (“Logicon”), in grado di comunicare con poche formule la totalità della conoscenza umana: «a transgalactic language. Pure and perfect mathematical logic. A means of speaking to the universe»²¹.

¹⁷ D.Keeseey, *Don DeLillo*, Twayne Publishers, New York 1993, p. 76.

¹⁸ RS, p. 275.

¹⁹ Ivi, pp. 404-405.

²⁰ D.Keeseey, *Don DeLillo*, cit., p. 77.

²¹ RS, p. 274.

Così come il messaggio si rivela essere un messaggio inviato a noi stessi, allo stesso modo anche la ricerca di FENO si ripiega su se stessa: «this discovery of a message that encodes the transmitting self becomes emblematic of all systems of analysis and thought»²². Il segnale radio dunque non rappresenta, come erroneamente si era pensato, il futuro della specie. La cifra che esso contiene (101) è una cifra chiusa e autoreferenziale, un palindromo, la cui tendenza dunque è «to read itself back into itself, to set itself as the guardian of its own limits»²³. Il principio alla base della creazione di “Logicon” è quindi che il numero che inizialmente sembrava dovesse spingere il genere umano verso il proprio avvenire, verso uno spazio esterno e misterioso, è in realtà «its own, replete universe, the object as well as the method of analysis»²⁴. La matematica, come sottolinea un membro del gruppo di scienziati dedicati alla creazione di “Logicon”, «has no content. Form, it’s nothing but form. [...] The focus of our thought, the object of our examination, our analysis, our passion if you will, is the notation itself»²⁵.

Il procedimento di decodificazione del segnale radio, e anche il successivo progetto “Logicon”, sembrano dunque essere caratterizzati da una circolarità referenziale che inoltre trova una sua rappresentazione simbolica nei numerosi riferimenti nel corso del romanzo alla figura del boomerang: «like boomerangs, the various technographic conceits canvassed here come flying back at those who deploy them. Indeed, the message that propels the plot of DeLillo’s novel proves to have arrived, boomerang-like, at its point of origin»²⁶. Per Michael Oriad la circolarità di *Ratner’s Star* – ciò che DeLillo sottolinea affermando che le due parti del romanzo, così come le numerose opposizioni binarie che lo strutturano, alla fine «link together»²⁷ – può essere immaginata come un nastro di Moebius: «by the end of *Ratner’s Star* the quest has been literally turned inside out; the path from chaos to knowledge becomes a Moebius strip that brings the seeker back to chaos»²⁸. Ripercorrendo la storia della matematica, DeLillo sembra dunque voler sottolineare il rischio di una forma di sterilità della ricerca scientifica; nel rappresentare il tentativo degli scienziati di FENO inizialmente e di “Logicon” poi, di voler incapsulare in poche formule una conoscenza totalizzante che precluda gli aspetti imprevedibili della realtà, si nasconde l’intenzione dell’autore di riaffermare il mistero e l’irrazionale, il valore poetico del caos.

Il messaggio inviato dal nostro stesso passato viene infine identificato come l’indicazione di una data ben precisa in cui è prevista un’eclissi solare. Segnalando quindi un momento in cui la natura sovverte inaspettatamente l’ordine usuale degli

²² D.Cowart, *Don DeLillo. The Physics of Language*, University of Georgia Press, Athens 2002, p. 145.

²³ P.Boxall, *Don DeLillo. The Possibility of Fiction*, cit. p. 57.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ RS, p. 286.

²⁶ D.Cowart, *Don DeLillo. The Physics of Language*, cit., p. 148.

²⁷ T.LeClair, *An Interview with Don DeLillo*, cit., p. 28.

²⁸ M.Oriad, *Don DeLillo’s Search for Walden Pound*, in H.Bloom (ed.), *Don DeLillo*, Chelsea House Publisher, Philadelphia 2003, p. 5.

eventi, il messaggio sembra infine essere un'affermazione dell'imprevedibile, un invito ad accettare l'inimmaginabile. La scena finale del romanzo vede Billy pedalare sfrenatamente su una specie di triciclo, senza alcuna direzione, mentre ride e grida nella luce anomala che precede l'annunciata eclissi solare: «a celebration of the rich chaos beyond his narrow sense of order»²⁹.

4.4 Opposizione e convergenza finale di futuro e passato

Così come in *Americana* la narrazione si configura come un messaggio di David Bell a se stesso – il David Bell del 1971 che si rivolge a se stesso nel 1999 – allo stesso modo *Ratner's Star* «is marked out by a self-referring message which comes from the beginning to the end of time. [...] The message is sent from the infancy of our species to its dotage»³⁰. Ancora una volta quindi la narrativa di DeLillo sviluppa importanti connessioni con la filosofia del tempo, e in particolar modo con il concetto heideggeriano del doppio movimento dell'essere in avanti verso il proprio futuro e allo stesso tempo indietro verso il proprio passato e verso il passato storico. L'"esserci" (ciò che Heidegger chiama *Dasein*) è definito dalla propria temporalità, intesa appunto come la capacità di "precorrimento" (*Vorlauf*), ossia di proiezione dell'essere nel tempo. Afferma Heidegger: «Nel precorrere l'esserci è il suo futuro, e precisamente in modo da ritornare, in questo essere futuro, sul suo passato e sul suo presente»³¹. Il passato emerge dunque dal futuro, o meglio, nell'andare verso il proprio futuro l'uomo scopre il proprio passato e valorizza il proprio presente. Evitando di addentrarci in una interpretazione strettamente heideggeriana della concezione del tempo espressa da DeLillo in questo romanzo, è sufficiente sottolineare come *Ratner's Star* sia interamente strutturato secondo l'opposizione e infine la convergenza del futuro e del passato. Mark Currie in *About Time. Narrative, Fiction and the Philosophy of Time*, sottolinea come la presenza simultanea di un movimento progressivo e di uno regressivo in narrativa, trovi una sua accurata corrispondenza proprio nel campo delle scienze e in particolar modo nella fisica teorica:

The structure of progression as regression, or of forwards and backwards narration, is particularly clear in the case of theoretical physics, in which one of the principal areas of progress over the last century has been the filling out of the story of the history and the origins of the universe, so that progress is made by reconstructing the time line of events leading up to the story which is now being told³².

²⁹ D.Keeseey, *Don DeLillo*, cit., p. 85.

³⁰ P.Boxall, *Don DeLillo. The Possibility of Fiction*, cit., p. 58.

³¹ M.Heidegger, *Il concetto di tempo*, (*Der Begriff der Zeit. Vortrag vor der Marburger Theologenschaft*, 1924), trad. it. a cura di F.Volpi, Adelphi, Milano 2010, p. 40.

³² M.Currie, *About Time. Narrative, Fiction and the Philosophy of Time*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2007, p. 88.

In *Ratner's Star* alla prima parte del romanzo – costituita da un'espansione della ricerca scientifica verso l'esterno, verso uno spazio ignoto e soprattutto verso il proprio futuro («Ratner's Star is our future»³³) – corrisponde nella seconda parte la consapevolezza che l'andare verso il futuro non ha determinato che un ritorno a se stessi e al passato del genere umano.

La progressione intesa come regressione e ricostruzione storica, è esemplificata dal *sub-plot* riguardante Maurice Wu, un chimico e archeologo che si unisce al gruppo di scienziati dediti alla creazione di "Logicon". Wu si addentra nei meandri dell'enorme grotta sottostante FENO, alla ricerca di conferme della sua teoria contro-evoluzionistica, secondo la quale andando indietro nel tempo e scavando sempre più in profondità, il livello di sofisticazione degli artefatti umani non diminuisce continuamente; al contrario, per Wu i resti archeologici cominciano, a partire da un certo momento, a rivelarsi sempre più elaborati, testimoniando quindi l'esistenza storica di misteriose forme di civilizzazione estremamente complesse e ancora sconosciute: «At a certain point, the deeper we went the greater the complexity of the tool types, of the culture in general. [...] Man more advanced the deeper we dig»³⁴. La teoria di Wu va quindi nella direzione della scoperta di Billy, secondo cui il messaggio che si presumeva fosse stato inviato dai ratneriani, proviene in realtà da una civiltà del passato capace di elevati livelli tecnologici e scientifici. Più in generale la ricerca di Wu consiste in un «advancement backward»³⁵, un andare verso le origini della storia umana che è, in fondo, la destinazione finale di ogni progresso scientifico. Scrive a questo riguardo Boxall: «Wu's tunnelling, like the movement of the novel more generally, is driven by a desire to think through cyclical, pulsating, gyrating historical forms to that which lies behind them, to approach that secret, unremembered memory that underlies being in the world»³⁶. Le due funzioni di espansione e di contrazione che caratterizzano in termini generali la narrativa delilliana, sono anche le caratteristiche dell'universo così come viene definito in *Ratner's Star*: «it pulsates in cycles of expansion and contraction»³⁷. L'opposizione di queste due tendenze, così come l'opposizione fra passato e futuro, potrebbe far pensare a una autoreferenzialità vuota, a una sorta di universale tautologia per cui ogni elemento viene puntualmente annullato dalla sua controparte. Ma *Ratner's Star* – e la narrativa di DeLillo nel suo complesso – sembra piuttosto voler mettere in luce il valore poetico del momento in cui queste due tendenze sono sul punto di integrarsi (o di annullarsi) l'una con l'altra: «*Ratner's Star* is organised around an examination of this [...] moment at which the drive towards the 'formerly unconceivable' is rerouted into a statement of the already conceived [...] this critical moment of reversal»³⁸. Questo è il momento critico in cui, in termini heideggeriani, «l'esserci viene rigettato nel suo

³³ RS, p. 101.

³⁴ Ivi, p. 360.

³⁵ Ivi, p. 388.

³⁶ P.Boxall, *Don DeLillo. The Possibility of Fiction*, cit., p. 66.

³⁷ RS, p. 49.

³⁸ P.Boxall, *Don DeLillo. The Possibility of Fiction*, cit., p. 60.

esserci-ancora»³⁹; è l'istante cruciale in cui l'uomo guarda se stesso: «whether in archaeology or in astronomy, one ends up finding oneself. [...] At the bottom of the archaeological trench, as at the furthest astronomical reaches, the eyes that gaze back are the inquirer's own»⁴⁰.

³⁹ M.Heidegger, *Il concetto di tempo*, cit., p. 39.

⁴⁰ D.Cowart, *Don DeLillo. The Physics of Language*, cit., p. 150.

5. “A lesson in the intimacy of distance”: *Players*

5.1 Le suggestioni e l'autoreferenzialità della narrativa di genere

Ambientato a New York, questo romanzo si sviluppa secondo le modalità convenzionali del racconto di spionaggio e del thriller. A proposito della commistione di diversi generi letterari nella narrativa di DeLillo John A. McClure osserva: «Don DeLillo crafts his fictions out of the forms of popular romance»¹, sottolineando al contempo come l'intenzione dell'autore non sia di limitarsi alla creazione di ciò che molta critica letteraria contemporanea definisce *pastiche*² («a play across forms uninflected with any impulse to criticism or reanimation»³); ma piuttosto quella di mettere in luce – ripercorrendo una sorta di storia della narrativa di genere – i limiti e allo stesso tempo le potenzialità insite in queste forme letterarie:

He is interested in exploring the power of the new formulas, the nature of their appeal. But in the end he insists [...] that the deepest rewards of romance are not to be found in the roles and regions where the white male culture of America now locates them: in espionage and conspiracy. And he gestures [...] beyond these realms into regions where romance might yet find the resources it needs to be reborn in something like adequate form⁴.

In *Players* DeLillo sfrutta le convenzioni del genere del thriller, creando una trama complessa e ricca di mistero, in cui compaiono agenti segreti, gruppi terroristici che agiscono clandestinamente, occulte forme di potere; il tutto sviluppato seguendo una rete di ramificazioni e di legami sotterranei la cui estensione è difficilmente delimitabile e comprensibile. Tuttavia, pur indulgiando nelle suggestioni di questo genere narrativo, il vero obiettivo di DeLillo è di dimostrarne l'autoreferenzialità e l'incapacità di contenere al suo interno una narrazione autenticamente alternativa alle forme centrali di controllo e di organizzazione del potere statale e dell'economia globale.

La coppia di newyorchesi al centro degli eventi – Pammy e Lyle – conduce una vita apparentemente ordinaria e riveste un ruolo sociale determinato dai rapporti di

¹ J.A. McClure, *Postmodern Romance: Don DeLillo and the Age of Conspiracy*, in F. Lentricchia (ed.), *Introducing Don DeLillo*, Duke University Press, Durham 1991, p. 99.

² Il *pastiche* viene definito da Frederic Jameson come «the imitation of a peculiar or unique, idiosyncratic style, the wearing of a linguistic mask, speech in a dead language. But it is a neutral practice of such mimicry, without any of parody's ulterior motives, amputated of the satiric impulse, devoid of laughter and of any conviction that alongside the abnormal tongue you have momentarily borrowed, some healthy linguistic normality still exists. Pastiche is thus blank parody, a statue with blind eyeballs», in F. Jameson, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991, p. 17.

³ J.A. McClure, *Postmodern Romance: Don DeLillo and the Age of Conspiracy*, cit., p. 99.

⁴ Ivi, pp. 99-100.

entrambi con Wall Street (Lyle lavora al New York Stock Exchange) e più in generale con la crescente potenza economica americana, che trova nel distretto finanziario di New York la propria rappresentazione spaziale. Le vite dei protagonisti sembrano scivolare senza che i due possano realmente aggrapparsi a qualcosa di certo. In questo romanzo tutto appare fugace, transitorio; anche le torri gemelle, in cui lavora Pammy, appaiono profeticamente irreali: «To Pammy the towers didn't seem permanent. They remained concepts, no less transient for all their bulk than some routine distortion of light»⁵.

Il romanzo narra del tentativo di entrambi i protagonisti di trasgredire le regole implicite nella loro vita sia privata che pubblica. Lyle finirà così per unirsi a un gruppo di terroristi anticapitalisti i cui veri obiettivi tuttavia rimangono alquanto oscuri e misteriosi per tutto il romanzo; Pammy invece parte per un lungo viaggio nel Maine in compagnia di una coppia di amici omosessuali, cominciando per puro gioco e trasgressione una relazione segreta con uno dei due (Jack), le cui conseguenze saranno tuttavia drammatiche sia per lei che per gli amici, al punto che Jack finirà per suicidarsi.

Le storie di Lyle e Pammy si sviluppano parallelamente. Le voci e le esperienze dei due protagonisti si intrecciano, inizialmente all'interno di ciascun capitolo, per poi svilupparsi a capitoli alterni, in modo tale che a ogni capitolo dedicato a Lyle faccia da contrappunto un capitolo dedicato a Pammy. Una tale strutturazione spinge il lettore a individuare gli elementi comuni nei rispettivi racconti, i quali, appunto, articolano il medesimo tentativo da parte di entrambi i protagonisti di evadere le responsabilità della vita di coppia, e di cercare, seppur in ambiti diversi (Lyle nella cospirazione politica e nell'attività di spionaggio e Pammy nella trasgressione sessuale), una forma di segretezza in grado di opporsi alla sensazione di alienazione e di perdita di controllo che costituisce il terreno comune da cui partono le *quest* parallele dei protagonisti. Spinti dalla ricerca di introspezione e di privacy che caratterizza gran parte della prima narrativa di Don DeLillo, Pammy e Lyle «resort to a more active, even aggressive, form of protection and concealment: secrecy»⁶. Questa affannosa ricerca di segretezza si configura come una fuga dal potere invasivo dei *media* e dalle molteplici modalità discorsive attraverso cui si articola la crescente egemonia economica americana negli anni Settanta.

5.2 “A double life”

Lyle è combattuto tra un senso di appartenenza al sistema tardo capitalistico per cui lavora come broker a Wall Street, e un crescente senso di distacco rispetto ai processi di determinazione (o piuttosto di annullamento) delle identità personali che questo stesso sistema inevitabilmente implica. Al New York Stock Exchange, Lyle

⁵ D.DeLillo, *Players*, Vintage Books, New York 1984, p. 19.

⁶ M.Osteen, *American Magic and Dread. Don DeLillo's Dialogue with Culture*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2000, p. 143.

osserva, «there were rules, standards and customs. In the electronic clatter it was possible to feel you were part of a breathtakingly intricate quest for order and elucidation, for identity among the constituents of a system»⁷. Se da un lato ne subisce il fascino, dall'altro lato Lyle si sente anche minacciato dall'alto livello di organizzazione dello Stock Exchange e mette in discussione l'intero sistema socio-economico che esso rappresenta: «we go through all those days not questioning. It's all so organized. Even the noise is organized. I'd like to question a little bit, to ask what this is, what that is, where we are, whose life am I leading and why»⁸. Allo stesso modo Pammy è in bilico fra una sorta di accettazione passiva dei meccanismi alienanti connessi alla sua attività lavorativa – che nello specifico consiste nel preparare materiale informativo per una compagnia chiamata “Grief Management Council”, descritta come «a large and growing personal-services organization whose clinics, printed material and trained counselors served the community in its efforts to understand and assimilate grief»⁹ – e un costante atteggiamento difensivo che spera possa permetterle di conservare segretamente un'individualità inviolata. Anche Pammy avverte allo stesso tempo la suggestione e il perenne senso di minaccia e di estraniamento insiti negli elevati livelli organizzativi e tecnologici del mondo che la circonda; il World Trade Center, oltre ad apparirle transitorio, al suo interno viene percepito come «tyrannic grandeur. [...] Spaces. Indefinite locations. Positions regarded as occupied by something»¹⁰ – una descrizione che seppur molto brevemente ricorda la celebre analisi di Frederic Jameson del Westine Bonaventure Hotel, opera dell'architetto John Portman: un edificio all'interno del quale la netta disgiunzione fra il corpo umano del singolo individuo e l'ambiente architettonico che lo circonda viene identificata come «the symbol and analogon of that even sharper dilemma which is the incapacity of our minds, at least at present, to map the great global multinational and decentered communicational network in which we find ourselves caught as individual subjects»¹¹.

Pammy e Lyle condividono quindi una sostanziale incapacità non solo di cogliere l'estensione della rete di controllo e di potere che si sviluppa organicamente con il sistema economico tardo-capitalistico, ma anche di collocare se stessi all'interno di questo sistema, divisi fra una percezione quasi infantile e giocosa delle molteplici attrattive della società postmoderna – come dimostra ad esempio la totale fascinazione di Lyle per la televisione, fonte di piacere visivo e tattile¹² – e un sotterraneo ma co-

⁷ *Players*, cit., p. 28.

⁸ *Ivi*, p. 62.

⁹ *Ivi*, p. 18.

¹⁰ *Ivi*, p. 24.

¹¹ F. Jameson, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, cit., p. 44.

¹² «Lyle passed time watching television. Sitting in near darkness about eighteen inches from the screen, he turned the channel selector every half minute or so, sometimes much more frequently. He wasn't looking for something that might sustain his interest. Hardly that. He simply enjoyed jerking the dial into fresh-image burns. He explored content to a point. The tactile-visual delight of switching channels took precedence, however, transforming even random moments of content into pleasing territorial abstractions», *Players*, p. 16.

stante senso di alienazione che si manifesta, tra l'altro, nel timore paranoico di Lyle che tutti conoscano i suoi pensieri¹³, o nell'impressione altrettanto paranoica di Pammy per la quale «strangers [...] were communicating out to her from some unbounded secret place»¹⁴, a cui lei non può avere accesso.

I protagonisti dunque tentano una reazione, ciascuno ingaggiando separatamente «a failing struggle to escape political control, to discover and articulate a space of pure personal becoming, a kind of absolute disobedience or resistance to those narratives that seek to position and control the individual»¹⁵. Il tentativo di Pammy e Lyle di uscire dal loro ruolo sociale deriva allo stesso tempo sia da una superficiale condizione di noia e di insoddisfazione che «precipitates their drift into socially unapproved “games”»¹⁶, sia da una più autentica forma di estraniamento, una sorta di insanabile disgiunzione interna, per cui, come sottolinea Tom LeClair, «Pammy and Lyle Wynant only irregularly experience themselves as living wholes»¹⁷. A definire le percezioni dei protagonisti è infatti la continua distanza che sembrano avvertire verso se stessi, uno spazio interiore vuoto che caratterizza anche altri protagonisti della prima narrativa di Don DeLillo e che l'autore esprime superbamente nel seguente passaggio tratto da *Ratner's Star*, una tra le pagine più belle di tutta la narrativa deliliana:

There is a life inside this life. A filling of gaps. There is something between the spaces. I am different from this. I am not just this but more. There is something else to me that I don't know how to reach. Just outside my reach there is something else that belongs to the rest of me. I don't know what to call it or how to reach it. But it's there. I am more than you know. But the space is too strange to cross. I can't get there but I know it is there to get to. On the other side is where it's free. [...] There is something in the space between what I know and what I am and what fills this space is what I know there are no words for¹⁸.

La presenza di questo qualcosa per cui non esistono parole, si trasforma per Lyle e Pammy in un senso di frustrazione per l'incapacità di colmare lo spazio tra ciò che si è e ciò che si riesce a conoscere di se stessi. Arrendendosi a questa scissione interna come a una condizione insormontabile, i protagonisti ricreano all'esterno, nella loro vita sociale, questa divisione: «because the Wynants are themselves split as individuals they seek in a “double life” what is lost to them»¹⁹. Piuttosto che riconoscere nel loro senso di estraniamento la possibilità di una scoperta, o l'esigenza di una mag-

¹³ «It was the feeling that everyone knew his thoughts. [...] Everyone knew his thoughts but he didn't know any of theirs», *Players*, p. 22.

¹⁴ *Players*, p. 51.

¹⁵ P.Boxall, *Don DeLillo. The Possibility of Fiction*, Routledge, New York 2006, p. 52.

¹⁶ T.LeClair, *In the Loop. Don DeLillo and the Systems Novel*, University of Illinois Press, Chicago 1987, p. 149.

¹⁷ Ivi, p. 151.

¹⁸ D.DeLillo, *Ratner's Star*, Vintage, London 1991, p. 370.

¹⁹ T.LeClair, *In the Loop. Don DeLillo and the Systems Novel*, cit., p. 152.

giore coscienza di sé, Lyle e Pammy diventano «victims of an absence, a self-repression not resolved by the secret games they substitute for a secret systemic awareness»²⁰.

5.3 Il gioco della segretezza

Nell'intraprendere la propria attività di spionaggio Lyle non agisce spinto da personali convinzioni ideologiche, la sua non è una lotta al sistema capitalistico, ma piuttosto un gioco il cui obiettivo è possedere segreti

that are valuable not for the information or value they conceal, but merely because they constitute something that the secret-keeper alone possesses. Secrets are magic designed to arrest invasion by immaterial agents that turn humans into bills or bytes²¹.

Cominciando una relazione clandestina con una donna che si scoprirà poi essere parte del gruppo terroristico a cui si unirà il protagonista, Lyle sente di riconnettersi al proprio corpo e di recuperare una vitalità che credeva dimenticata. Attraverso l'attività di spionaggio trae un piacere quasi fisico nel possedere informazioni che nessuno, neanche i suoi superiori a lavoro, possono conoscere. Il suo è insomma il tentativo di riappropriarsi di un'individualità perduta: «being a spy means preserving his own individuality from becoming a mere xerox copy of a faceless corporation»²².

Allo stesso modo Pammy cerca nella relazione segreta con Jack «a separation from the world of legalities and claims, an edifying loss of definition»²³. Anche il suo è il tentativo di recuperare una segretezza e un'intimità che avverte come irrimediabilmente perdute. La differenza rispetto a Lyle è semplicemente una differenza di grado: mentre per Pammy l'avventura sessuale è fine a se stessa, per Lyle è il tramite verso l'attività spionistica. Ma anche per Pammy l'avventura con Jack è in fondo un giocare con se stessa e con i limiti del proprio autocontrollo. Nel ripetersi «follow your instincts, be yourself, act out your fantasies»²⁴, Pammy sembra voler convincersi di poter recitare una parte che non è la sua, allo scopo di vedere fino a che punto è in grado di abbandonare le innumerevoli distanze che pone fra sé e il mondo. Il suo slancio non è mai totale: convinta che si tratti semplicemente di «a serene event, easefully pleasant sex between friends»²⁵, Pammy non si rende conto di come invece per Jack questa relazione conduca a una drammatica riconsiderazione della propria identità sessuale, oltre che del rapporto con il proprio compagno, Ethan:

²⁰ *Ibid.*

²¹ M.Osteen, *American Magic and Dread. Don DeLillo's Dialogue with Culture*, cit., p. 146.

²² D.Keeseey, *Don DeLillo*, Twayne Publishers, New York 1993, p. 92.

²³ *Players*, p. 88.

²⁴ *Ivi*, p. 143.

²⁵ *Ivi*, p. 165.

like her husband among the political fanatics, (Pammy) is not prepared to engage the intensities or the complications of others, the genuine grief of either her own adultery or of Jack, who has not only betrayed Ethan but must now confront deep-seated questions over his sexual identity²⁶.

Invischiandosi in una rete sempre più fitta di connessioni con gruppi terroristici e agenti segreti, Lyle dimostra la propria incapacità di assumere una posizione radicale nella lotta anti-capitalistica. La vera motivazione di Lyle è la segretezza fine a se stessa, e più le informazioni che possiede sono segrete, maggiore è il piacere del tutto personale che ne trae:

Burks gave him a number to call as soon as Marina got in touch with him. When someone picked up the phone, he was to give his own phone number and then relate whatever information he had. Everybody was giving him numbers or proposing to give him numbers. *He liked it*. He had a feel for numbers. He didn't have to write anything down. He'd developed ways to remember, methods that went back to early adolescence. [...] They were secret mnemonic devices. No one else used precisely the same ones. He was certain of that. The formulas were too idiosyncratic, situated too firmly in his own personality, to be duplicated elsewhere²⁷.

Il suo gioco porta quindi Lyle a lavorare come agente “doppio”, partecipando al complotto del gruppo terroristico – che vuole piazzare un ordigno al New York Stock Exchange – per poi trasmettere segretamente informazioni su questo piano a un personaggio misterioso, presumibilmente un agente dell’FBI. Inoltre in questo modo Lyle cerca di raccogliere informazioni circa l’attività anti-terroristica del governo, per poi utilizzare queste informazioni a sostegno del gruppo anti-capitalista. «By playing both sides of the fence, Lyle tries to maximize the secret information in his possession and to minimize the risk to himself»²⁸. Ma il lavoro spionistico di Lyle risulta infine quasi ridicolo, inserendosi in una rete di comunicazioni la cui origine non è mai totalmente certa – dato che, come si scoprirà, anche il capo del gruppo terroristico per cui Lyle lavora è un agente segreto del governo – e confidando nel principio un po’ ingenuo per cui maggiore è il livello di intrigo, maggiore sarà il livello di segretezza. Osserva giustamente Osteen a questo riguardo:

ironically, Lyle's “secret” life is not secret at all, not only because he betrays the underground organization, but because that organization is merely part of a totalizing system that contains its own opposition. [...] The secrecy of terrorist crime is merely the necessary countersign to the system of secrecy that the Exchange propels²⁹.

²⁶ J.Dewey, *Beyond Grief and Nothing. A Reading of Don DeLillo*, The University of South Carolina Press, Columbia 2006, pp. 54-55.

²⁷ *Players*, pp. 155-156. Il corsivo è mio.

²⁸ D.Keeseey, *Don DeLillo*, cit., p. 93.

²⁹ M.Osteen, *American Magic and Dread. Don DeLillo's Dialogue with Culture*, cit., p. 149.

Lyle diventa quindi la pedina di un gioco più grande di lui: il desiderio di individualità, che lo spinge alla ricerca di trame alternative a una vita e a un lavoro che lo riducono a mero oggetto nello scambio internazionale del capitale, si tramuta in un fallimento, in una copia del medesimo meccanismo nell'attività di spionaggio: «by becoming currency in the economy of secrecy, Lyle is again reduced to a medium of exchange»³⁰.

5.4 L'impossibilità di forme di resistenza critica

Spionaggio e adulterio, inizialmente vissuti dai protagonisti come un mezzo per raggiungere una connessione più intima con se stessi e per una riappropriazione delle proprie individualità, diventano infine autoreferenziali, pratiche vuote e infantili:

Both Lyle and Pammy move outward, then, heroically departing their pseudo-lives of structured order, but lacking the heart necessary to realize such a complicated gesture – the appalling passion of terrorism, on the one hand, and the appalling passion of love, on the other – they are Godardesque players, foredoomed to exploit those they encounter and ultimately to render ironic their own potential heroism. They are thus left suspended, denied revelation, their narratives abruptly dropped in moments of nonclosure. Unlike the characters in DeLillo's narratives of retreat, Lyle and Pammy are left in between³¹.

In seguito al suicidio di Jack, Pammy torna immediatamente a New York. Nella sua ultima apparizione nel romanzo, mentre passeggia per le strade affollate della città, la sua attenzione viene catturata da un'insegna su cui compare la parola "Transients":

Something about that word confused her. It took on an abstract tone, as words had done before in her experience [...] subsisting in her mind as language units that had mysteriously evaded the responsibilities of content. [...] What it conveyed could not itself be put into words. The functional value had slipped out of its bark somehow and vanished. Pammy stopped walking, turned her body completely and looked once more at the sign. Seconds passed before she grasped its meaning³².

"Transients" non può che denotare, dopo il suicidio di Jack, la condizione di precarietà e di transitorietà dell'esistenza umana. Pammy sembra non voler farsi raggiungere da questa parola, ancora una volta sembra essere in grado di mantenere, seppur per pochi secondi, una certa distanza rispetto alle cose. La parola sfugge alle "responsibilities of content", così come Pammy vuole sfuggire all'elaborazione di un lutto di cui si sente segretamente responsabile. In una riaffermazione della circolarità

³⁰ Ivi, p. 148.

³¹ J. Dewey, *Beyond Grief and Nothing. A Reading of Don DeLillo*, cit., p. 56.

³² *Players*, p. 207.

della *quest* della protagonista, anche il linguaggio si fa autoreferenziale e questa parola rimane sospesa, denotando l'arbitrarietà del segno linguistico, metafora della «dislocation of consciousness»³³ di Pammy.

Il libro si conclude con un'immagine di Lyle: sappiamo che si trova in un motel in Canada, con la donna (Rosemary) all'origine del suo coinvolgimento nell'intrigo politico. I due sono stati mandati lì dal capo dell'organizzazione terroristica, in attesa di ulteriori istruzioni che, DeLillo ci lascia intuire, non arriveranno mai. L'epilogo del romanzo, intitolato "The Motel", descrive un uomo e una donna, anonimi, nella stanza di un motel: «a place of consummate sterility»³⁴, un'astrazione, «a peculiar invention, powerfully abstract. [...] the *idea* of something, still waiting to be expressed fully in concrete form»³⁵. Sappiamo che si tratta di Lyle e della sua amante, ma in questo breve capitolo ogni segno di individualità viene annullato, al punto che Lyle perde persino il proprio nome, e si trasforma in un generico, beckettiano personaggio, chiuso in una stanza e colto nel tentativo di organizzare un'attesa. David Cowart individua in Lyle e Rosemary, o meglio nelle loro anonime e stilizzate contrefigure, una somiglianza con i protagonisti di *Waiting for Godot* (1954): «the sleeping woman (Rosemary) and the watching man (Lyle) wait, like Vladimir and Estragon, for the next call from J.Kinncar, the Godot whose agency may confer another moment of purpose in their otherwise aimless lives»³⁶. Queste ultime pagine del romanzo sembrano in effetti essere permeate da un'aura beckettiana che si manifesta però, più che nella situazione di interminabile attesa dei protagonisti, nelle indicazioni della voce autoriale, che ricordano le note di regia della tarda produzione teatrale e televisiva di Beckett. La frase iniziale dell'epilogo, «It's never quite still, is it? Room static»³⁷, rimanda immediatamente ai racconti brevi in cui Beckett descrive la quasi immobilità delle sue figure attraverso una prosa essenziale, volta alla descrizione dettagliata e minuziosa di un'immagine³⁸. Soffermandosi sui movimenti del protagonista – con un'attenzione specifica alle posizioni del corpo – la prosa di DeLillo ancora una volta si concentra, come già in *End Zone* e in *Great Jones Street*, sulla descrizione delle complesse relazioni spaziali che si vengono a creare all'interno di una stanza. Questa camera di motel è il luogo in cui termina l'esistenza narrativa di Lyle, lo spazio in cui entra nell'anonimato. DeLillo elimina ogni possibile segno di riconoscimento, fino a ridurre i personaggi e la scena nel suo complesso a una sorta di *tabula rasa* – o uno schema astratto. L'autore sottolinea la distanza che si è venuta a creare tra noi lettori e quello che è rimasto di Lyle, utilizzando la prima persona plurale, ottenendo così l'effetto di farci sentire totalmente estranei alla della scena descritta:

³³ D.Cowart, *Don DeLillo. The Physics of Language*, University of Georgia Press, Athens 2002, p. 52.

³⁴ Ivi, p. 48.

³⁵ *Players*, p. 209.

³⁶ D.Cowart, *Don DeLillo. The Physics of Language*, cit., p. 48.

³⁷ *Players*, p. 209.

³⁸ Si vedano ad esempio *Still* (1974) e *Stirring Still* (1989).

We watch him stand by the bed. [...] We see him walk to the desk. [...] The angle of light is direct and severe, making the people on the bed appear to us in a special framework. [...] This is welcome, absolving us of our secret knowledge. [...] We know nothing else about him³⁹.

Le indicazioni precise sull'illuminazione della stanza (che inizialmente è buia), e il modo in cui l'autore dirige il nostro sguardo a fasi alterne sull'uomo e sulla donna, ricordano le istruzioni di regia di Beckett per il dramma televisivo *...but the clouds...*⁴⁰, caratterizzato da un alternarsi compulsivo delle inquadrature sulle due figure che occupano la scena (anche in questo caso un uomo e una donna), dalle immagini in dissolvenza, e dalle variazioni di ombra e luce sul set. Allo stesso modo in "The Motel" l'ultima immagine di Lyle – e con lui il romanzo – svanisce in dissolvenza. La luce nella stanza diventa accecante, al punto di non permettere più di riconoscere spazi e forme; Lyle, oltre ad aver perso il proprio nome, perde anche la propria identità sessuale, diventando così un fotogramma astratto di cui non è possibile sapere pressoché nulla:

The whole room, the motel, is surrendered to this moment of luminous cleansing. Spaces and what they contain no longer account for, mean, serve as examples of, or represent. The propped figure, for instance, is barely recognizable as male. Shedding capabilities and traits by the second, he can still be described (but quickly) as well-formed, sentient and fair. We know nothing else about him⁴¹.

Siamo quindi di fronte al confluire della figura umana in un'immagine indistinta, a una frammentazione definitiva delle differenze, delle singolarità (dal nome all'identità sessuale, fino alla forma fisica): «detachable, exchangeable, transient, (Lyle) is a simulacrum, an artificial medium of exchange»⁴². L'epilogo di *Players* rappresenta quindi una sparizione, e sembra dare forma artistica a ciò che Baudrillard definisce "l'uccisione della realtà" da parte dell'immagine:

Ora, l'immagine non può più immaginare il reale, poiché coincide con esso. [...] È come se le cose avessero inghiottito il loro specchio e fossero divenute trasparenti a sé stesse, in piena luce, in tempo reale, in una trascrizione inesorabile⁴³.

Questa conclusione sembra confermare il fallimento finale dei protagonisti: perdendo in profondità, rappresentando cioè il momento in cui avviene una sorta di passaggio dalla tridimensionalità del personaggio narrativo alla bidimensionalità

³⁹ *Players*, pp. 210-212.

⁴⁰ S.Beckett, *...but the clouds...*, (1976), in Id., *The Complete Dramatic Works*, Faber & Faber, London 1986, pp. 415-422.

⁴¹ *Players*, p. 212.

⁴² M.Osteen, *American Magic and Dread. Don DeLillo's Dialogue with Culture*, cit., p. 152.

⁴³ J.Baudrillard, *Il delitto perfetto, (Le crime parfait, 1995)*, trad. it. a cura di G.Piana, Raffaello Cortina Editore, Milano 1996, p. 8.

dell'immagine, l'epilogo mette in scena l'annullamento della possibilità di una relazione critica – non solo dei personaggi, ma della narrativa nel suo complesso – con le forme esistenti di controllo politico e sociale. In altre parole, così come il complotto terroristico cui partecipa Lyle viene infine incorporato nelle forme del potere statale, e così come la fuga di Pammy si rivela essere non un autentico gesto di disobbedienza ma una banale riaffermazione della propria incapacità di introspezione, allo stesso modo la narrazione ripiega infine sul linguaggio delle immagini, perdendo sostanza e corporeità, ammettendo in conclusione la propria incapacità di analisi: «we know nothing else about him»⁴⁴.

5.5 La temporalità dell'immagine cinematografica e il valore poetico dello *slow motion*

Players non deve essere letto unicamente come una sorta di fallimento della narrativa di articolare modalità discorsive che stabiliscano un approccio critico alla società contemporanea. Infatti, sebbene l'opera di DeLillo abbia indubbiamente numerose affinità con la teoria di Baudrillard, e sebbene rappresenti accuratamente quelli che sono, secondo Jameson, gli elementi peculiari del postmodernismo – «the free play of masks and roles without content or substance [...] the language of absolute identity and unchanging standardization cooked up by the great corporations»⁴⁵ – una lettura attenta dei suoi libri non può tuttavia ignorare come DeLillo cerchi sempre di intrecciare alla rappresentazione della circolarità della significazione tipica della contemporaneità, anche delle forme di resistenza e di critica a ciò che Glenn Scott Allen definisce «the ubiquitous terror of postmodern life»⁴⁶.

Per quanto riguarda *Players*, è nel prologo del romanzo, intitolato “The Movie”, che va individuata l'espressione di una possibilità estetica capace di opporsi alle dinamiche uniformanti della società in cui vivono i protagonisti. Il prologo – l'unico capitolo ad avere un titolo oltre all'epilogo – è ambientato nel piano bar di un aereo in volo. Sette personaggi anonimi (quattro donne e tre uomini) guardano il film che viene proiettato nella cabina davanti al piano bar. Non hanno le cuffie per cui è come se assistessero a un film muto, le cui immagini però vengono accompagnate dalla musica del pianoforte. Il film comincia mostrando alcuni giocatori di golf che camminano indisturbati sul campo da gioco. Improvvisamente i giocatori vengono attaccati da un gruppo di terroristi armati di pistole e di machete. I terroristi fanno una strage, sparano sui giocatori di golf e infine li colpiscono a morte con i machete. Mentre scorrono le immagini della carneficina il pianista improvvisa delle melodie che rimandano alla tradizione della commedia del cinema muto classico di Charlie

⁴⁴ *Players*, p. 212.

⁴⁵ F. Jameson, *The Seeds of Time*, Columbia University Press, New York 1994, p. 18.

⁴⁶ G.S. Allen, *The End of Pynchon's Rainbow: Postmodern Terror and Paranoia in DeLillo's Ratner's Star*, in Ruppensburg, H., Engels, T., (eds), *Critical Essays on Don DeLillo*, G.K. Hall, New York 2000, p. 133.

Chaplin e Buster Keaton. Finita la strage il prologo si conclude con gli spettatori che gradualmente perdono interesse nel film:

They remember they are on a plane, travelers. Their true lives lie below, even now beginning to reassemble themselves, calling this very flesh out of the air, in mail waiting to be opened, in telephones ringing and paper work on office desks, in the chance utterance of a name⁴⁷.

In poche pagine, ricorrendo alla tecnica metanarrativa della *mise en abyme*, DeLillo elabora quello che si configura come un modello astratto del libro, una sorta di bozza, o, come lui stesso lo definisce, «the novel in miniature»⁴⁸. I sette personaggi anonimi sono i protagonisti di *Players* ma vengono colti ancora in uno stato embrionale, sospesi in un volo che metaforicamente rappresenta il limbo della creazione letteraria. A proposito del prologo l'autore osserva:

Writing also means trying to advance the art. Fiction hasn't quite been filled in or done in or worked out. We make our small leaps. This is the reason for the introduction to *Players*. All the main characters, seven of them, are introduced in an abstract way. They don't have names. Their connections to each other are not clear in all cases. They're on an airplane, watching a movie, but all the other seats are empty. They're isolated, above the story, waiting to be named. It's a kind of model-building. It's the novel in miniature. We can call it pure fiction in the sense that the characters have been momentarily separated from the storytelling apparatus. They're still ideas, vague shapes⁴⁹.

I vari personaggi e la scena nel suo complesso sono descritti con una precisione chirurgica: «this is a lesson in the intimacy of distance»⁵⁰. Attento come sempre alle relazioni spaziali che si vengono a creare nell'ambiente rappresentato, lo sguardo dell'autore si sposta da un personaggio all'altro come se si trattasse di una videocamera che si sofferma sui volti dei protagonisti con inquadrature brevi e stacchi immediati. Il film trasmesso nell'aereo appare quindi come un film nel film, un'ulteriore *mise en abyme*: il romanzo si riflette nel prologo, che a sua volta contiene al suo interno un'ulteriore rappresentazione del romanzo, in un processo di crescente astrazione. Lucien Dällenbach nella sua analisi delle tipologie di racconti speculari, definisce “trascendentale” quel tipo di *mise en abyme* che riflette non solamente la struttura della totalità del testo ma che ne rivela «ce qui tout à la fois l'origine, le finalise, le fonde, l'unifie et en fixe les conditions a priori de possibilité»⁵¹. Scritto con uno stile distaccato e impersonale, il prologo di *Players* risponde a queste caratteristiche, «signals that the story introduced will be similarly abstract and fluid,

⁴⁷ *Players*, p. 10.

⁴⁸ T.LeClair, *An Interview with Don DeLillo*, in “Contemporary Literature”, Vol. 23, No. 1, 1982, p. 23.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Players*, p. 6.

⁵¹ L.Dällenbach, *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, Seuil, Paris 1977, p. 131.

similarly resistant to one's desire to understand it in terms of traditional motive, action, and character»⁵².

Se *Players* rappresenta l'inefficacia, se non addirittura l'impossibilità di qualsiasi forma di alterità rispetto al controllo dello stato e al sistema economico del tardo capitalismo, se ogni forma di insurrezione o di disobbedienza viene puntualmente riasorbita e annullata dai meccanismi totalizzanti dell'apparato dello stato, allora la ricerca del romanzo di una contro-narrazione si direziona altrove, e più precisamente nel valore poetico della sospensione temporale rappresentata nel prologo, nella capacità di individuare uno spazio «where the gesture of resistance, of disobedience, remains beyond the rhythmic collapse of the oppositional that characterises DeLillo's early work»⁵³. Mentre il gruppo di terroristi a cui si unisce Lyle risulta infine essere la necessaria controparte del sistema capitalistico al punto di esserne parte costitutiva, incorporata nei suoi meccanismi, il gesto di violenza assoluta e ingiustificata che caratterizza il film del prologo, sembra invece contenere al suo interno una «inchoate form of terror»⁵⁴ che sprigiona da ciò che Wu in *Ratner's Star* chiama «that limbic region of emotional disorganization, [...] another way of saying terror»⁵⁵. A questo riguardo, e includendo nella propria analisi critica anche *Running Dog* (su cui mi soffermerò successivamente), Peter Boxall osserva:

Without some access to this form of terror, this origin of thought and poesy that lies beyond the reach of international capital, the urge towards the counterfunctional [...] will be simply recycled [...] into a function of the money curve. In *Players* and *Running Dog*, it is this deathly form of terror that promises to harbour the lost historical category, the unincorporated, negative historical image around which the counterfunctional might organise itself⁵⁶.

Tuttavia non è la violenza in sé a esprimere una forma di opposizione al sistema economico e sociale contemporaneo. Piuttosto, a costituire ciò che DeLillo definisce nell'intervista precedentemente citata un "avanzamento nell'arte", sono le modalità con cui l'autore americano presenta il gesto violento dei terroristi: ancora una volta, come nel caso del film di David Bell in *Americana*, è attraverso le potenzialità insite nell'immagine cinematografica che DeLillo cerca di rappresentare un momento di sospensione lirica in grado di contenere al suo interno una possibilità latente, una storia alternativa a quella del fallimento delle *quest* dei protagonisti e del fallimento dell'espressione artistica nel suo complesso.

Come si è accennato, il film trasmesso nel prologo viene accompagnato dalla musica del pianoforte. Si intuisce che dietro la calma apparente delle prime immagini, che rappresentano una tranquilla mattinata in un campo da golf, si nasconde un

⁵² D.Cowart, *Don DeLillo. The Physics of Language*, cit., p. 45.

⁵³ P.Boxall, *Don DeLillo. The Possibility of Fiction*, cit., p. 75.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ D.DeLillo, *Ratner's Star*, cit., p. 381.

⁵⁶ P.Boxall, *Don DeLillo. The Possibility of Fiction*, cit., p. 75.

elemento oscuro e misterioso, una tensione latente: «Still tentative in these introductory moments, the pianist is rendering a typical score for a silent film»⁵⁷. Con il procedere del film l'associazione della musica alle immagini diventa sempre più discordante, apparentemente inappropriata. Un giocatore infila una mazza da golf sotto il braccio e mima il gesto di uno sparo, come se la mazza fosse un fucile. Il pianista nota questo movimento e sottolinea con una serie di accordi bassi la premonizione nascosta nel gesto del giocatore. Nel raccontare il film l'autore si sofferma su ogni dettaglio, dai vestiti dei giocatori al tipo particolare di inquadrature utilizzate. Questa precisione descrittiva contribuisce alla creazione di una suspense che appartiene al genere del film (evidentemente un thriller), e che caratterizza il romanzo nella sua totalità. DeLillo prosegue:

The piano music, a substitute sound track as well as a medium of autonomous comment, begins to express a deepening degree of (sly) apprehension that blends well with the film's precisely timed sequence of shots, each slightly briefer than the one before, a suggestion of routine events about to give way to some unforeseen pressure⁵⁸.

La musica coglie ed esprime un elemento di dissonanza, una pressione nascosta che è sul punto di esplodere: «it is now that the vigilant hidden thing, the special consciousness implicit in a long lens, is made to show itself»⁵⁹. I terroristi escono dai cespugli dove erano nascosti e si avventano sui golfisti, mentre il pianista continua a segnalare con accordi bassi il tragico presentimento che si fa strada attraverso le immagini. A questo punto l'autore sottolinea: «most of what happens next takes place in slow motion»⁶⁰. L'attacco dei terroristi, rappresentato ricorrendo alla tecnica cinematografica dello *slow motion*, si configura così come un "lyrical interlude":

The terrorists are seen running, one by one, out into the open and toward the golfers. Being young, and dressed as they are in jeans and leather and attic regalia, and running, they can hardly fail to be a lyrical interlude. The subnormal speed at which their bodies perform makes them seem creatures of gravity, near animals struggling toward some fundamental transition, their incomparable crude beauty a result of carefully detailed physical stress. [...] It isn't until now that the silent-movie music reveals the extent of its true relationship to the events on the screen. To the glamour of revolutionary violence, to the secret longing it evokes in the most docile soul, the piano's shiny tinkle brings an irony too apt to be ignored. The simple innocence of this music undermines the photogenic terror, reducing it to an empty swirl. We're prompted to remember something here, although this act of recall may be more mythic than subjective, a spool of Biograph dreams. It flows through us. Upright pianos in a thousand nickelodeons. Heart-throbbing romance and knockabout come-

⁵⁷ *Players*, p. 4.

⁵⁸ *Ivi*, p. 6.

⁵⁹ *Ivi*, p. 7.

⁶⁰ *Ivi*, p. 8.

dy and nerve-racking suspense. History this weightless has an easy time of it, we learn, contending with the burdens of the present day⁶¹.

Si è visto come l'epilogo con cui si conclude *Players* rappresenti il passaggio dalla narrativa all'immagine, corrispondendo così a quella assenza di profondità (artistica, storica e temporale) che Jameson indica come un elemento costitutivo del postmoderno:

a new depthlessness, which finds its prolongation both in contemporary "theory" and in a whole new culture of the image or the simulacrum; a consequent weakening of historicity, both in our relationship to public History and in the new forms of our private temporality⁶².

Ma nel prologo di *Players* è proprio attraverso il potere dell'immagine che DeLillo individua la possibilità di un'espressione artistica che si opponga all'appiattimento storico denunciato da Jameson. Attraverso la poetica dello *slow motion* e tramite l'effetto di dissonanza che la musica crea rispetto alle immagini, «the cinematic image holds within itself a kind of empty time – a Proustian *temps perdu*. The temporality of the moving image is one which creates, at once, a kind of simultaneity and a kind of historical vacuum»⁶³. Si viene cioè a creare una doppia temporalità, determinata dall'accostamento stridente delle immagini del film in *slow motion* con la musica da film muto del pianoforte, che accenna alla storia del cinema, a un passato che si oppone alla violenza dei terroristi come una storia senza peso, sospesa nella memoria collettiva così come il prologo è letteralmente sospeso al di sopra degli eventi del romanzo. Il film esprime in questo modo «a kind of historical disjuncture, a continuously collapsing separation between now and then, between the past and the future»⁶⁴. Una disgiunzione resa ancor più evidente dal fatto che mentre le immagini sono drammatiche e estremamente violente, la musica, come si è accennato, rimanda al cinema di Chaplin e Keaton («Buster Keaton, says the piano»⁶⁵) contribuendo in questo modo alla creazione di quella «emotional disorganization»⁶⁶ ricercata da Wu in *Ratner's Star*.

Se da un lato la simultaneità delle immagini in *slow motion* e la musica da *slapstick comedy* riduce la violenza delle immagini, sminuendone il significato e rendendo l'atto terroristico «an empty swirl»⁶⁷; dall'altro lato il potere del cinema di creare una doppia temporalità genera, come evidenzia Boxall, uno spazio vuoto, «a

⁶¹ Ivi, pp. 8-9.

⁶² F. Jameson, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, cit. p. 6.

⁶³ P. Boxall, *Don DeLillo. The Possibility of Fiction*, cit., p. 77.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Players*, p. 10.

⁶⁶ D. DeLillo, *Ratner's Star*, cit., p. 381.

⁶⁷ *Players*, p. 8.

small dark place which cannot be filled in, and which promises to organise a new history around itself»⁶⁸.

Bucky Wunderlick, in *Great Jones Street*, si chiede cosa si nasconda nell'istante: «If you could stretch a given minute, what would you find between its unstuck components? Probably some kind of astral madness. A bleak comprehension of the final size of things»⁶⁹. Attraverso l'uso dello *slow motion*, in *Players* DeLillo esplora ciò che Bucky poeticamente definisce la "follia astrale" racchiusa in ogni singolo momento. Lo *slow motion* permette all'autore di allungare il tempo, vivisezionando la realtà, individuandone le "componenti sconnesse" e gli spazi vuoti che le dividono.

Se l'obiettivo primario della narrativa di DeLillo, come l'autore ha affermato in un'intervista, consiste in «making a simple moment complex»⁷⁰, l'uso dello *slow motion* «promises to open up the moment itself, [...] to find the weightless, anti-gravitational emptiness [...] that is preserved in the evacuated historical counternarrative of film time»⁷¹.

Investendo nel valore poetico dello *slow motion*, DeLillo inaugura con *Players* una tendenza costante nella sua narrativa. A distanza di più di trent'anni, nel suo ultimo romanzo, *Point Omega* (2010), è ancora il rallentamento delle immagini cinematografiche – in questo caso il film in questione è *Psycho* di Hitchcock – a rappresentare la possibilità di uno sguardo critico, capace di cogliere il mistero nascosto nell'ordinario:

It takes close attention to see what is happening in front of you. It takes work, pious effort, to see what you are looking at. He was mesmerized by this, the depths that were possible in the slowing of motion, the things to see, the depths of things so easy to miss in the shallow habit of seeing⁷².

⁶⁸ P.Boxall, *Don DeLillo. The Possibility of Fiction*, cit., p. 78.

⁶⁹ D.DeLillo, *Great Jones Street*, Penguin Books, New York 1994, p. 121.

⁷⁰ A.Begley, *The Art of Fiction No. 135: Don DeLillo*, "The Paris Review", Vol. 128, Paris Autumn 1993, pp. 274-306. In T.DePietro (ed.), *Conversations with Don DeLillo*, University Press of Mississippi, Jackson 2005, p. 100.

⁷¹ P.Boxall, *Don DeLillo. The Possibility of Fiction*, cit., p. 79.

⁷² D.DeLillo, *Point Omega*, Picador, London 2010, p. 13.

6. *Running Dog*

6.1 La qualità metanarrativa di *Running Dog*

Running Dog è senza alcun dubbio il romanzo di DeLillo più marcatamente impostato secondo le forme convenzionali della cosiddetta narrativa di genere, e conferma così l'interesse dell'autore per il thriller e il racconto di spionaggio. Come già nel caso di *Players*, anche in *Running Dog* l'obiettivo di DeLillo è di dimostrare come queste forme narrative alla fine falliscano nel loro tentativo di articolare un racconto capace di relazionarsi coerentemente con la realtà descritta. Sia *Players* che *Running Dog* «seem designed [...] both to reproduce the excitements of popular romance and to reject them as unworthy: unfounded in reality and inferior to the effects produced by truer mysteries, more realistic romances»¹.

Strutturato secondo il modello narrativo del romanzo cavalleresco, che vede un eroe o un cavaliere senza macchia combattere contro le forze del male nella ricerca di un presunto sacro Graal, questo romanzo dimostra come una simile linea stilistica² – che trova nella struttura del thriller la sua versione contemporanea – si riveli infine vuota e anacronistica, legata a una rigida concezione del sé e delle identità che non è in grado di rapportarsi dialetticamente con l'ambivalenza e la fluidità che caratterizzano la società contemporanea³. *Running Dog*, pur presentando numerose somiglianze con *Players*, soprattutto a livello tematico, è improntato in modo tale da rendere maggiormente evidente rispetto al romanzo precedente la presenza di una commistione di diversi generi narrativi, che vanno dal thriller al western, passando per i cosiddetti *hard boiled* e i *noir* metropolitani, fino ad alludere nel finale alla tradizione del racconto sciamanico degli anni Sessanta di stile castanediano. Ancora una volta però l'autore mette alla prova il proprio pubblico, proponendo un testo strutturato secondo modalità riconoscibili, e dunque prevedibili, per poi scardinare nel finale le aspettative del lettore, rivelando al di sotto dello sviluppo della trama un'attitudine parodica, che mette in luce l'intenzionale eterogeneità del testo e la sua qualità metanarrativa. A questo riguardo David Cowart sottolinea: «*Running Dog*, then, proves to be something other than a thriller [...]. This novel in fact modulates into and out of various genre conventions, in the manner of Robbe-Grillet and Calvino»⁴.

¹ J.A. McClure, *Postmodern Romance: Don DeLillo and the Age of Conspiracy*, in F. Lentricchia (ed.), *Introducing Don DeLillo*, Duke University Press, Durham 1991, p. 106.

² Cfr. M. Bachtin, *La parola nel romanzo*, in Id., *Estetica e romanzo*, trad. it. a cura di C. Strada Janovič, Einaudi, Torino 2001, pp. 182-183.

³ Si veda Z. Bauman, *Identity*, Polity Press, Cambridge 2004, p. 32: «In a liquid modern setting of life, identities are perhaps the most common, most acute, most deeply felt and troublesome incarnations of *ambivalence*». Il corsivo è mio.

⁴ D. Cowart, *Don DeLillo. The Physics of Language*, University of Georgia Press, Athens 2002, p. 62.

Il romanzo si sviluppa attraverso due trame principali che hanno come protagonisti Moll Robbins, da un lato, e Glen Selvy dall'altro. La prima è una giornalista che scrive per una rivista politica estremista, chiamata "Running Dog"⁵, molto attiva negli anni Sessanta e – nelle parole di Glen Selvy – «now safely established in the mainstream [...] part of the ever-expanding middle»⁶. Raccogliendo materiale per un'inchiesta sul mercato dell'industria del sesso in America, Moll si imbatte in Lightborne, il proprietario di una galleria d'arte pornografica a New York; Lightborne avrà in seguito un ruolo importante per gli sviluppi della trama. In questa galleria Moll incontra Selvy, una spia che lavora per un'organizzazione segreta denominata "Radial Matrix", diretta da un enigmatico personaggio di nome Earl Mudger. Il compito di Selvy è di osservare le attività di un senatore, Lloyd Percival⁷, e di riportare le notizie a Lomax, l'assistente principale di Mudger. Selvy deve "leggere" le mosse del senatore Percival: «He was a reader. He read his man»⁸. Assunto da Percival apparentemente come suo segretario, il vero incarico di Selvy consiste in realtà nell'occuparsi degli acquisti d'arte erotica del senatore, che possiede una vasta e segreta collezione. Ancora una volta quindi, come in *Players*, il romanzo si sviluppa secondo una proliferazione potenzialmente infinita di livelli di segretezza: Selvy lavora come agente segreto per un'agenzia governativa inizialmente affiliata alla CIA e successivamente distaccatasi e resasi autonoma e clandestina (Radial Matrix); gli viene assegnato l'incarico di spiare il senatore Percival, il quale dirige un'inchiesta statale circa le effettive attività di Radial Matrix e il coinvolgimento di questa agenzia in diverse attività terroristiche e paramilitari a livello globale (e come si vedrà, in particolar modo legate alla guerra del Vietnam); Percival, a sua volta, affida a Selvy l'incarico segreto di occuparsi della sua passione per cimeli d'arte erotica.

Gli interessi di tutti i personaggi convergono su un oggetto, «an unholy grail that symbolizes its pursuers' greed»⁹: si tratta di un film girato nel bunker di Hitler nel sottosuolo della Cancelleria del Reich durante gli ultimi giorni della seconda guerra mondiale, che si suppone contenga delle scene di sesso che coinvolgono Hitler stesso e parte del suo entourage. Lightborne, in contatto con Selvy e altri possibili acquirenti del film (fra cui compaiono figure marginali come un giovane e paranoico magna-

⁵ Anthony DeCurtis identifica nella rivista immaginaria "Running Dog" una somiglianza con la rivista americana "Rolling Stone", oggetto di numerose critiche dovute all'abbandono dell'orientamento politico radicale che la caratterizzava alla fine degli anni Sessanta per scelte editoriali più commerciali e tradizionali; cfr. A.DeCurtis, *An Outsider in This Society: an Interview with Don DeLillo*, in F.Lentricchia (ed.), *Introducing Don DeLillo*, Duke University Press, Durham 1991, p. 44.

⁶ D.DeLillo, *Running Dog*, Vintage, New York 1978, p. 21. Le citazioni tratte da questo libro saranno di seguito indicate con la dicitura RD, seguita dal numero di pagina.

⁷ Il nome del senatore è un ulteriore richiamo alla tradizione cavalleresca. Scrive John A. McClure: «Selvy [...] wants to be a kind of knight: to practice ascetic disciplines, purify and perfect his body, join an order, serve a cause. [...] He is given a position in a secret security force, a boss named Percival, and a quest». J.A.McClure, *Postmodern Romance: Don DeLillo and the Age of Conspiracy*, cit., p. 107.

⁸ RD, p. 54.

⁹ M.Osteen, *American Magic and Dread. Don DeLillo's Dialogue with Culture*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2000, p. 99.

te dell'industria pornografica, e alcuni personaggi grotteschi legati alla mafia italo-americana), riesce ad avere accesso all'agognata pellicola e cerca di testarne il valore economico posticipandone quanto più possibile la consegna, creando così attorno all'oggetto in questione un alone di mistero.

Nel frattempo Moll Robbins e Glen Selvy iniziano una relazione che però termina bruscamente quando Selvy viene avvisato che Radial Matrix – per ordine di Earl Mudger – ha intenzione di eliminarlo in quanto sospettato di aver trasmesso informazioni riservate a Moll e di aver cercato autonomamente di impossessarsi del film. La seconda e la terza parte del romanzo mettono in scena la fuga di Selvy dai suoi assassini, due improbabili killer vietnamiti con cappelli da cowboy e occhiali da sole, che sono stati personalmente reclutati da Earl Mudger per questo genere di missioni. Il romanzo si conclude da un lato con l'uccisione di Selvy a Marathon Mines, nel Texas sud-occidentale, nel campo di addestramento paramilitare in cui era cominciata la sua attività di spia; dall'altro lato con la proiezione del film al centro delle *quest* dei protagonisti, a cui assistono Moll, Lightborne e – finalmente – anche noi lettori.

6.2 Forme di oscenità: Baudrillard

Non è un caso che la principale spinta narrativa di questo romanzo sia rappresentata da un film (presumibilmente) pornografico, peraltro riguardante la fase decadente del nazismo. Si è già accennato a come DeLillo individui nella pornografia – in quanto priva di sfumature e di ambiguità – dei legami con le modalità discorsive dei fascismi¹⁰. Per Cowart, *Running Dog* presenta un'analisi di molteplici forme di oscenità, che trovano nella pornografia solamente la loro espressione più evidente:

The pursuers of this ostensibly pornographic film turn out to be [...] connoisseurs or entrepreneurs of the obscene [...]. The promise of the prurient image is effective shorthand for a world of desire [...]. In often startling ways *Running Dog* anatomizes pornography as multiple, layered, and complex: fascism, power, hypocrisy, brutality – all are pornographies, studies in obscenity¹¹.

Si potrebbe pensare che la pornografia e la cospirazione politica siano in realtà estremamente distanti nelle loro espressioni formali: mentre l'una si basa su una rappresentazione esplicita e priva di filtri, l'altra ha come sua principale caratteristica la segretezza e l'ambiguità. Si crea invece un interessante vicinato semantico se si osservano entrambe queste tematiche secondo la categoria dell'osceno, delineata da Baudrillard come una caratteristica peculiare della contemporaneità. Per il filosofo francese l'oscenità indica l'annullamento dei confini tra le diverse singolarità (o strutture) che compongono il tessuto sociale, in un processo di incontrollabile dilatazione e proliferazione del reale:

¹⁰ Cfr. D.DeLillo, *Great Jones Street*, Penguin Books, New York 1973, p.139.

¹¹ D.Cowart, *Don DeLillo. The Physics of Language*, cit., p. 56.

L'osceno può essere caratterizzato come proliferazione infinita, sfrenata, del sociale, del politico, dell'informazione, dell'economia, dell'estetica, per non parlare del sesso. [...] Tutte le nostre strutture finiscono con l'essere dilatate come giganti rosse che assorbono ogni cosa che trovano nel loro movimento espansivo. In questo modo, la sfera sociale, espandendosi, assorbe per intero la sfera politica. Ma la sfera politica è di per se stessa obesa e oscena – e, ciononostante, allo stesso tempo sta diventando sempre più trasparente. Più si dilata e più cessa virtualmente d'esistere. Quando tutto avviene politicamente, allora viene sancita per destino la fine stessa della politica [...]. Avviene lo stesso per la sfera economica e sessuale. Dilatandosi, ogni struttura si infiltra, incuneandosi nell'altra, prima di essere a sua volta assorbita¹².

La sfera sessuale è dunque solamente uno dei numerosi aspetti presi in considerazione da Baudrillard, il quale, dunque, identifica l'osceno non come il contenuto esplicito o indecente di una determinata manifestazione sociale o di una forma artistica, ma piuttosto come un processo di dilatazione, espansione e assorbimento, che coinvolge le grandi strutture sociali e le espressioni culturali della modernità nel loro complesso. Con il procedere della narrazione, *Running Dog* mette in scena esattamente questo tipo di movimento espansivo per cui ogni elemento risulta essere collegato – e infine assorbito – all'interno del meccanismo della cospirazione politica, a sua volta talmente "oscena" da risultare incontenibile. Moll Robbins osserva: «links inside links. This is the age of conspiracy. [...] This is the age of connections, links, secret relationships»¹³. Tutto sembra essere segretamente connesso in questo romanzo, ogni personaggio è al centro di trame dalle ramificazioni complesse, e risalire a una verità assoluta o quantomeno delimitabile è impossibile. Confermando il punto di vista di Baudrillard, per cui la macchina dell'oscenità si basa su una continua e inarrestabile proliferazione di legami, il senatore Percival in *Running Dog* afferma: «there's always a counteraction built in. A low-lying surly passion. Always people ready to invent new secrets, new bureaucracies of terror»¹⁴.

6.3 La cultura della paranoia

Running Dog sembra quindi rappresentare una realtà in cui le diverse strutture sociali, politiche e ideologiche, subiscono un processo di costante uniformazione che risulta, infine, nell'appartenenza a un unico, enorme disegno cospiratorio di livello internazionale i cui responsabili e i cui scopi, tuttavia, rimangono aprioristicamente inconoscibili.

La paranoia politica e culturale che si diffonde nell'America degli anni Sessanta e Settanta deve essere considerata come l'inevitabile conseguenza dell'affermarsi di una nuova dimensione del capitalismo occidentale. Ciò che Frederic Jameson defini-

¹² J. Baudrillard, *L'illusione dell'immortalità*, (*The Vital Illusion*, ed. by J. Witwer, 2000), trad. it. a cura di G. Biolghini, Armando Editore, Roma 2007, p. 57.

¹³ *RD*, p. 111.

¹⁴ *Ivi*, p. 74.

sce “tardo capitalismo”, oltre a essere caratterizzato da un crescente livello di internazionalizzazione, comporta la nascita di un nuovo «world capitalist system»¹⁵ le cui principali caratteristiche vengono così delineate dallo studioso americano:

the new international division of labor, a vertiginous new dynamic in international banking and the stock exchanges (including the enormous Second and Third World debt), new forms of media interrelationship (very much including transportation systems such as containerization), computers and automation, the flight of production to advanced Third World areas, along with all the more familiar social consequences, including the crisis of traditional labor, the emergence of yuppies, and gentrification on a now-global scale¹⁶.

Un simile cambiamento economico, politico e sociale, che vede le vecchie divisioni statali annullarsi sotto la spinta del commercio globale, si riflette culturalmente nella nascita e nella diffusione di una visione paranoica del mondo, che si afferma – in particolar modo nella finzione letteraria – non tanto come una tematica quanto come un nuovo metodo conoscitivo. Per Patrick O'Donnell,

cultural paranoia is not content but method: a way of seeing the multiple stratifications of reality, virtual and material, as interconnected or networked. [...] As a way of knowing, paranoia is a mode of perception that notes the connectedness between things in a hyperbolic metonymizing of reality¹⁷.

La trama di *Running Dog* sembra sprigionare da questa nuova episteme. I protagonisti, Glen Selvy e Moll Robbins, tentano invano di mettere in atto una forma di opposizione e di resistenza al complotto politico che fa da sfondo al romanzo. Selvy si dà alla fuga e cerca nel deserto e in una morte eroica una purezza e nobiltà d'animo che però gli viene infine negata; la sua *quest* è l'oblio, la liberazione dal peso della storia e dell'esperienza, ma Levi Blackwater – il personaggio sciamanico che Selvy incontra alla fine del romanzo e che dovrebbe guidare il suo spirito verso l'aldilà – lo avverte: «There's no way out, Glen. No clear light for you in this direction. You can't release from experience so simply. [...] You think you're about to arrive at some final truth. Truth is a disappointment. You'll only be disappointed»¹⁸. Moll, dall'altro lato, cerca invece di smascherare il complotto più attivamente, tentando di avvicinarsi quanto più possibile alla verità circa il rapporto fra Radial Matrix e il governo. Anche il suo tentativo è però destinato a fallire; essendosi rifiutata di cedere alle avances di Earl Mudger (il capo di Radial Matrix) Moll si rende conto di essere stata tagliata fuori dagli eventi:

¹⁵ F. Jameson, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991, p. XIX.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ P. O'Donnell, *Engendering Paranoia in Contemporary Narrative*, “boundary 2”, Vol. 19, No. 1, *New Americanists 2: National Identities and Postnational Narratives*, Spring 1992, p. 182.

¹⁸ *RD*, p. 233.

Le prime opere narrative di Don DeLillo

The action was elsewhere, and included everyone but her. By refusing sexual alliance with Earl Mudger, she'd sealed herself off from the others. That was the effect, intended or not. There was no danger here. No one watched or listened any longer. Security. Why did it feel so disappointing?¹⁹

Entrambi i protagonisti scoprono quindi loro malgrado che non esistono vie di fuga o possibili forme di resistenza rispetto al movimento espansivo della cospirazione politica. In una visione paranoica della realtà, per cui tutto è connesso e tutto rientra in una trama complessa e misteriosa di più ampia portata, non c'è spazio per una posizione marginale e distaccata che non sia quella del suicidio (come nel caso di Selvy) o quella della resa, esemplificata da Moll. O'Donnell scrive a questo proposito:

The romanticized opposition to cultural domination [...] in which the individual perceives him or herself to be part of a community of underground men and women opposed to the dominant culture, becomes, in novels of cultural paranoia, the disguised infiltration of that culture into every hidden corner of contemporary existence. There is complicity here, as well as connection²⁰.

Tuttavia questo modello narrativo viene utilizzato da DeLillo in modo ambivalente. Infatti se da un lato l'autore sembra concludere che anche per chi tenta di opporsi alla cultura dominante il risultato è comunque, e inevitabilmente, il riconoscimento della propria connivenza rispetto a quella stessa cultura, dall'altro lato le modalità attraverso cui l'autore dispiega questo schema interpretativo ed epistemologico lasciano trapelare una certa distanza critica e, in definitiva, un atteggiamento parodico.

DeLillo, osserva Cowart, «separates himself from any kind of straightforward indulgence in conspiracy obsession»²¹. In un'intervista, rispondendo a una domanda circa il ruolo del concetto di "paranoia" nella sue prime opere narrative, l'autore commenta:

It was in the air. It was the way people were thinking. Those were the days when the enemy was some presence seeping out of the government, and the most paranoid sort of fear was indistinguishable from common sense. I think I tried to get at the slickness connected with the word *paranoia*. It was becoming a kind of commodity. It used to mean one thing and after a while it began to mean everything. It became something you bought into, like Club Med²².

¹⁹ Ivi, p. 213.

²⁰ P.O'Donnell, *Engendering Paranoia in Contemporary Narrative*, cit., p. 183.

²¹ D.Cowart, *Don DeLillo. The Physics of Language*, cit., p. 60.

²² A.Begley, *The Art of Fiction No. 135: Don DeLillo*, "The Paris Review", Vol. 128, Paris Autumn 1993, pp. 274-306. In T.DePietro (ed.), *Conversations with Don DeLillo*, University Press of Mississippi, Jackson 2005, p. 94.

Con *Running Dog* quindi l'autore mette in scena la mentalità paranoica di quegli anni, articolandola secondo le forme convenzionali del thriller – il genere più appropriato nella costruzione di una trama ricca di ramificazioni e di molteplici livelli di segretezza – ma allo stesso tempo se ne allontana, optando infine per una visione più realistica e più direttamente legata agli eventi storici e alla realtà sociale dell'America degli anni Settanta. In altre parole la costruzione di una trama basata sull'intrigo e sul complotto politico costituisce solamente l'aspetto più superficiale di questo romanzo. Limitarsi a identificare in *Running Dog* un "romanzo della paranoia", o un thriller politico, significa commettere un grave errore d'interpretazione. Così come Selvy è un "lettore" all'interno dei circuiti della trama, e finisce per riconoscere il fallimento della propria *quest*, anche noi lettori del romanzo rischiamo di incorrere nella sua stessa confusione:

Selvy fails to master certain levels of meaning in his text, or – since "he was reading Senator Percival" (28) – perhaps he simply neglects some important intertexts, paratexts, and subtexts. [...] DeLillo's readers must not, like Selvy, indulge a tendency toward naïve faith in the larger significance, coherence, and integrity of the system – or fiction – in which they find themselves. [...] Indeed, as Selvy discovers himself the gratuitous victim of or meaningless sacrifice to interests largely indifferent to his inconsequential purity, so do readers find a yawning void in the space they thought comfortably occupied by a highly predictable genre of popular storytelling²³.

Tuttavia il libro è strutturato in maniera tale da indurre (almeno fino all'anticlimax della conclusione, cioè la proiezione del film) a una interpretazione per così dire "lineare", che cerca nel testo una soluzione ai misteri e agli enigmi che l'autore propone. Difatti, solamente attraversando il testo in questa direzione – seguendone l'intrigo, cercando di smascherare il complotto politico che nasconde – è possibile giungere al riconoscimento di un altro aspetto del concetto di oscenità della politica delineato da Baudrillard: la sua "trasparenza". Parodiando le convenzioni del genere del thriller politico, deformandole per eccesso e amplificandone gli effetti, DeLillo mira a mettere in evidenza il paradosso insito in una visione paranoica della realtà, e cioè il fatto che se da un lato le teorie cospiratorie sono basate sul principio della ambiguità e della segretezza, dall'altro lato determinano la fine della politica attraverso un processo di iper-realizzazione; attraverso, cioè, la manifestazione sproporzionata e spettacolarizzata dei suoi meccanismi. Per Baudrillard, i fenomeni di espansione e di proliferazione del reale,

indicano che siamo passati dalla crescita ad una forma di escrescenza, dal movimento e cambiamento alla stasi (*ek-stasis*) e metastasis. Essi rappresentano la fine, determinandola per eccesso, per ipertrofia, per proliferazione e per reazione a catena;

²³ D.Cowart, *Don DeLillo. The Physics of Language*, cit., pp. 61-62.

Le prime opere narrative di Don DeLillo

raggiungono la massa critica, sorpassano la linea critica insuperabile attraverso la potenzialità e l'esponenzialità.
[...] Estasi del reale: l'iper-reale. Più reale del reale.
Estasi del sesso: la pornografia. Più sessuale del sesso²⁴.

Se la pornografia è l'estasi (o la proliferazione oscena) del sesso, l'estasi della politica è la paranoia politica. Dal momento in cui tutto è diventato visibile, e il reale si è trasformato nell'iper-reale, la cultura della paranoia agisce da collante, mettendo in relazione elementi fra loro sconnessi, creando legami, rendendo tutto apparentemente logico e sensato, non lasciando niente al caso. Scrive ancora Baudrillard in un altro testo:

Continuiamo a fabbricare senso, mentre sappiamo che non ce n'è. [...] Di fronte a questa strategia del soggetto, il mondo ne sviluppa una molto più sottile e paradossale, che consiste nello spacciarsi per quello che è, mentre invece non c'è. Di fronte al soggetto, irriducibile produttore di senso, c'è il mondo, inesauribile produttore d'illusione, compresa certamente quella del senso, con la complicità involontaria del soggetto²⁵.

In *Running Dog* i protagonisti Selvy e Moll sono vittime dell'illusione del senso di cui parla il filosofo francese. Il complotto politico permette loro di individuare connessioni, crescenti livelli di significato, ma, appunto, li rende infine vittime e complici di un'illusione. Interpretare la realtà e darle un senso attraverso la ricostruzione di un eventuale complotto politico, rappresenta inoltre la possibilità di liberarsi della propria responsabilità individuale (politica e civile) senza al contempo rinunciare a un senso di identità collettiva e storica. O'Donnell osserva a questo riguardo:

Paranoia [...] can be viewed as the binding force of the nation or the community: what brings people together, as it were, is the sense that they are the wary participants in an unfolding historical plot over which they have no control, but through which they gain visible identity as historically unified subjects²⁶.

DeLillo dimostra quindi come la cultura della paranoia, e lo schema interpretativo che essa implica, rischi, in fondo, di tramutarsi in un tentativo di evasione dalla storia. L'autore non nega l'esistenza e la rilevanza di complesse macchinazioni politiche, ma spinge a guardare oltre il complotto e i segreti che costituiscono la trama di *Running Dog*. D'altronde sono gli stessi protagonisti del romanzo a prendere atto della deriva commerciale della cultura della paranoia, del fatto che si sia tramutata in una *commodity*, e che appartenga in realtà allo stesso sistema culturale che presumibilmente dovrebbe criticare: per Selvy la rivista "Running Dog" – originariamente

²⁴ J. Baudrillard, *L'illusione dell'immortalità*, cit., p. 58.

²⁵ J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, (*Le crime parfait*, 1995), trad. it. a cura di G. Piana, Raffaello Cortina Editore, Milano 1996, p. 22.

²⁶ P. O'Donnell, *Engendering Paranoia in Contemporary Narrative*, cit., p. 184.

uno strumento di critica, ma poi ridottasi a pubblicare le più disparate e improbabili ipotesi di cospirazione politica – «is a propaganda mechanism»²⁷ e la stessa Moll ammette: «Granted, it's a crappy magazine. Granted, we play to people's belief in [...] world-wide conspiracies. Fantastic assassination schemes»²⁸. Ma questo barlume di coscienza critica non si traduce, per entrambi i protagonisti, in un abbandono del punto di vista paranoico; continuare a identificare possibili complotti e macchinazioni è in fondo, per entrambi, un segno della propria capacità di analisi. La cultura della paranoia è facilmente accessibile e vendibile proprio in quanto la baudrillardiana illusione del senso è estremamente gratificante:

saturated by information overload, the paranoid subject is disempowered by virtue of the all-compassing plots and systems that surround her; paradoxically, she is empowered as one in a growing army capable of reading the signs of these plots and power relations, not to resist or escape them but to formulate an ironic, streetwise attitude toward them. One knows she is part of a series of orchestrated events over which she has no control, but knowing it confers a kind of legitimacy upon the knower: she can be manipulated but she can't be fooled about being manipulated; she is always prepared for the revelation of deeper plots, more layered conspiracies²⁹.

6.4 “A response to the war in Vietnam”

Come si è accennato, DeLillo mette in evidenza i limiti di una visione paranoica del mondo, non solamente attraverso l'anti-climax con cui si conclude questo romanzo – e la delusione con cui terminano le *quest* dei protagonisti – ma lasciando trapelare al di sotto delle complesse ramificazioni della trama e del complotto politico che sottende, una percezione storica più incombente, più strettamente legata agli eventi che hanno segnato la storia dell'America alla fine degli anni Settanta. In un'intervista lo scrittore definisce *Running Dog*

a response to the war in Vietnam [...] and how the war affected the way people worked out their own strategies, how individuals conducted their own lives. [...] All the paranoia, manipulation, violence, all the sleazy desires are a form of fallout from the Vietnam experience³⁰.

Publicato nel 1978, poco dopo la fine della guerra, il romanzo è pervaso dal senso di nevrosi collettiva che caratterizzava la società americana in quegli anni. I soldati mandati in guerra rientrano in un paese che cerca di reprimere il ricordo di un conflitto troppo lungo e devastante per la coscienza nazionale: «embittered and disoriented veterans returned from Vietnam [...] seeking work and understanding

²⁷ *RD*, p. 111.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ P.O'Donnell, *Engendering Paranoia in Contemporary Narrative*, cit., p. 190.

³⁰ A.Begley, *The Art of Fiction No. 135: Don DeLillo*, cit., p. 106.

from a nation that had sent them to fight so far away and so much in vain»³¹. La figura del veterano comincia a diventare sempre più frequente nella narrativa e nel cinema di quegli anni. Queste varie narrazioni, sottolinea Cowart, partono da una premessa comune:

Vietnam made the home country sick. Metaphorically, the tormented, violent vet functions as the agent of a disease alternately imagined as organic or psychological. In the organic version the angry veteran embodies a kind of virus the nation thoughtlessly contracted. [...] In the psychological version the troubled veteran becomes an emblem of all that America refuses to face. Though never a great mystery, what Americans saw and did in Vietnam had to be repressed as the kind of reality human beings cannot bear very much of³².

DeLillo affronta una tematica così complessa in maniera indiretta: da un lato attraverso la rappresentazione degli atteggiamenti ossessivi dei personaggi che cercano di impadronirsi della pellicola al centro degli eventi; dall'altro lato attraverso un personaggio secondario, Earl Mudger. Infatti Selvy, il protagonista di *Running Dog*, significativamente non è un veterano; quando Moll gli chiede cosa stesse facendo durante gli anni del conflitto, e da che parte fosse schierato, Selvy risponde: «Fasting. [...] I was preparing for the desert»³³; ed è la stessa Moll, di lì a poco, a pensare che Selvy sia in fondo «pure of heart»³⁴. Ma come si è visto non è ammessa alcuna forma di purezza nell'America dipinta da DeLillo: il coinvolgimento del protagonista nel complotto ordito da Earl Mudger e dalla sua agenzia, Radial Matrix, è la dimostrazione di quanto sia anacronistica e ingenua la *quest* di Selvy, il quale alla fine risulta essere solamente una pedina nelle mani di Mudger. Un'anticipazione del Kurtz di *Apocalypse Now* (1979) di Francis Ford Coppola, Earl Mudger (al contrario di Selvy) torna in patria dal Vietnam avendo imparato «the war's dark lessons»³⁵. Moll nella sua indagine giornalistica scopre che Mudger ha creato un vero e proprio impero economico e ha conquistato un enorme potere politico attraverso le sue attività militari e paramilitari in Corea e in Vietnam:

It was while Mudger was on loan to Special Forces for unknown duties that he became something of a legend in Vietnam. Apparently he established a feudal barony complete with loyal ARVN soldiers (loyal to him, not the government) as well as pimps, black marketers, shoeshine boys, war refugees, bar girls, deserters, pickpockets and others. It was suspected to be a drug operation with a thriving sideline in black-market piasters. As head, Mudger dispensed land, money, food and other favors³⁶.

³¹ T.Szulc, *Innocents at Home. America in the 1970s*, Viking Press, New York 1974.

³² D.Cowart, *Don DeLillo. The Physics of Language*, cit., p. 58.

³³ *RD*, p. 113.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ D.Cowart, *Don DeLillo. The Physics of Language*, cit., p. 59.

³⁶ *RD*, p. 84.

Rientrato in patria, Mudger ricostruisce il proprio sistema di potere attraverso gli stessi meccanismi corrotti e incontrollabili sviluppati in Vietnam. La sua agenzia, Radial Matrix, va oltre i propri compiti ufficiali, si distacca dalla CIA, diventando una cellula impazzita e «completely autonomous»³⁷ nell'apparato di intelligence statunitense. Mudger rappresenta quindi allo stesso tempo il fautore principale del complotto politico descritto in *Running Dog*, e anche, paradossalmente, la dimostrazione dei limiti insiti in una visione paranoica e cospiratoria della realtà. L'autonomia raggiunta da Radial Matrix e il potere corrotto e spregiudicato di Mudger indicano – sembra volerci dire DeLillo – che gli accadimenti e le dinamiche della storia portano a una frammentazione della società, alla sua disorganizzazione: «the forces at play are *not* linked. [...] Mudger is *not* in the loop»³⁸. La guerra del Vietnam è un evento storico di una portata tale da non poter essere sistematizzato in teorie cospiratorie e in un disegno politico internazionale – per quanto oscuro e corrotto questo disegno possa essere. L'illusione baudrillardiana del senso viene dunque infine smascherata, costringendoci a confrontarci con l'insensatezza e l'imprevedibilità della storia.

6.5 Disgiunzione storica e doppia temporalità della narrazione cinematografica

La proiezione del film alla fine del romanzo è un'ulteriore dimostrazione del fallimento epistemologico della cultura della paranoia e della segretezza. Scopriamo infine che ciò che si supponeva fosse la documentazione di un'orgia avvenuta durante gli ultimi giorni di vita di Hitler, è invece un filmato di tutt'altro genere e tono: Hitler imita Charlie Chaplin per un pubblico di bambini – che Lightborne suppone essere i figli di Goebbels – in una sala che si presume sia all'interno del bunker nel sottosuolo della Cancelleria del Reich. Nonostante l'enorme valore storico che un simile documento potrebbe avere qualora fosse autentico, il film delude le aspettative di Lightborne: difatti non solo il film non ha il valore commerciale in cui sperava, ma al posto del «century's ultimate piece of decadence»³⁹, come l'aveva definito, Lightborne si ritrova ad assistere a una farsa con protagonista un Hitler invecchiato e malato; «the film that was to supply proof of Hitler's mythic power ends up highlighting the man's weakness»⁴⁰.

Il film dimostra come le ricerche di tutti i personaggi del romanzo siano destinate al fallimento: Lightborne, Mudger, Selvy, Moll, le famiglie mafiose, il magnate del cinema porno, il senatore Percival, e i meccanismi di spionaggio e controspionaggio che legano le varie storie, «all are red herrings in DeLillo's demystification of the romance of secrecy»⁴¹.

³⁷ Ivi, p. 75.

³⁸ D.Cowart, *Don DeLillo. The Physics of Language*, cit., p. 61. Il corsivo è dell'autore.

³⁹ *RD*, p. 27.

⁴⁰ D.Keeseey, *Don DeLillo*, Twayne Publishers, New York 1993, p. 111.

⁴¹ P.O'Donnell, *Engendering Paranoia in Contemporary Narrative*, cit., p. 193.

Poco prima della proiezione del film, Moll riflette sul significato delle *quest*, e la sua conclusione, sebbene si riferisca nel caso specifico alle *quest* dei potenziali acquirenti del film, è estremamente importante non solo per l'interpretazione di questo romanzo, ma per la comprensione della narrativa di DeLillo nel suo complesso:

Moll was suspicious of quests. At the bottom of most long and obsessive searches, in her view, was some vital deficiency on the part of the individual in pursuit, a meagerness of spirit. [...] Even more depressing than the nature of a given quest was the likely result. Whether people searched for an object of some kind, or inner occasion, or answer, or state of being, it was almost always disappointing. People came up against themselves in the end. Nothing but themselves⁴².

Così come nel caso del messaggio inviato da David Bell a se stesso in *Americana* e come inoltre suggerisce la ricerca di Maurice Wu in *Ratner's Star*, anche in *Running Dog* DeLillo sembra indicare che non è possibile sfuggire alla soggettività, che non si possa evitare in definitiva di confrontarsi con se stessi: «the eyes that gaze back are the inquirer's own»⁴³.

Tuttavia, nonostante il tono amaro e disilluso di Moll, ancora una volta DeLillo indica una fuga, o un'alternativa, al fallimento dei suoi protagonisti e, più in generale, al fallimento della narrativa. E ancora una volta – come nel caso di *End Zone* o in *Great Jones Street* – è proprio nello spazio del fallimento che l'autore identifica la possibilità di una persistenza del valore critico della creazione letteraria. In *Running Dog*, il film che delude le aspettative dei personaggi, e che rappresenta la mercificazione della storia – la sua riduzione a semplice *commodity* – diventa anche lo strumento attraverso cui DeLillo suggerisce una modalità interpretativa diversa, un modo di confrontarsi con la storia e con la realtà che non sia quello della cultura della paranoia e dell'oscenità baudrillardiana.

Se è vero, come sostiene Baudrillard, che «l'America si è creata nell'intento di sfuggire alla storia»⁴⁴, la mercificazione del film di Hitler, e l'assorbimento del nazismo nei circuiti della temporalità cinematografica e nella sua simultaneità, potrebbero essere lo strumento di questa cancellazione storica. Il film rischia quindi di diventare il simbolo dell'appropriazione della storia europea da parte del tardo capitalismo americano, che la trasforma in materiale di scambio e di commercio. Allo stesso tempo, però, DeLillo individua nell'immagine cinematografica e nel tipo di temporalità che la caratterizza, anche la possibilità di una fuga dai meccanismi della ipervisibilità e della iper-realizzazione del reale di cui parla Baudrillard. Pochi istanti prima della proiezione del film, DeLillo descrive i pensieri di Moll e il senso di attesa che da sempre prova prima di vedere un film:

⁴² RD, p. 224.

⁴³ D.Cowart, *Don DeLillo. The Physics of Language*, cit., p. 150.

⁴⁴ J.Baudrillard, *America, (Amérique, 1986)* trad. it. a cura di L.Guarino, SE, Milano 2000, p. 92.

Moll began to feel that special kind of anticipation she'd enjoyed since childhood – a life in the movies. It was an expectation of pleasure like no other. Simple mysteries are the deepest. What did it mean, this wholly secure escape, this credence in her heart? [...] The anticipation was apart from what followed. It was permanently renewable, a sense of freedom from all the duties and conditions of the nonmovie world. [...] A two-dimensional city would materialize out of the darkness, afloat in various kinds of time, all different from the system in which real events occur. Yet we understand it so readily and well. They connect to us, all the city's spatial and temporal codes, as though from a place we knew before⁴⁵.

Nella sensazione di anticipazione provata da Moll, DeLillo sembra individuare il valore positivo di una sorta di ingenuità dello sguardo ("simple mysteries are the deepest"); la capacità cioè di porsi rispetto all'immagine cinematografica senza alcun tipo di filtro, pronti ad accogliere il mistero dello strano tipo di temporalità ("various kinds of time") che viene a crearsi. Peter Boxall osserva: «the temporality of the moving image is one which creates, at once, a kind of simultaneity and a kind of historical vacuum»⁴⁶; nei pochi istanti che precedono la proiezione della pellicola, in quella sospensione temporale cui accenna Moll, è racchiusa una sorta di predisposizione ad accettare il potere dell'immagine cinematografica di creare una specie di *temps perdu*, uno spazio vuoto, ancora immacolato e estraneo ai meccanismi di espansione e di proliferazione del reale.

Se da un lato quindi la simultaneità del cinema rischia di appiattire la storia, proiettando Hitler nella cultura contemporanea come un oggetto privo di profondità storica, dall'altro lato è la stessa immagine cinematografica a permettere la creazione di una temporalità diversa, che non è né quella del bunker di Hitler e né tantomeno quella dell'America del post Vietnam, ma è piuttosto il risultato della «coincidence of temporal simultaneity and evacuation»⁴⁷, che genera una «historical disjuncture, a continuously collapsing separation between now and then, between the past and the future»⁴⁸. Questa disgiunzione storica, che vede da una parte Hitler nel suo bunker e dall'altra gli spettatori nell'America degli anni Settanta (o noi lettori nel presente), viene analizzata dettagliatamente nelle ultime pagine del libro. La proiezione del film, interrotta dalle riflessioni di Moll e dai commenti di Lightborne, mette in scena, anche grazie al suo ritmo narrativo, una costante dicotomia fra passato e presente, che si riflette, a sua volta, nell'opposizione tra alcuni fotogrammi – descritti singolarmente, come se fossero delle immagini immobili – e il movimento della pellicola che scorre rumorosamente nel proiettore. L'effetto creato da DeLillo è quindi quello di una temporalità frammentata, divisa in segmenti di tempo disuniti e distanti fra loro.

⁴⁵ RD, pp. 224-225.

⁴⁶ P.Boxall, *Don DeLillo. The Possibility of Fiction*, Routledge, New York 2006, p. 77.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*

In un saggio dal titolo *Stillness in the Moving Image: Ways of Visualizing Time and Its Passing* (2003), Laura Mulvey si sofferma sul contrasto che si viene a creare fra la temporalità del singolo fotogramma e quella dell'immagine in movimento. Per Mulvey il cinema determina per sua natura una doppia temporalità, non solo quella del momento filmato e quella del momento della proiezione, ma anche un'opposizione temporale tecnica e strutturale, interna all'immagine:

Conflicting temporalities lie at the heart of narrative cinema:

1 There is the moment of registration, the moment when the image in front of the lens was inscribed by light onto photosensitive material passing behind the lens [...].

2 Just as the still frame is absorbed into the illusion of movement of narrative, so does "then-ness", the presence of the moment of registration associated with the aesthetics of still photography, have to lose itself in the temporality of the narrative and its fictional world. There is a presence, a "here-and-now-ness", that the cinema asserts through its "objective alliance" with storytelling that downplays, even represses, the aesthetic attributes it may share with the photograph⁴⁹.

Il fotogramma si perde nella temporalità della narrazione cinematografica, nell'illusione del movimento, lasciando tuttavia un'assenza, un momento vuoto che è costituito materialmente dal passaggio di ciascun fotogramma al fotogramma successivo. Questa divisione strutturale e insanabile che sta al cuore della temporalità della narrazione cinematografica viene così riassunta da Raymond Bellour:

D'un côté le mouvement, le présent, la présence. De l'autre l'immobilité, le passé, une certaine absence. [...] D'un côté une image qui fuit, mais nous prend dans sa fuite; de l'autre une image qui se donne toute, mais dont le tout me dépossède⁵⁰.

La percezione di questa assenza al cuore dell'immagine cinematografica, che c'è ma non si lascia cogliere completamente, è ciò su cui maggiormente si concentra DeLillo nella sua descrizione del film in *Running Dog*.

Non appena il film ha inizio, e nonostante Hitler non sia ancora apparso, Moll viene immediatamente catturata dalla qualità logora della pellicola, dall'assenza del sonoro e dalla luce naturale della ripresa; tutti elementi che contribuiscono a dare un'aura storica e misteriosa al film: «It was primitive and blunt, yet hypnotic, not without an element of mystery»⁵¹. L'inquadratura riprende una stanza in cui sono seduti dei bambini e qualche adulto. I bambini guardano verso la telecamera e alle loro spalle appare finalmente Hitler, vestito in modo clownesco, la chiara imitazione di Charlie Chaplin. Siamo così di fronte a Hitler che imita Chaplin che a sua volta imita Hitler nel celebre film *The Great Dictator* (1940). Hitler mette in atto la sua de-

⁴⁹ L.Mulvey, *Stillness in the Moving Image: Ways of Visualizing Time and Its Passing*, in D.Campamy (ed.), *The Cinematic*, Whitechapel, London 2003, p. 136.

⁵⁰ R.Bellour, *Le spectateur pensif*, in Id., *L'entre-image: photo, cinéma, vidéo*, Vol. I, La Différence, Paris 1990, p. 75.

⁵¹ RD, p. 227.

finitiva trasformazione in un'icona cinematografica. Come nel caso dell'epilogo di *Players*, anche per *Running Dog* si potrebbe quindi concludere che DeLillo stia mettendo in scena il passaggio definitivo dalla realtà alla rappresentazione; l'annullamento della profondità storica a vantaggio dell'icona, di una rappresentazione che è copia della copia. Per David Cowart è questo in fondo il messaggio di DeLillo: «the "primal" is inaccessible. We can only see the signifiers of that from which we are ultimately barred by the very mechanism of representation. [...] We seek in vain after originals infinitely removed or deferred along the signifying chain»⁵².

Ma succede qualcos'altro durante l'apparizione del dittatore all'interno della stanza. DeLillo commenta così questa sequenza:

This footage has the mysterious aura of an event that cuts across time. This is because the man, standing beyond the doorway, is not yet visible to the audience of adults and children in the immediate vicinity. The other audience, watching in a dark room in New York in the 1970s, is aware of this, and they feel a curious sense of preview. They are seeing the man "first"⁵³.

La comparsa di Hitler sulla soglia della stanza, sottolinea DeLillo, è un evento fuori dal tempo. Il momento in cui Moll e Lightborne vedono l'uomo apparire "in anteprima" è il momento in cui Hitler sembra rivolgersi a noi, al pubblico che sopravvive agli eventi tragici della seconda guerra mondiale. Questa immagine sembra creare una simultaneità fra il tempo di Hitler e quello degli spettatori nell'America degli anni Settanta; il film attraversa i decenni, e dal momento della ripresa giunge così al momento della sua proiezione, creando una sorta di continuità, un unico flusso temporale. Hitler è sulla soglia della stanza, e per un attimo sembra esitare tra la sua e la nostra storia. Tuttavia, osserva Boxall, «the direct line of communication opened here works the other way. The mysterious feeling that the American audience are seeing Hitler "first" situates the Americans in the bunker, just as effectively as it releases Hitler from it»⁵⁴. L'immagine cinematografica ha quindi la doppia funzione di creare continuità e discontinuità temporale: da un lato la storia viene annullata dalla simultaneità dell'immagine in movimento, e d'un tratto Hitler e l'America degli anni Settanta sembrano vivere nella stessa dimensione temporale; dall'altro lato il cinema ci porta indietro nel tempo, a un momento tragico, all'epilogo di un pezzo di storia che non può essere facilmente assimilabile alla nostra.

L'assenza che è al cuore del tempo dell'immagine cinematografica, lo spazio vuoto che si interpone fra i fotogrammi, è il simbolo di una percezione della realtà e della storia che resiste ai meccanismi di proliferazione e di assorbimento di cui parla Baudrillard. Una visione della storia in grado di coglierne e di conservarne le singolarità, è quindi l'alternativa alla visione macroscopica e paranoica delle connessioni e

⁵² D.Cowart, *Don DeLillo. The Physics of Language*, cit., p. 68.

⁵³ Ivi, p. 234.

⁵⁴ P.Boxall, *Don DeLillo. The Possibility of Fiction*, cit., p. 82.

Le prime opere narrative di Don DeLillo

dell'uniformazione del reale. Ancora una volta scavando nel momento, nelle sue «unstuck components»⁵⁵, DeLillo giunge a individuare un'assenza, una negatività, che è la promessa di una storia ancora da scrivere:

Hitler's mimicry of the Chaplinesque silent movie delivers him to us as a living, moving image; but it also transports us [...] to a kind of dead time, a weightless moment of pure historical possibility at which the narrative that takes us from Hitler to now has yet to be written. [...] As the novel and the film bring us to this boundary, to this limbic region, the passage from 1945 to 1978 appears as a yawning, empty time, a time yet to be imagined or dreamt⁵⁶.

⁵⁵ D.DeLillo, *Great Jones Street*, cit., p. 121.

⁵⁶ P.Boxall, *Don DeLillo. The Possibility of Fiction*, cit., p. 82.

Coda: *The Body Artist*

7. Tempo e percezione in *The Body Artist* di Don DeLillo e *Ghost Trio* di Samuel Beckett

Il romanzo *The Body Artist* (2001) inizia con la frase: «Time seems to pass»¹. È appunto il tempo il vero protagonista di questo romanzo, il più breve dei quindici scritti sinora dall'autore americano. La frase iniziale tramite l'uso del verbo "seems" sottolinea l'ambiguità di uno scorrere *apparentemente*, indica in breve l'inestricabile connessione fra il tempo e la sua percezione.

Colpisce immediatamente il fatto che un autore come Don DeLillo, i cui precedenti lavori non seguivano di certo la direzione di una prosa scarna ed essenziale, ma al contrario, considerata anche la varietà di argomenti e tematiche trattate, dimostravano la tendenza onnivora ed inglobante dell'autore, affronti un argomento così vasto e inafferrabile in un romanzo di appena un centinaio di pagine. Ciò è dovuto, in parte, a un'inversione di rotta nel percorso estetico dello scrittore statunitense, a una tendenza alla diminuzione (al *meno*), sulle orme di una poetica della *lessness*² di stampo beckettiano. D'altro canto, però, questa drastica riduzione nella lunghezza della prosa delilliana va connessa, paradossalmente, proprio all'argomento trattato nel romanzo, così pregno di temi e riflessioni già diffusamente presenti nei precedenti lavori, ma qui proposti attraverso l'uso di una prosa più concentrata ed intimista. In *The Body Artist* DeLillo non colloca *nel* tempo una storia, non sviluppa *nel* tempo una trama, ma scava senza riserve nell'ambiguità del tempo narrativo, fatto di un prima e di un dopo, fino a smascherarne la convenzionalità, fino a far scoprire e sentire alla protagonista del romanzo, ma anche a noi lettori, l'arbitrarietà delle categorie temporali, insieme alla loro assurda necessità.

The Body Artist è stato definito «a book whose beauty and power can seem obscured by its deliberately glacial pace, its intentionally gnomic dialogue, its austere refusal to offer the easy pleasures of narrative»³, e difatti la scrittura austera ed essenziale di questo testo – che a tratti sembra quasi procedere per aforismi – rivela a un livello formale la densità dell'argomento trattato, il suo essere, insomma, una riflessione non sul tempo che passa, ma sul tempo che è, che si manifesta anche nella durata di un singolo istante, in attimi di estrema lucidità, vere e proprie epifanie come quella con cui inizia il libro:

Time seems to pass. The world happens, unrolling into moments, and you stop to glance at a spider pressed to its web. There is a quickness of light and a sense of things outlined precisely and streaks of running luster on the bay. You know more

¹ D.DeLillo, *The Body Artist*, Picador, London 2001, p. 7. Le citazioni di questo romanzo saranno da qui in poi indicate solo con la dicitura BA seguita dal numero di pagina.

² Cfr. S.Beckett, *Lessness*, Calder & Boyars, London 1970.

³ C.Bonca, *Being, Time, and Death in DeLillo's "The Body Artist"*, in "Pacific Coast Philology", Vol. 37, 2002, p. 60.

Le prime opere narrative di Don DeLillo

surely who you are on a strong bright day after a storm when the smallest falling leaf is stabbed with self-awareness. The wind makes a sound in the pines and the world comes into being, irreversibly, and the spider rides the wind-swayed web⁴.

In *The Body Artist* DeLillo focalizza sulla percezione del tempo le sue oramai mature capacità di romanziere, sovraccaricando questo breve romanzo di ciò che Cornel Bonca definisce «those things in the novel – the form itself, not just this particular instance of it – which test rather than assume our received notions of being, time, and death»⁵. Rallentando il ritmo della sua prosa, riducendone radicalmente l'ampiezza a vantaggio di una scrittura microscopica, puntigliosa, volta a vivisezionare anche il più apparentemente insignificante segmento di realtà, DeLillo porta a compimento nel testo quella che, in un'intervista del 1988, definiva la vera rivoluzione estetica del cinema nel secolo scorso, ossia la nuova possibilità «to fracture reality»⁶, la capacità di trovare «mystery in commonplace moments»⁷.

Nella stessa intervista, parlando di *White Noise*, DeLillo dice di aver cercato di esprimerevi:

a kind of radiance in dailiness. Sometimes this radiance can be almost frightening. Other times it can be almost holy or sacred. Is it really there? Well, yes. [...] But there is something there that we tend to miss. [...] I think that's something that has been in the background of my work: a sense of something extraordinary hovering just beyond our touch and just beyond our vision. [...] I think it is something we all feel, something we almost never talk about, something that is *almost* there. I tried to relate it in *White Noise* to this other sense of transcendence that lies just beyond our touch. This extraordinary wonder of things is somehow related to the extraordinary dread, to the death fear we try to keep beneath the surface of our perceptions⁸.

Questa attenzione ai significati nascosti nella vita quotidiana, a una sorta di aura del prosaico e dell'ordinario, è al centro della riflessione sul tempo anche in *The Body Artist*. Se, però, in *White Noise* dietro la “radiance in dailiness” si nasconde la paura della morte del protagonista Jack Gladney (e di sua moglie Babette), e la sacralità del quotidiano fa da contrappunto alle correnti sotterranee di paura e spaesamento di una famiglia media americana apparentemente priva di preoccupazioni, in *The Body Artist*, invece, la paura della morte non è ciò che si tende a tenere nascosto sotto la superficie delle percezioni dei protagonisti, ma è dalla morte, da un lutto, che prende vita il romanzo. Con *The Body Artist*, insomma, ciò che sembra fare da sfondo a tutte le opere delilliane, quel qualcosa che c'è ma che è “almost there”, e che generalmente “we tend to miss”, diventa il centro del romanzo, ne cos-

⁴ BA, p. 7.

⁵ C. Bonca, *Being, Time, and Death in DeLillo's "The Body Artist"*, cit., p. 60.

⁶ A. DeCurtis, “An outsider in This Society”: An Interview with Don DeLillo, in F. Lentricchia (ed.), *Introducing Don DeLillo*, Duke University Press, Durham 1991, p. 59.

⁷ *Ibid.*

⁸ Ivi, p. 63.

tuitisce la trama, la struttura, è il romanzo stesso nella sua totalità. In *The Body Artist*, in altre parole, la presenza obliqua di una consapevolezza del mondo, e del sé, che caratterizzava i protagonisti delle opere precedenti, deborda nell'elaborazione del lutto da parte della protagonista, nel suo lavoro sul tempo, oltre che nel tempo: l'obiettivo di DeLillo è dunque proprio quello di fratturare la realtà, scomporla, fino a scavare in ogni minimo gesto, in ogni minimo respiro, fino ad arrivare a scoprire il segreto di ogni istante, fino a far sentire alla protagonista, nelle tre parole che chiudono il romanzo, «who she was»⁹.

The Body Artist segna una svolta nel percorso dell'opera di DeLillo, ponendosi in qualche modo oltre il limite della morte, sempre presente come una minacciosa presenza in tutte le opere precedenti. Dunque in *The Body Artist* la fine diventa per DeLillo l'inizio di nuove possibilità, e questo vale sia per la protagonista del romanzo, sia in un senso più ampio, per le possibilità della narrativa. È proprio scavando nel limite della fine, nella sua elaborazione, che DeLillo riesce a far baluginare la possibilità di nuovi inizi, di nuovi compiti per la letteratura della nostra epoca, e la possibilità di un nuovo modo di intendere il tempo.

La percezione della fine, dello scorrere inesorabile del tempo verso un punto morto, verso la sua consumazione, e allo stesso tempo la percezione di una fine che tarda ad arrivare e la cui esistenza stessa rappresenta l'inizio di un lavoro all'interno dei margini, dei limiti, oltre che sui margini e sui limiti, non può non rimandare all'estetica beckettiana e alla sua presenza nella letteratura contemporanea. Basta pensare alle parole di Clov con cui si apre *Endgame* (1958): «Finished, it's finished, nearly finished, it must be nearly finished»¹⁰, ed inoltre, verso la fine del dramma, alla sua frase «Good, it'll never end, I'll never go»¹¹, per capire che l'opera di Beckett si dispiega nel sottile ed impercettibile spazio e tempo che sta tra una fine e l'altra, o meglio tra gli infiniti livelli di percezione di una fine che viene percepita appunto come eterno deferimento.

La trilogia di Beckett si chiude con la celebre frase «I can't go on, I'll go on»¹², e questa evidente contraddizione rappresenta due tendenze estetiche complementari nell'opera dell'autore irlandese: da un lato la tendenza verso la diminuzione, la consumazione, dall'altro lato la tendenza a persistere, a durare nel tempo (Deleuze sintetizzerà nella parola «épuisement»¹³ la complementarità di queste due direzioni apparentemente opposte). Come suggerisce Boxall, il narratore di *The Unnamable* nell'ultima frase del romanzo:

[...] gives concise expression to one of Beckett's fundamental contradictions, but he also suggests that these opposing forces in Beckett conspire with one another, that

⁹ BA, p. 124.

¹⁰ S.Beckett, *Endgame*, in Id., *The Complete Dramatic Works*, Faber and Faber, London 2006, p. 93.

¹¹ Ivi, p. 132.

¹² S.Beckett, *The Unnamable*, in *Three Novels*, Grove Press, New York 1965, p. 407.

¹³ G.Deleuze, *L'Épuisé*, postfazione a S.Beckett, *Quad*, trad. in francese a cura di E.Fournier, Éditions de Minuit, Paris 1992, pp. 55-106.

the very quality of passing time in Beckett's writing is determined by an uncanny collaboration between persistence and termination. [...] Throughout the novels of the trilogy, there is a persistent confusion between beginning and ending, as if this is the medium in which Beckett's writing comes into being, rather than a disabling destination that is reached by the narrator of *The Unnamable*¹⁴.

In altre parole nell'unione beckettiana di fine e inizio, nel loro paradossale legame sinonimico, si esprime una concezione della temporalità rintracciabile anche nel romanzo *The Body Artist* di DeLillo, seppur indirettamente e con sottili quanto significative sfumature.

Non c'è mai un'ultima parola in Beckett, ma al contrario puntualmente ogni "last" è seguito da un "again"¹⁵, ogni fine è seguita da un altro inizio, ogni limite sorpassato dalla persistenza della durata. Nel brevissimo racconto *Still* (1975) – parola che appunto racchiude in sé immobilità e continuità – è proprio questa persistenza in ciò che sembra finito ad essere rappresentata, è il tremolio dell'immobile, la durata della fine, verso un "less" che, considerato impossibile, invece continua ad esserci rappresentando una diminuzione che è allo stesso tempo, e paradossalmente, allargamento, persistenza:

Quite still again then all quite quiet apparently till eyes open again while still light though less. [...] Quite still again [...] though actually close inspection not still at all but trembling all over. Close inspection namely detail by detail all over to add up finally to this whole not still at all but trembling all over. But casually in this failing light impression dead still even the hands clearly trembling and the breast faint rise and fall. [...] staring out at nothing just failing light quite still till quite dark though of course no such thing just less light still when less did not seem possible. Quite still then all this time eyes open when discovered then closed then opened and closed again no other movement any kind though of course not still at all [...]¹⁶.

Anche ciò che è immobile e sembra finito, dopo una "close inspection" si scopre essere tutt'altro che immobile, ma vivo, in movimento, anche se si tratta di «faint stirrings»¹⁷, in una luce crepuscolare ("failing light"), sempre sul punto di spegnersi definitivamente.

In *Ghost Trio*, opera scritta per la televisione, pubblicata nel 1976 e mandata in onda per la prima volta sul secondo canale della BBC nel 1977, viene espressa vivamente l'immobilità e la persistenza del tempo beckettiano. Attraverso movimenti

¹⁴ P.Boxall, *Since Beckett: Contemporary Writing in the Wake of Modernism*, Continuum, New York 2009, p. 2.

¹⁵ Si veda come esempio il breve racconto del 1976 *Horn Came Always*: «For I have taken to getting up again. I thought I had made my last journey, the one I must now try once more to elucidate, that it may be a lesson to me, the one from which it were better I had never returned. But the feeling gains on me that I must undertake another. So I have taken to getting up again [...]», in S.Beckett, *For To End Yet Again*, John Calder Publishers, London 1999, p. 35.

¹⁶ S.Beckett, *Still*, in *For To End Yet Again*, cit., p. 20-22.

¹⁷ *Ibid.*

ripetuti più e più volte, con piccolissime variazioni, viene messa in scena la poetica dello *stirring still* beckettiano. In sostanza, attraverso la ripetizione di gesti e inquadrature e quella ossessiva di una voce femminile fuori campo, Beckett rappresenta la durata di un singolo istante che si protrae e si allunga per tutta l'opera. Se per ipotesi anche *Waiting for Godot* (1954) può essere intesa come appunto la rappresentazione di un lunghissimo istante, in cui non sembra esistere alcuna differenza fra l'inizio e la fine, in *Ghost Trio* questa esplorazione nel tempo, questo scavare nella durata, si esplicita nella complementarità dell'andare avanti e indietro del protagonista lungo punti determinati della stanza in cui è ambientata l'opera. Beckett riesce in questo modo a mettere in scena una sorta di istante infinito e infinitamente ripetuto, una pausa allungata, un fermo immagine in cui però, come in un lentissimo *slow motion*, si verificano dei piccoli cambiamenti, delle microscopiche variazioni. Il risultato è una «characteristically stalled, stretched and contracted temporality»¹⁸, una vivisezione delle fibre del tempo, un'incursione nell'universo infinito racchiuso in ogni singolo istante.

Scrive Boxall:

The kind of time that Beckett's writing produces might be best thought of as an endless moment, an endless, dislocated now, that does not obey the laws that require time to pass, and that recreates the effects of duration only by extending a pause, by allowing a frozen moment to come unstuck, to stretch like elastic. The repetition that one finds in Beckett's work, the resurfacing of a static impasse [...] is one sign of this singular duration, this becalmed wallowing within the infinitely distant horizons of a single moment. [...] the repetition itself suggests that Beckett's writing does not move on, or that, [...] it manages somehow to conflate forward and backward motion [...] The work moves, endlessly, tirelessly, to the place that it has always been¹⁹.

Il tempo in cui si sviluppa l'opera di Beckett è quindi il risultato dell'unione di queste opposte tendenze: l'andare avanti e il tornare indietro, l'impasse statica e il tremolio, l'immobilità insieme ad un movimento quasi impercettibile, la fine e l'inizio.

In *The Body Artist* la protagonista, Lauren Hartke, dopo l'improvviso suicidio del marito, resta da sola in una casa sul mare che lei e il compagno avevano affittato per un breve periodo. Nell'immobilità del tempo del lutto, dell'elaborazione della perdita e del dolore, Lauren incontra in casa una figura misteriosa, un uomo apparentemente autistico, la cui comparsa e scomparsa, infine, rimangono circondate da un alone di mistero. L'uomo, che Lauren chiama Mr. Tuttle per via della sua somiglianza con un suo professore del liceo (Mr. Tuttle, appunto), sembra provenire da una dimensione temporale diversa da quella di Lauren, sembra vivere in un altro tempo, o meglio, sembra essere l'incarnazione stessa del tempo, ma di una temporalità il cui senso Lauren riuscirà a scoprire solamente a fine romanzo.

¹⁸ P.Boxall, *Since Beckett*, cit., p. 4

¹⁹ Ibid.

Il tempo di Mr. Tuttle sembra costituirsi nella sospensione dell'istante beckettiano, in quella frattura all'interno della realtà che permette di vedere le cose per quello che sono, nella loro effettiva durata:

“Being here has come to me. I am with the moment, I will leave the moment. Chair, table, wall, hall, all for the moment, in the moment. It has come to me. Here and near. From the moment I am gone, am left, am leaving. I will leave the moment from the moment. [...] Coming and going I am leaving. I will go and come. Leaving has come to me. We all, shall all, will all be left. Because I am here and where. And I will go or not or never. And I have seen what I will see. If I am where I will be. Because nothing comes between me”²⁰.

Le parole di Mr. Tuttle risuonano evidentemente di eco beckettiane, e lo scopo di questo capitolo è proprio quello di rivelare la persistenza della temporalità espressa da Beckett, il modo in cui si riverbera nella concezione del tempo espressa da DeLillo in *The Body Artist*.

Come si vedrà, l'eco dell'opera di Beckett sembra determinata a non diventare più debole col passare del tempo, ma al contrario, a diffondersi con maggiore intensità, con le modalità che Beckett stesso sembra annunciare nel racconto *He Is Barehead* (1976): «the echo is heard, as loud at first as the sound that woke it and repeated sometimes a good score of times, each time a little weaker, no, sometimes louder than the time before»²¹.

7.1 Il tempo in Merleau-Ponty

Analizzando la concezione e la percezione del tempo in Beckett e DeLillo, l'analisi filosofica di Maurice Merleau-Ponty per quanto riguarda la temporalità nel mondo come lo percepiamo (*le monde perçu*), risulta assai pertinente. Partendo dal presupposto berkeleiano che non si possa concepire nulla che non sia percepito o percettibile, Merleau-Ponty nel suo saggio *Phénoménologie de la perception* (1944), indaga la temporalità come fenomeno percepito, rivisita quindi il tempo non come categoria razionale ma come fenomeno, dunque il tempo inteso come percezione del tempo.

Se nella percezione delle cose non notiamo il ruolo dei sensi nell'organizzazione dell'esperienza è proprio perché il loro ruolo prevede anche di cancellare, renderle invisibili. Per Merleau-Ponty il compito dell'arte e della filosofia moderna è appunto quello di recuperare recuperarle, renderle visibili, risalendo verso il vero significato dell'esperienza ordinaria.

Leggiamo nella prefazione a *Phénoménologie de la perception*:

²⁰ BA, p. 74.

²¹ S.Beckett, *He Is Barehead*, in *For To Yet Again*, cit., p. 28.

La réflexion ne se retire pas du monde vers l'unité de la conscience comme fondement du monde, elle prend recul pour voir jaillir les transcendances, elle distend les fils intentionnels qui nous relient au monde pour les faire paraître, elle seule est conscience du monde parce qu'elle le révèle comme étrange et paradoxal²².

Il mondo, osservato nelle sue forme di *transcendances*, emerge così in modo paradossale, dimostra la sua ambiguità. Le parole di Merleau-Ponty potrebbero essere uscite dalla bocca di Don DeLillo, il quale nell'intervista citata parla di un "sense of transcendence that lies just beyond our touch", di "radiance of dailiness". Merleau-Ponty, parlando del compito della riflessione filosofica come di un lavoro tendente ad allentare ("distend") i fili che ci legano al mondo, anticipa l'intenzione di DeLillo di fratturare la realtà, di recuperare il mistero racchiuso nell'esperienza ordinaria.

Risulta quindi opportuno stabilire una connessione fra il ruolo della riflessione filosofica, nel modo in cui la definisce Merleau-Ponty, e l'atteggiamento estetico sia di Beckett che di Don DeLillo, volto a rallentare la percezione delle realtà, a sospendere singoli momenti fino a rivelarne la struttura e le componenti interne, fino a rendere visibile la durata e il passaggio di ciascun istante in quello successivo. Il tempo inteso nelle sue categorie tradizionali di passato, presente e futuro, va dunque inteso come uno dei tanti "fils intentionnels" che ci legano al mondo, e quindi, una volta scardinato, dopo una *close inspection*, rivela il suo essere "étrange et paradoxal". Il tempo quindi come modo in cui i sensi organizzano l'esperienza, è anche da intendersi come il territorio in cui l'esperienza e la percezione del mondo richiedono nuove e più articolate modalità rappresentative.

Nel rendere poroso il tempo, fratturando e frammentando la percezione del singolo istante, Beckett e Don DeLillo non fanno altro che "allentare" e "faire paraître" i fili non più invisibili che ci legano alla realtà: attraverso una sorta di *slow motion* ciò che sembrava essere *still*, in realtà, *is trembling*.

Per Merleau-Ponty il mondo della percezione – il mondo come ci viene rivelato ordinariamente – non è, come può apparire a prima vista, un territorio conosciuto, ma al contrario, richiede una nuova indagine, deve essere riscoperto. Così, parlando degli oggetti sensoriali, Merleau-Ponty parla del loro essere percepiti come entità unificate piuttosto che, secondo il metodo scientifico, come una serie di qualità differenti e slegate fra loro. Ogni qualità ha un significato affettivo, ogni qualità degli oggetti è umana e dipende da un giudizio soggettivo. L'unità di un oggetto, dunque, non sta nelle sue singole qualità, ma è riaffermata da ciascuna di esse, ognuna di esse è il tutto. Spostando questa riflessione nell'analisi del tempo, come si vedrà, Merleau-Ponty riafferma la presenza del tutto del tempo, della sua totalità in ciascun istante, in ogni singolo segmento di tempo.

Per Merleau-Ponty la relazione fra gli esseri umani e il mondo non è di distanza e padronanza (come lo è, ad esempio, quella del soggetto cartesiano), ma al contrario

²² M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Éditions Gallimard, Paris 1945, p. VIII. Le citazioni da questa opera saranno da qui in poi indicate con la dicitura PDP.

è una relazione che definisce di «proximité vertigineuse»²³, fatta di uno scambio infinito fra il mondo ed il soggetto, e vedremo come questa prossimità si espliciti e si realizzi nel suo massimo grado proprio nella relazione fra il soggetto ed il tempo.

Seppur organizzata in termini di prima e di dopo, l'esperienza del tempo, la sua percezione, rivela «en réalité [...] entre le temps et la subjectivité une relation beaucoup plus intime»²⁴. Nella sua analisi della temporalità Merleau-Ponty specifica sin da subito che «nous sommes invités à nous faire du sujet et du temps une conception telle qu'ils communiquent du dedans»²⁵, ed è appunto una comunicazione per così dire interna, quella che si viene a stabilire fra Lauren Hartke e il tempo (oltre che fra Lauren e Mr. Tuttle) in *The Body Artist*.

Una volta stabilita la soggettività del tempo, o meglio il suo esistere solo laddove vi sia un soggetto che lo registri, e presupposta l'esistenza di un punto di vista sul tempo, Merleau-Ponty passa ad un'analisi specifica di ciò che comunemente definiamo passato, presente e futuro.

Sebbene il più delle volte definiamo il passato tramite un processo consapevole di rivisitazione di un evento trascorso, per cui il passato spesso corrisponde solamente al "pensare al passato", esistono tuttavia autentiche forme di riconoscimento del passato, ma queste forme di riconoscimento precedono sempre se stesse. Infatti bisogna intendere il passare del tempo non solo come un passaggio dal presente al passato, ma anche dal futuro al presente. In questo modo «la prospection serait en réalité une rétrospection et l'avenir une projection du passé»²⁶, il futuro immaginato come il passato a venire. Ne consegue che:

Le passé et l'avenir ne peuvent pas être de simples concepts que nous formerions par abstraction à partir de nos perceptions et de nos souvenirs, de simples dénominations pour désigner la série effective des «faits psychiques». Le temps est pensé par nous avant les parties du temps [...] Ne disons plus que le temps est une «donnée de la conscience», disons plus précisément que la conscience déploie ou constitue le temps²⁷.

Se dunque il tempo non può essere interpretato come un dato della coscienza, come un oggetto su cui intervenire razionalmente (se non appunto nella costituzione del ricordo inteso non come riconoscimento ma come risultato e ricostruzione razionale del passaggio del tempo), quindi esso non può mai dirsi costituito o completo: «Il est essentiel au temps de se faire et de n'être pas, de n'être jamais complètement constitué »²⁸. Ogni sintesi razionale del tempo implica per Merleau-Ponty quindi la negazione del tempo, della sua vera natura.

²³ M. Merleau-Ponty, *Causeries 1948*, a cura di S. Menase, Éditions du Seuil, Paris 2002, p. 31.

²⁴ *PDP*, p. 469.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ivi*, p. 473.

²⁷ *Ivi*, p. 474.

²⁸ *Ibid.*

Il tempo quindi nega la nozione del tempo, non si manifesta come oggetto della conoscenza ma come dimensione del nostro essere, e possiamo stabilire un contatto col tempo in ciò che Merleau-Ponty definisce il nostro «*champ de présence*»²⁹, ossia il momento vissuto e percepito nel momento stesso, quasi, potremmo dire, chiudendo gli occhi e concentrandoci su di esso.

Solamente considerando il nostro *champ de présence* come l'esperienza primaria attraverso la quale è possibile percepire il tempo, senza distanze fra soggetto e tempo, si scopre allora come il futuro passi nel presente e di qui nel passato: le tre dimensioni temporali si rivelano al soggetto senza atti discreti, senza alcuna partizione.

Il tempo, scrive Merleau-Ponty, «*pèse sur moi de tout son poids*»³⁰, il passato è ancora lì, possiamo ancora toccarlo, così come il nostro immediato futuro «*est là*», comme le dos d'une maison dont je vois la façade, ou comme le fond sous la figure»³¹.

Merleau-Ponty, dopo queste importanti premesse, sviluppa quindi l'aspetto fondamentale della sua analisi della temporalità, prendendo in prestito da Husserl i termini *protensions* e *réentions* per definire le intenzionalità che legano il soggetto al tempo, che non vanno intese come processi razionali, ma appartengono al *champ de présence*, al *champ perceptif* del soggetto. Merleau-Ponty specifica quindi che il passare del tempo non va inteso come lo scorrere del soggetto lungo una «*série de maintenant*»³², ma bisogna considerare che con l'arrivo di ciascun istante quello precedente subisce un cambiamento. Il momento appena passato è ancora lì, appena trascorso, ma sprofonda sotto il livello dei momenti presenti: «*pour le garder, il faut que je tende la main à travers une mince couche de temps*»³³. All'arrivo di un terzo momento, anche il secondo, che fino a un attimo prima era il presente, viene modificato, «*de réention qu'il était il devient réention de réention, la couche du temps entre lui et moi s'épaissit*»³⁴. Il tempo così inteso non è quindi una linea, ma una «*réseau d'intentionnalités*»³⁵.

Una simile temporalità permette di raggiungere e trattenere un momento passato non attraverso una ricostruzione mentale, una concettualizzazione del tempo, ma tramite le *réentions*, le intenzionalità che tengono il soggetto legato al tempo. In questo modo ogni istante continua a persistere nell'istante successivo e ne viene modificato. Ciò che è dato al soggetto non è l'istante precedente, poi la sua *réention* e poi la *réention* della *réention*, in modo da poter risalire agli istanti precedenti, agli *originali* come lungo una linea. Ciò che è dato al soggetto è l'istante in sé, visibile in maniera trasparente attraverso la sua *réention*, e poi attraverso la *réention* della *réention*, «*comme je vois le caillou lui-même à travers les masses d'eau qui glissent sur*

²⁹ Ivi, p. 475.

³⁰ Ivi, p. 476.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Ivi, p. 477.

lui»³⁶. In altre parole la catena di *réentions* porta a percepire il tempo come continuità e come simultaneità. Attraverso le intenzionalità è possibile vedere il momento in sé, nella sua singolarità. Il presente si supera continuamente nella direzione di un immediato futuro e di un immediato passato. Il presente è da intendersi quindi non come un accumularsi di momenti passati e futuri, ma come il passaggio dal futuro al passato dovuto al sistema di *réentions* che raccoglie in sé ciò che, un attimo prima, era il sistema di *protensions*:

Il y a là, non pas une multiplicité des phénomènes liés, mais un seul phénomène d'écoulement. Le temps est l'unique mouvement qui convient à soi-même dans toute ses parties, comme un geste enveloppe toutes les contractions musculaires qui sont nécessaires pour le réaliser³⁷.

Nel passaggio da un istante al successivo c'è una disintegrazione dell'istante nelle sue *réentions*. Il tempo quindi, inteso nella sua percezione primordiale, «n'est pas pour nous un système de positions objectives à travers lesquelles nous passons, mais un milieu mouvant qui s'éloigne de nous, comme le paysage à la fenêtre du wagon»³⁸. È questo quindi il punto centrale della riflessione di Merleau-Ponty, le cui implicazioni sono essenziali per uno studio della temporalità in Beckett e DeLillo. Il passaggio del tempo, il suo essere una *ek-stase*, in termini heideggeriani, non comporta una assoluta disintegrazione dell'istante, o meglio la disintegrazione non implica una sparizione dell'istante appena passato, perché si disintegra in realtà ciò che il passaggio dal futuro al presente aveva raggiunto. In altre parole ogni momento futuro non è altro che il punto finale di un lungo processo di maturazione, è il culmine di una rete di intenzionalità. Quando il momento futuro diventa presente, porta con sé la sua stessa genesi, di cui è la manifestazione finale. Nel momento in cui un nuovo istante spinge l'istante precedente a diventare *passato*, l'istante appena trascorso non perde la sua individualità, in quanto «sa désintégration est pour toujours l'envers ou la conséquence de sa maturation»³⁹. Ne deriva quindi che, «puisque dans le temps être et passer sont synonymes, en devenant passé, l'événement ne cesse pas d'être»⁴⁰.

In questo modo arriviamo a percepire il tempo come paradossale: «Le temps maintient ce qu'il a fait être, au moment même où il le chasse de l'être»⁴¹.

La nostra percezione del tempo come un *continuum*, va quindi ben interpretata. Ogni singolo istante, per quanto vicino possa essere all'istante successivo, non è indistinguibile da esso, infatti se così fosse il tempo non esisterebbe. La percezione della continuità del tempo è data invece dal fatto che ogni istante corre verso l'istante suc-

³⁶ Ivi, p. 478.

³⁷ Ivi, p. 479.

³⁸ Ivi, p. 480.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*

cessivo e quello successivo verso il precedente, perché l'istante precedente non è altro se non l'anticipazione del successivo come presente, e del proprio sprofondamento nel passato:

Ceci revient à dire que chaque présent réaffirme la présence de tout le passé qu'il chasse et anticipe celle de tout l'à-venir, et que par définition le présent n'est pas enfermé en lui-même et se transcende vers un avenir et un passé. Ce qu'il y a, ce n'est pas un présent, puis un autre présent qui succède dans l'être au premier [...]: il y a un seul temps qui se confirme lui-même, qui ne peut rien amener à l'existence sans l'avoir déjà fondé comme présent et comme passé à venir, et qui s'établit d'un seul coup⁴².

La temporalità descritta da Merleau-Ponty va inquadrata all'interno di una più ampia definizione della soggettività; vedremo come l'inscindibilità di tempo e soggetto, tempo e percezione soggettiva del tempo, non può e non deve essere dimenticata anche nell'analisi dell'uso del tempo nelle opere di Beckett e DeLillo.

7.2 “Pre-Action, Action, Re-Action”

Ghost Trio si apre con una ripetizione. Una voce femminile, «which, like the Voice in SB's late drama, seems to originate from an inexplicable beyond as much as an individual consciousness»⁴³, ripete due volte la stessa frase: «Good evening. Mine is a faint voice. Kindly tune accordingly»⁴⁴.

L'intera opera si costruisce intorno alla ripetizione di frasi (della voce femminile, V, unico personaggio parlante), di movimenti (di F, la figura maschile protagonista della scena, «sole sign of life»⁴⁵), inquadrature, movimenti della telecamera, e attorno alla ripetizione di alcuni frammenti del trio per piano, violino e violoncello Nr. 5 di Beethoven, detto anche *Geister Trio* (in particolare passaggi tratti dal secondo movimento dell'opera), da cui appunto è tratto il titolo del lavoro di Beckett.

La voce continua: «It will not be raised, nor lowered, whatever happens»⁴⁶. Sin dall'inizio di *Ghost Trio* Beckett richiede allo spettatore uno sforzo di attenzione: la voce che si sta ascoltando è volutamente *faint*, e deve essere ascoltata nella sua *faintness*, nel suo essere vagamente percettibile⁴⁷.

⁴² Ivi, p. 481.

⁴³ C.J.Ackerley, S.E.Gontarski (eds), *The Grove Companion to Samuel Beckett*, Grove Press, New York 2004, p. 226.

⁴⁴ S.Beckett, *Ghost Trio*, in Id., *The Complete Dramatic Works*, cit., p. 408. Le citazioni di questa opera saranno indicate da ora in poi con la sigla *GT*.

⁴⁵ Ivi, p. 409.

⁴⁶ Ivi, p. 408.

⁴⁷ Si veda a questo proposito in P.Boxall, *Since Beckett*, cit., il capitolo *Faint Clarity: Tuning in Beckett*, in particolare le pp. 69-73. Per Boxall, in *Ghost Trio*, «faintness repeats itself, here, again and again, until faintness itself becomes the medium in which this play takes place, but a faintness which is made into a clarity, made visible and audible, by the clear-faint voice, to whose clair-obscurity we are asked to tune».

Con *Ghost Trio*, sin dalle primissime indicazioni della voce che accompagna le immagini, ci troviamo dunque all'interno di uno spazio in cui la percezione dello spettatore diventa fioca, o meglio deve, in un paradossale sforzo percettivo, diventare fioca, per accordarsi alla indeterminatezza della voce che parla, dell'ambiente in cui si sviluppa la scena. Siamo in ciò che Deleuze definisce «un espace quelconque»⁴⁸, uno spazio qualsiasi quindi, eppure maniacalmente determinato, costruito dall'autore in ogni minimo dettaglio, uno spazio chiuso e definito:

The light: faint, omnipresent. No visible source. As if all luminous. Faintly luminous. No shadow. [Pause]. No shadow. Colour: none. All grey. Shades of grey. [Pause]. The colour grey if you wish, shades of the colour grey⁴⁹.

Faint, faintly, no shadow, grey: sin dalle prime parole di V, Beckett fa entrare lo spettatore in una dimensione temporale fatta di ripetizione e variazione. L'aggiunta di ogni nuovo dettaglio segue la ripetizione del dettaglio precedente. Ogni precisazione modifica, seppur quasi impercettibilmente, il punto di vista dello spettatore, lo guida a guardare le cose con maggiore concentrazione. Tutto si svolge nelle sfumature di un colore che *non* è un colore, il grigio. E quando l'ambiente è stato descritto, ecco ancora un'ulteriore richiesta di sforzo percettivo: «Now look closer»⁵⁰.

Poco dopo: «Look again». E ancora: «Knowing all this [...] Look again»⁵¹.

Per Deleuze il testo di Beckett «concerne l'espace [...] pour en épuiser les potentialités»⁵². In effetti tutta l'opera si svolge all'interno di uno spazio determinato, seppur vago e anonimo, esplorandone i vari punti, i vari dettagli. È uno spazio frammentato, e la figura che si muove fra gli oggetti presenti nella stanza, non costituisce, muovendosi, un canale di comunicazione fra gli elementi della scena, ma al contrario, ne sottolinea le diverse dimensioni, la loro incomunicabilità. Ogni oggetto, ogni punto della stanza, si afferma nella propria insondabile perentorietà in quanto svuotato di significato, defunzionalizzato. La porta, la finestra, il letto, hanno la sola funzione di essere punti nello spazio-tempo della camera, sono delle tappe all'interno della «combinatoire»⁵³ svolta dal muoversi di F. A ogni oggetto e punto della stanza corrisponde un segmento di tempo, e ogni movimento di F è disgiunto rispetto ai movimenti successivi o precedenti; il risultato è che si viene a creare una temporalità fatta di interruzioni, singoli istanti accostati aritmicamente che esprimono quella che Connor definisce una «dissociative rather than accretive duration»⁵⁴. In altre parole si manifesta in questo modo una sorta di sovraesposizione della singolarità di ciascun istante, un vero e proprio denudamento della durata, dell'incomprensibile pas-

⁴⁸ G. Deleuze, *L'Épuisé*, cit., p. 74.

⁴⁹ *GT*, p. 408.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ivi*, p. 408-409.

⁵² G. Deleuze, *L'Épuisé*, cit., p. 85.

⁵³ *Ivi*, p. 60.

⁵⁴ S. Connor, *Slow Going*, in "Yearbook of English Studies", Vol. 30, London 2000, p. 158.

saggio di ogni momento nel momento successivo. Connor definisce il tempo beckettiano come una sorta di «present discontinuous; the ordinary, fundamental, terrifying tople of time's slow foot into the next moment, the *disfazione* (unfolding, unworking, working out, falling out, dissolution, decomposition) of sheer elapse»⁵⁵.

Questa frammentazione è resa inoltre evidente dai movimenti bruschi e leggermente asincroni della telecamera. Come giustamente sottolinea Boxall:

The work of suturing in television and film is to fuse a flat succession of adjacent images [...] into an embodied, three-dimensional world. It is to stitch together a coherent life world out of a montage of discrete, unconnected images. But Beckett's film and television work pushes in the opposite direction, so that voice, music, body and space do not cohere into a recognizable unit but rather lie alongside each other in a manner that defies the perception of an integrated whole⁵⁶.

Beckett sembra voler creare una sorta di disarmonia fra le immagini, la voce femminile, i movimenti di F, i movimenti della telecamera, e la musica di Beethoven. Ogni elemento è disgiunto rispetto alla totalità dell'opera e rispetto a se stesso, e l'effetto disarmonico è simile ad una composizione di Steve Reich o di Karlheinz Stockhausen, in cui suoni basilari ripetuti ossessivamente producono un tutto sonoro discontinuo e stratificato.

D'altronde la scelta musicale di *Geister Trio* di Beethoven è da intendersi proprio in questo senso: Beckett utilizza un'opera le cui linee armoniche sono attraversate da suoni ossessivi, dall'esitazione del pianoforte, dal tremolio del violino⁵⁷. C'è in *Geister Trio* «une sorte d'érosion centrale [...] comme si l'on allait quitter la tonalité pour une autre ou *pour rien*, trouant la surface, plongeant dans une dimension fantomatique où les dissonances viendraient seulement ponctuer le silence»⁵⁸.

L'opera è divisa in tre atti: *Pre-Action*, *Action* e *Re-Action*. La voce femminile è presente solo nei primi due, scompare nel terzo, ma solo dopo aver dato la sua ultima, impietosa indicazione alla fine del II atto: «Repeat». Nel III atto quindi non c'è voce, F continua a muoversi lungo i tre punti della stanza (porta, finestra, letto), ma c'è una variazione significativa. F si guarda allo specchio, e vediamo la sua immagine riflessa. Ecco le indicazioni di Beckett: «*Cut to close-up of F's face in mirror. 5 seconds. Eyes close. 5 seconds. Eyes open. 5 seconds. Head bows. Top of head in mirror. 5 seconds*»⁵⁹. L'immagine di F riflessa nello specchio, con gli occhi aperti, sembra indi-

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ P.Boxall, *Since Beckett*, cit., p. 36.

⁵⁷ Per uno studio esaustivo sulla presenza della musica nell'opera di Beckett, si veda M.Bryden (ed.), *Samuel Beckett and Music*, Oxford University Press, Oxford 1998. Invece per un'analisi più specifica sul ruolo del trio per piano di Beethoven in *Ghost Trio*, su come la musica e il lavoro di Beckett si illuminino reciprocamente proprio attraverso la ripetizione di motivi ricorrenti, cfr. M.Maier, *Geistertrio. Beethovens Musik in Samuel Becketts zweitem Fernsehspiel*, "Archiv für Musikwissenschaft", 57. Jahrg., H. 2. (2000), pp. 172-194.

⁵⁸ G.Deleuze, *L'Épuisé*, cit., p. 84. Il corsivo è dell'autore.

⁵⁹ *GT*, p. 413. Corsivo dell'autore.

care un cambiamento, una variazione di non poco conto all'interno dell'opera. Difatti lo specchio non era stato descritto da V come uno degli elementi della stanza, non rientra nello schema combinatorio degli spostamenti di F, tanto che già nel II atto, quando di sfuggita F si guarda allo specchio (che non viene però inquadrato, e sfugge alla tirannia della videocamera e di V) la voce femminile, sorpresa, grida «Ah!»⁶⁰.

Nell'immagine di F che si guarda allo specchio c'è quindi una variazione rispetto allo spartito dell'opera; o meglio la presenza nascosta dello specchio, la possibilità che F vi veda riflessa la propria immagine, rappresenta il suono discordante, sempre sul punto di abbandonare la chiave, di cui parla Deleuze a proposito del trio di Beethoven. È una sorta di imprevedibile possibilità, l'elemento inspiegabile all'interno di un teorema, un buco nero nell'universo concettuale di *Ghost Trio*.

Per Deleuze F rappresenta la classica figura dell'*épuisé*, i suoi movimenti avvengono più per mania combinatoria, quasi inconsapevole, che per slancio emotivo. A proposito dell'attesa di F di una donna, *her*, che ovviamente non arriverà mai, Deleuze scrive: «il ne souhaite et n'attend la femme, au contraire. Il n'attend que la fin, la fin dernière. Tout le *Trio* est organisé pour en finir, la fin tant souhaitée est toute proche»⁶¹. Eppure il primo piano dell'immagine di F riflessa nello specchio sembra indicare un cambiamento rispetto alla chiave interpretativa di Deleuze. F, *l'épuisé*, chiude gli occhi, e li riapre. Se per Deleuze l'immagine nello specchio rappresenta il passaggio, in *Ghost Trio*, dallo spazio all'immagine, che apre nuove potenzialità, una nuova possibilità da esaurire, possiamo anche intendere l'immagine nello specchio come una potenzialità inesauribile, la concretizzazione di quella poetica della persistenza che caratterizza tutta l'*oeuvre* beckettiana.

C'è in Beckett una sorta di spazio utopico, una possibilità lasciata dopo ogni fine. Lo spazio che Deleuze definisce *un espace quelconque* è anche lo spazio di possibilità infinite, uno spazio ancora da esplorare. In *For To End Yet Again* (1976) Beckett scrive: «And dream of a way in a space with neither here nor there where all the footsteps ever fell can never fare nearer to anywhere nor from anywhere further away [...] Through it who knows yet another end [...]»⁶². C'è insomma sempre la possibilità di un'altra fine, ancora, in un modo sconosciuto, in nessun modo, ancora (*nohow on*). «For no reason yet imagined»⁶³, qualcosa continua a vivere, a persistere quasi impercettibilmente, in un movimento quasi immobile.

A proposito della temporalità dell'universo beckettiano, Roberto Mussapi osserva:

tutto avviene dopo il corso del tempo, di cui sussistono illusorie dilatazioni dell'istante, spasimi molecolari della durata, movimenti microscopici di una immo-

⁶⁰ Ivi, p. 411.

⁶¹ G. Deleuze, *L'Épuisé*, cit., p. 91.

⁶² S. Beckett, *For To End Yet Again*, in Id., *For To End Yet Again*, cit., p. 15.

⁶³ S. Beckett, *Quello che è strano via*, (*All strange away*, 1978) trad. it. di R. Mussapi, SE, Milano 2003, p. 66.

bilità ormai in fase di definitivo assestamento, come lava che ormai solidificata abbia nella sua superficie qualche residuo tiepido ancora in impercettibile movimento⁶⁴.

Nella *faintness* che caratterizza *Ghost Trio*, nel tempo che sembra essere una ripetizione priva di sbocchi, una condanna, in uno spazio chiuso, avvengono microscopiche variazioni, tremolii che sono segni di vita, occhi aperti che indicano l'inesauribile potenzialità del sé, la quasi impercettibile presenza di una fine ancora a venire.

Nonostante l'azione sembri essere la reiterazione di un unico segmento temporale e *Ghost Trio* si apra e si chiuda con una figura seduta, *épuisée*, apparentemente priva di cambiamenti, nel breve arco di tempo fatto di istanti apparentemente scissi e disgiunti fra loro, è emersa invece un'unità, una coerenza. Si tratta di un impercettibile cambiamento, di un movimento fioco anch'esso, che però apre nuove ed inesplorate possibilità. Quel che emerge è sempre il soggetto, è il suo sguardo che dà unità al tempo. Scrive Merleau-Ponty: «il y a au cœur du temps un regard»⁶⁵. Uno sguardo che è pura percezione, «una pura, assoluta, inattiva e inerte visività»⁶⁶, uno sguardo che è quindi da intendersi come condanna, la condanna a percepire il tempo, che è anche la condanna alla persistenza, al deferimento di ogni *épuisement* definitivo, al deferimento di ogni possibile fine.

7.3 “Echo chamber”⁶⁷: il tempo come simultaneità

Verso la conclusione di *The Body Artist* la protagonista, Lauren Hartke, si rende conto di quanto poco si sappia sul tempo, di quanto il tempo sia inafferrabile: «This is the rule of time. It is the thing you know nothing about»⁶⁸. Tuttavia, se del tempo non si sa nulla, non si può stabilire nulla, è attraverso il tempo che si costituisce il soggetto. Secondo Merleau-Ponty: «analyser le temps, ce n'est pas tirer les conséquences d'une conception préétablie de la subjectivité, c'est accéder à travers le temps à sa structure concrète»⁶⁹.

The Body Artist è un romanzo che, riflettendo sul tempo, si muove verso una definizione del soggetto. La protagonista vive nel tempo del lutto, in quella dimensione temporale sospesa ed allungata che è appunto la temporalità del trauma e dell'isolamento. L'incontro con l'enigmatica figura di Mr. Tuttle mette in questione le certezze di Lauren, la sua fiducia nell'esistenza di un tempo narrativo, quel tempo narrativo di cui Musil, ne *L'uomo senza qualità* (1930-42), sottolineava la necessità

⁶⁴ R.Mussapi, postfazione a S.Beckett, *Quello che è strano via*, cit., p. 73.

⁶⁵ PDP, p. 482.

⁶⁶ R.Mussapi, postfazione a S.Beckett, *Quello che è strano via*, cit., p. 72.

⁶⁷ Sia D.Cowart in *DeLillo and the Power of Language*, in J.N.Duvall (ed.), *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, Cambridge University Press, Cambridge 2008; sia M.Osteen nell'articolo *Echo Chamber: Undertaking "The Body Artist"*, in "Studies in the Novel", 37, 2005, pp. 64-81, parlano di questo romanzo come di una *echo chamber*.

⁶⁸ BA, p. 99.

⁶⁹ PDP, p. 469.

con queste parole: «la legge di questa vita a cui si aspira oppressi sognando la semplicità non è se non quella dell'ordine narrativo, quell'ordine normale che consiste nel poter dire: "Dopo che fu successo questo, accadde quest'altro"»⁷⁰.

The Body Artist si costruisce attorno ad uno smantellamento proprio di questa concezione del tempo, di quest'ordine narrativo lineare, poiché Mr. Tuttle, con la sua presenza, con le sue parole, non fa altro che scardinare ogni rassicurante concezione temporale, dimostrandone l'insufficienza, la scarsa aderenza rispetto al tempo vissuto come esperienza primordiale, e a come lo percepiamo. Mr. Tuttle incarna «a new theory of time»⁷¹, la stessa di cui Eric Packer, protagonista del romanzo *Cosmopolis* (2003), constatava l'urgenza. La temporalità espressa dall'ordine narrativo è quindi diventata obsoleta. È necessario, dice Lauren, «to think of time differently»⁷².

Quello in cui ha luogo *The Body Artist* «is a time which has lost its sense of identity»⁷³. Se difatti il romanzo si apre con la percezione che il tempo sembra passare, il secondo capitolo, dopo la morte di Rey, marito di Lauren, sviluppa un'altra temporalità, quella sospesa e rallentata del tempo che *non* passa: «days the same, paced and organized but with a simultaneous wallow, uncentered, sometimes blank in places, days that moved so slow they ached»⁷⁴. Tutto nella temporalità del lutto di Lauren sembra rallentarsi, estendersi, ogni minimo gesto, ripetuto più e più volte, sembra svuotarsi di significato, di una coerenza interna. Il mondo, come percepito in *slow motion*, diventa *improbabile*: «Things she saw seemed doubtful – not doubtful but ever changing, plunged into metamorphosis, something that is also something else, but what, and what»⁷⁵. Il trauma porta quindi Lauren a una nuova percezione della realtà, e del tempo, che lei inizialmente cerca di combattere attaccandosi a gesti abitudinari: «The plan was to organize time until she could live again»⁷⁶. In questo tentativo di riorganizzazione di una sorta di normalità, nell'attesa di vivere di nuovo, di ritrovare un senso accettabile nello scorrere del tempo, Lauren è affascinata dall'immagine in *streaming*, sullo schermo del suo computer, di una strada a Kotka, in Finlandia, ripresa da una webcam. Lauren vede l'immagine in diretta, a migliaia di chilometri di distanza:

It was interesting to her because it was happening now, as she sat there, [...] the dead times were the best. [...] It was three in the morning in Kotka and she waited for a car to come along – not that she wondered who was in it. It was simply the fact of Kotka. It was the sense of organization, a place contained in an unyielding frame, as it is and as you watch, with a reading of local time in the digital display in a corner of the screen. Kotka was another world but she could see it in its realness, in its hours, minutes and seconds. [...] She didn't know the meaning of this feed but took

⁷⁰ R.Musil, *L'uomo senza qualità*, trad. it. a cura di A.Rho, Vol. I, Einaudi, Torino 1991, p. 630.

⁷¹ D.DeLillo, *Cosmopolis*, Picador, London 2003, p. 86.

⁷² BA, p. 107.

⁷³ P.Boxall, *Don DeLillo. The Possibility of Fiction*, Routledge, New York 2006, p. 216.

⁷⁴ BA, p. 32.

⁷⁵ Ivi, p. 36.

⁷⁶ Ivi, p. 37.

it as an act of floating poetry. It was best in the dead times. It emptied her mind and made her feel the deep silence of other places, the mystery of seeing over the world to a place stripped of everything but a road that approaches and recedes, both realities occurring at once, and the numbers changed in the digital display with an odd and hollow urgency, the seconds advancing towards the minute, the minutes climbing hourward, and she sat and watched, waiting for a car to take fleeting shape on the roadway⁷⁷.

L'immagine rappresenta una connessione fra luoghi e tempi che insieme simboleggia e contrasta la temporalità del lutto di Lauren. La simboleggia in quanto Lauren vive in un presente irreversibile ma ancorato ad un passato che nella sua percezione è simultaneo, è ancora lì, a portata di mano. La contrasta in quanto il video di Kotka, l'immagine di una strada che contemporaneamente avanza e recede, è il risultato di una simultaneità concretamente inaccessibile per Lauren, che non può tornare indietro nel tempo, e che è costretta a fare i conti con una successione di eventi che non è sufficiente a ordinare la sua percezione temporale, a darle una struttura coerente. Ecco perché guardare la strada di Kotka "emptied her mind": Kotka rappresenta la possibilità di una simultaneità tangibile per Lauren, visibile nello schermo del suo computer. Ciò che di irrazionale c'è nell'immagine della webcam è, infatti, non la simultaneità delle immagini con la dimensione temporale di Lauren, ma lo scorrere dei secondi e dei minuti sul display, l'urgenza della successione temporale, il vano tentativo di fermare, o catalogare il tempo, di dargli un ordine che non sia quello della percezione dell'istante.

L'immagine di Kotka, in altre parole, rappresenta per Lauren un tempo utopico, in cui «approaching is indistinguishable from receding, here can morph into there, the very possibility of distance gives way to an unboundaried, simultaneous presence, in which realities occur at once»⁷⁸.

Un tempo utopico, come abbiamo accennato, che è presente anche nell'opera di Beckett. In *From an Abandoned Work* (1956) Beckett scrive:

Then it will not be as now, day after day, out, on, round, back, in, like leaves turning, or torn out and thrown crumpled away, but a long unbroken time, without before or after, light or dark, from or towards or at, the old half knowledge of when and where gone, and of what, but kind of things still, all at once, all going, until nothing, there was never anything, never can be, life and death all nothing, that kind of thing, only a voice dreaming and droning on all around, that is something, the voice that once was in your mouth⁷⁹.

Un tempo lungo, ininterrotto, quindi, senza prima e dopo. In altre parole un controtempo che scardina l'ordine narrativo, e si pone per così dire al di sopra, o al

⁷⁷ Ivi, p. 38-39.

⁷⁸ P.Boxall, *Don DeLillo. The Possibility of Fiction*, cit., p. 222.

⁷⁹ S.Beckett, *Da un'opera abbandonata*, (*From an Abandoned Work*, 1956) trad. it. di V.Fantinel, SE, Milano 2003, p. 38.

lato, della successione convenzionale degli eventi; una temporalità, proprio come quella che affascina Lauren, in cui tutto accade *at once*: una temporalità sospesa, che permette di guardare le cose in modo diverso. E la voce di cui parla Beckett, sognante, che bisbiglia, e ti circonda, è la voce di Mr. Tuttle che riverbera in *The Body Artist*. Mr. Tuttle compare dal nulla, e riproduce come un'eco la voce di Rey e la voce di Lauren, i loro dialoghi, ma riproduce persino parole ancora non dette, al punto che Lauren conclude: «this is a man who remembers the future»⁸⁰.

Mr. Tuttle si introduce nella vita di Lauren dal nulla, interrompe l'isolamento in cui si era rinchiusa, riempiendo di parole, di eco, il tempo sospeso del lutto.

In un'intervista del 1982 concessa a Tom LeClair, Don DeLillo parlava della necessità per molti personaggi della sua narrativa di isolarsi, di svuotarsi:

they see freedom and possibility as being too remote from what they perceive existence to mean. They feel instinctively there's a certain struggle, a solitude they have to confront. The landscape is silent, whether it's a desert, a small room [...]. The voice you have to answer is your own voice⁸¹.

Ed è questa la condizione di Lauren: anche il suo paesaggio (la casa sul mare in cui si è isolata) è un deserto, anche lei è lontana dalla percezione di una qualche possibilità di un ordine, di una struttura a cui aggrapparsi. La voce a cui Lauren deve rispondere è la propria, ma attraverso l'ecolalia di Mr. Tuttle.

Quello di Mr. Tuttle è un linguaggio astratto ed enigmatico, sembra essere la lingua di un altrove sconosciuto ed inafferrabile. Quando le dice: «the word for moonlight is moonlight»⁸², Lauren pensa: «it was logically complex and oddly moving and circularly beautiful and true»⁸³. L'ecolalia di Mr. Tuttle è circolare in quanto ripetizione di suoni svuotati di valore comunicativo, e Lauren difatti ha più volte l'impressione che Mr. Tuttle non sappia cosa stia dicendo, e non si stia in realtà rivolgendo a lei.

Mr. Tuttle fa parte di una serie di personaggi delilliani – dal ragazzo malato, figlio della signora Micklewhite, in *Great Jones Street*, a Tap in *The Names* (1982), o a Wilder in *White Noise* – che rappresentano una forma più pura di linguaggio, ciò che DeLillo definisce «an alternate speech»⁸⁴, o «the word beyond speech»⁸⁵. Sono personaggi che hanno quasi una funzione sciamanica nell'universo narrativo di DeLillo, sono più vicini a uno stato percettivo primordiale, più puro, che si manifesta appunto nella balbuzie dei bambini (Tap e Wilder) o nel linguaggio fatto di suoni e lamenti del ragazzo Micklewhite, o appunto nell'ecolalia di Mr. Tuttle, nel suo linguaggio fatto di ripetizioni e variazioni di parole già sentite, come se fosse una sorta

⁸⁰ BA, p. 100.

⁸¹ T.LeClair, *An Interview with Don DeLillo*, in "Contemporary Literature", vol. 23, No. 1, 1982, p. 24.

⁸² BA, p. 82.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ T.LeClair, *An Interview with Don DeLillo*, cit., p. 24.

⁸⁵ Ivi, p. 26.

di registratore impazzito nella combinazione dei suoni. Mr. Tuttle svolge per Lauren la funzione di «heteroclitic muse»⁸⁶ (Lauren, bisogna ricordarlo, è un'artista, la *body artist* del titolo), e rappresenta per lei la possibilità, l'esistenza di una percezione più pura della realtà e del tempo, una percezione primordiale e prelinguistica. Ascoltando le parole di Mr Tuttle Lauren appare incantata, si lascia trasportare dalla musicalità del suo linguaggio: «She didn't know what to call this. She called it singing. He kept it going a while, ongoing, oncoming, and it was song, it was chant»⁸⁷. Scrive Osteen a proposito della funzione di questi personaggi nel mondo delilliano, che «uttering what DeLillo describes as "the word beyond speech," these characters serve as models for DeLillo's artists, who try to emulate their quasi-autistic conditions in order to rediscover their voices or acquire new ones»⁸⁸.

Posta di fronte al linguaggio astratto ed enigmatico di Mr. Tuttle, Lauren pensa: «he hasn't learned the language. There has to be an imaginary point, a nonplace where language intersects with our perceptions of time and space, and he is a stranger at this crossing, without words or bearings»⁸⁹.

I monologhi di Mr. Tuttle sono una meditazione sul tempo, esprimono una sorta di percezione primordiale del tempo a cui Lauren accede in momentanee epifanie. Il sesto capitolo del romanzo si apre, come il primo, con la descrizione di una di queste epifanie. È l'analisi della caduta di una graffetta dalla scrivania, dell'universo nascosto nel singolo istante della caduta e della percezione del suono dell'oggetto caduto. «The sound makes its way through an immense web of distances»⁹⁰. Tra il momento della caduta della graffetta, e il momento in cui sopraggiunge il suono dell'oggetto caduto, sembra esserci un istante sospeso, al di fuori dell'ordinaria percezione del tempo, fatto di infiniti istanti al suo interno. È come se fra i due istanti, percepiti come numeri primi, si nascondesse l'universo infinito e nascosto dei numeri reali.

Nei suoi monologhi Mr. Tuttle non fa che riportare la meditazione sul tempo ad una meditazione sul momento, sull'istante: «I am with the moment. I will leave the moment. [...] from the moment I am gone, am left, am leaving. I will leave the moment from the moment»⁹¹. Se inizialmente si lascia trasportare dal canto di Mr. Tuttle, dal mistero sciamanico delle sue parole, un attimo dopo Lauren gli chiede insistentemente e nervosamente cosa sia il momento; è ciò che le preme sapere più di ogni altra cosa: «What is the moment? You said the moment. Tell me what this means to you. Show me the moment»⁹².

⁸⁶ D.Cowart, *Don DeLillo. The Physics of Language*, Univeristy of Georgia Press, Athens 2002, p. 204.

⁸⁷ BA, p. 74.

⁸⁸ M.Osteen, *DeLillo's Dedalian Artists*, in J.N.Duvall (ed.), *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, cit., p. 140.

⁸⁹ BA, p. 99.

⁹⁰ Ivi, p. 89.

⁹¹ Ivi, p. 74.

⁹² Ivi, p. 75.

Il mistero racchiuso in Mr. Tuttle è la costruzione del momento, la sua struttura. Echeggiando le parole di Lauren e di Rey, echeggiando le parole non ancora pronunciate da Lauren, Mr. Tuttle ribalta la successione temporale, o meglio, dimostra l'esistenza di un ordine temporale diverso, basato non sulla successione ma sulla simultaneità. Attraverso Mr. Tuttle Lauren arriva a comprendere il valore nascosto delle parole apparentemente sconclusionate di questa figura così enigmatica:

Time is supposed to pass, she thought. But maybe he is living in another state. It is a kind of time that is simply and overwhelming there, laid out, unoccurring, and he lacks the inborn ability to reconceive this condition. [...] There is nothing he can do to imagine time existing in reassuring sequence, passing, flowing, happening – the world happens, it has to, we feel it – with names and dates and distinctions. His future is unnamed. It is simultaneous, somehow, with the present. Neither happens before or after the other and they are equally accessible [...] ⁹³.

Mr. Tuttle dunque è l'incarnazione di una temporalità debordante, priva di catalogazioni linguistiche, priva di qualsiasi partizione: «He is in another structure, another culture, where time is something like itself, sheer and bare, empty of shelter» ⁹⁴. In una prospettiva heideggeriana, come quella suggerita da Cornel Bonca, Mr. Tuttle «seems to dwell wholly in the realm of the ontological» ⁹⁵, e appunto la sua funzione è quella di riportare Lauren alla percezione del tempo e dell'essere (il *Dasein* heideggeriano).

Alla fine del romanzo Lauren riesce a trasformare il suo personale viaggio nel tempo, ispirato dalla figura di Mr. Tuttle, in un'opera teatrale, *Body Time*. Un'opera all'interno dell'opera, una riflessione sul tempo all'interno di una riflessione sul tempo, *Body Time* è *The Body Artist* in miniatura (un'operazione metanarrativa che ricorda l'inizio di *Players*). Lauren mette in scena il tempo attraverso il proprio corpo, ma un tempo inteso come simultaneità, come continua metamorfosi. Durante lo spettacolo Lauren si trasforma continuamente in personaggi diversi, l'ultimo dei quali, un uomo nudo ed emaciato che cerca disperatamente di dire qualcosa, è evidentemente la rappresentazione di Mr. Tuttle. La performance di Lauren si costituisce anch'essa, come *Ghost Trio*, intorno alla ripetizione ossessiva di gesti, suoni e immagini. Il suono che senza sosta accompagna l'opera è la voce robotica di una segreteria telefonica (elemento persistente all'interno del romanzo, ripetuto più e più volte), e le immagini sullo sfondo della scena, mandate in *loop*, sono le immagini della strada di Kotka.

A proposito del video, la giornalista che intervista Lauren alla fine dello spettacolo, le chiede cosa significhi. Lauren risponde che si tratta di un riferimento al passato e al futuro, al fatto che li conosciamo e li vediamo entrambi. Poco dopo specifica:

⁹³ Ivi, p. 77.

⁹⁴ Ivi, p. 92.

⁹⁵ C. Bonca, *Being, Time, and Death in DeLillo's "The Body Artist"*, cit., p. 64.

Maybe the idea is to think of time differently. [...] Stop time, or stretch it out, or open it up. Make a still life that's living [...]. When time stops, so do we. We don't stop, we become stripped down, less self-assured. [...] What's left? Who's left?⁹⁶

Lauren insomma cerca di mettere in scena ciò che ha imparato da Mr. Tuttle, la sua vulnerabilità di fronte allo scorrere del tempo, che però gli permette di viverlo nella sua effettiva durata, nella sua sospensione priva di partizioni. L'idea di fermare il tempo, di *aprire* il tempo e di allungarlo corrisponde per Lauren a un lavoro su se stessa volto a una diminuzione del sé, a una sorta di *épuisement*: «This was her work, to disappear from all her former venues of aspect and bearing and to become a blankness»⁹⁷. Solamente spogliandosi delle categorie arbitrarie attraverso cui cataloghiamo la realtà, Lauren riesce a percepire il tempo e a rappresentarlo.

Attraverso la *performance* di *Body Time*, Lauren riesce anche a intravedere la possibilità di oltrepassare il tempo immobile del lutto e della perdita. Per farlo però ha bisogno di scavare nel tempo, di assorbirlo, e di incorporarlo. *Body Time* «testifies to the ideal of the second chance, to art's cunning capacity to salvage from loss something lasting»⁹⁸. Per Lauren si apre così la possibilità, a fine romanzo, di trascendere, oltre che il proprio isolamento, anche la morte di suo marito. Per Bonca:

the performance is about allowing the ontological to emerge through the ontic [...]. It is about the changes Mr. Tuttle has rung in Lauren's consciousness, the changes which take *Dasein* from the thunder-shock of the death of a loved one back to an ability to experience the world as "soul-extension" again⁹⁹.

Le domande che si pone Lauren durante l'intervista, ossia cosa rimanga quando il tempo si ferma, *chi* rimane, sono il vero centro del romanzo di DeLillo. Alla fine di *The Body Artist*, scomparso Mr. Tuttle, svanito il suo ruolo, Lauren è finalmente in grado di *non* accettare il dolore per la perdita del marito, ma è in grado di accettare il tempo, o meglio quella nuova temporalità che le ha insegnato Mr. Tuttle, quel tempo fatto di simultaneità, di passato, presente e futuro concentrati, senza alcuna partizione, in ogni singolo istante. Si chiede: «Why not sink into it? Let death bring you down. Give death its way»¹⁰⁰. E poco dopo:

Why shouldn't the death of a person you love bring you into lurid ruin? [...] Why shouldn't his death bring you into some total scandal of garment-rending grief? Why should you accommodate his death? Or surrender to it in thin-lipped tasteful

⁹⁶ BA, p. 107.

⁹⁷ Ivi, p. 84.

⁹⁸ M.Osteen, *DeLillo's Dedalian Artists*, cit., p. 146.

⁹⁹ C.Bonca, *Being, Time, and Death in DeLillo's "The Body Artist"*, cit., p. 66.

¹⁰⁰ BA, p. 116.

bereavement? *Why give him up if you can walk along the hall and find a way to place him within reach?*¹⁰¹

Nelle ultime pagine del romanzo quella condizione di *blankness* a cui aspirava Lauren per la sua *performance* diventa la risposta alle sue domande (*What's left? Who's left?*). Il suo è un processo di diminuzione che allo stesso tempo (ed ecco l'eco crescente dell'eredità di Beckett) è un allargamento, un "sottrarsi" («I am Lauren. But less and less»¹⁰²) che è anche la condizione necessaria per una percepienza assoluta: «She moved past the landing and turned into the hall, feeling whatever she felt, exposed, open, something you could call unlayered maybe, if that means anything, and she was aware of the world in every step»¹⁰³. L'assenza di partizioni, di strati, porta Lauren a una consapevolezza del mondo a ogni passo, e potremmo dire, a ogni singolo istante.

Alla fine del libro per un momento Lauren crede di poter intervenire sul tempo. Varcando la soglia della sua camera da letto crede di ritrovare suo marito, crede per un momento di poter effettivamente, concretamente, tornare indietro nel tempo, all'ultima mattina trascorsa con Rey, alla scena con cui si apre il romanzo, e modificare la sequenza. Tuttavia, come sottolinea Cowart, «what Lauren risks encountering, of course, is not some grisly revenant but some irremediable descent into solipsism, for the exemption from time that is a cerebral accident in Mr. Tuttle will be, in her, only madness»¹⁰⁴.

Ma Lauren si ferma sulla soglia, rendendosi conto di quanto assurda sia la sua pretesa di trovare qualcuno in camera, di tornare indietro nel tempo. Il romanzo si chiude però non con un senso di solitudine e di condanna alla irreversibilità degli eventi, ma con un'apertura al mondo e al flusso del tempo.

Merleau-Ponty scrive: «Si nous réussissons à comprendre le sujet, ce ne sera pas dans sa pure forme, mais en le cherchant à l'intersection de ses dimensions»¹⁰⁵, e il romanzo di DeLillo si chiude esattamente con questa riscoperta del soggetto attraverso un abbandono incondizionato alla percezione del tempo e della realtà:

She walked into the room and went to the window. She opened it. She threw the window open. She didn't know why she did this. Then she knew. She wanted to feel the sea tang on her face and *the flow of time* in her body, to tell her *who she was*¹⁰⁶.

¹⁰¹ *Ibid.* (il corsivo è mio).

¹⁰² Ivi, p. 117.

¹⁰³ Ivi, p. 121.

¹⁰⁴ D.Cowart, *Don DeLillo. The Physics of Language*, cit., p. 208.

¹⁰⁵ *PDP*, p. 469-470.

¹⁰⁶ *BA*, p. 124. I corsivi sono miei.

Riferimenti bibliografici

Opere di Don DeLillo

- Americana* (1971), Penguin, London 2006.
End Zone (1972), Picador, London 2004.
Great Jones Street (1973), Penguin Books, New York 1994.
Ratner's Star (1976), Vintage, London 1991.
Players (1977), Vintage Books, New York 1984.
Running Dog (1978), Vintage, New York 1989.
The Names (1982), Vintage, New York 1989.
White Noise (1985), Penguin, New York 1998.
Libra (1988), Penguin, London 1989.
Mao II (1991), Viking Press, New York 1991.
Underworld (1997), Picador, London 1999.
The Body Artist (2001), Picador, London 2001.
Cosmopolis (2003), Picador, London 2003.
Falling Man (2007), New York, Scribner 2007.
Point Omega (2010), Picador, London 2010.

Critica delilliana

- Allen, G.S., *The End of Pynchon's Rainbow: Postmodern Terror and Paranoia in DeLillo's Ratner's Star*, in Ruppensburg, H., Engels, T., (eds), *Critical Essays on Don DeLillo*, G.K. Hall, New York 2000.
- Bawer, B., *Don DeLillo's America*, in Bloom, H., (ed.), *Don DeLillo*, Chelsea House Publishers, Philadelphia 2003.
- Begley, A., *The Art of Fiction No. 135: Don DeLillo*, in "The Paris Review", Vol. 128, Parigi autunno 1993, pp. 274-306.
- Bloom, H., (ed.), *Don DeLillo*, Chelsea House Publisher, Philadelphia 2003.
- Bonca, C., *Being, Time, and Death in DeLillo's "The Body Artist"*, in "Pacific Coast Philology", Vol. 37, 2002, pp. 58-68.
- Boxall, P., *DeLillo and Media Culture*, in Duvall, J.N., (ed.), *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, Cambridge University Press, Cambridge 2008.
- Id., *Don DeLillo. The Possibility of Fiction*, Routledge, New York 2006.
- Burn, S.J., *Don DeLillo's "Great Jones Street" and the Science of Mind*, in "Modern Fiction Studies", Vol. 55, No. 2, Summer 2009, pp. 349-368.
- Cowart, D., *DeLillo and the Power of Language*, in Duvall, J.N., (ed.), *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, Cambridge University Press, Cambridge 2008.
- Id., *Don DeLillo. The Physics of Language*, University of Georgia Press, Athens 2002.
- DeCurtis, A., *An Outsider in This Society: An Interview with Don DeLillo*, in Lentricchia, F., (ed.), *Introducing Don DeLillo*, Duke University Press, Durham 1991.

Le prime opere narrative di Don DeLillo

- Id., *The Product: Bucky Wunderlick, Rock'n Roll, and Don DeLillo's "Great Jones Street"*, in Lentricchia, F., (ed.), *Introducing Don DeLillo*, Duke University Press, Durham 1991.
- DePietro, T., (ed.), *Conversations with Don DeLillo*, University Press of Mississippi, Jackson 2005.
- Dewey, J., *Beyond Grief and Nothing. A Reading of Don DeLillo*, The University of South Carolina Press, Columbia 2006.
- Di Prete, L., *Don DeLillo's "The Body Artist": Performing the Body, Narrating Trauma*, in "Contemporary Literature", Vol. 46, No. 3, Autumn 2005, pp. 483-510.
- Duvall, J.N., (ed.), *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, Cambridge University Press, Cambridge 2008.
- Id., *The Power of History and the Persistence of Mystery*, in Id. (ed.), *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, Cambridge University Press, Cambridge 2008.
- Green, J., *Disaster Footage: Spectacles of Violence in DeLillo's Fiction*, in "Modern Fiction Studies", Vol. 45, No. 3, Autumn 1999, pp. 571-599.
- Johnson, S., *Extraphilosophical Instigations in Don DeLillo's "Running Dog"*, in "Contemporary Literature", Vol. 26, No. 1, Spring 1985, pp. 74-90.
- Keeseey, D., *Don DeLillo*, Twayne Publishers, New York 1993.
- Kohn, R.E., *Parody, Heteroglossia, and Chronotope in Don DeLillo's "Great Jones Street"*, in "Style", Vol. 39, No. 2, Summer 2005, pp. 206-216.
- LeClair, T., *An Interview with Don DeLillo*, in "Contemporary Literature", Vol. 23, No. 1, Winter 1982, pp. 19-31.
- Id., *In the Loop. Don DeLillo and the Systems Novel*, University of Illinois Press, Chicago 1987.
- Lentricchia, F., (ed.), *Introducing Don DeLillo*, Duke University Press, Durham 1991.
- Id., *The American Writer as Bad Citizen*, in Id. (ed.), *Introducing Don DeLillo*, Duke University Press, Durham 1991.
- McClure, J.A., *Postmodern Romance: Don DeLillo and the Age of Conspiracy*, in Lentricchia, F., (ed.), *Introducing Don DeLillo*, Duke University Press, Durham 1991.
- Nadotti, M., *An Interview with Don DeLillo*, in DePietro, T., (ed.), *Conversations with Don DeLillo*, University Press of Mississippi, Jackson 2005.
- Nel, P., *Don DeLillo's Return to Form: The Modernist Poetics of "The Body Artist"*, in "Contemporary Literature", Vol. 43, No. 4, Winter 2002, pp. 736-759.
- Oriad, M., *Don DeLillo's Search for Walden Pound*, in Bloom, H., (ed.), *Don DeLillo*, Chelsea House Publisher, Philadelphia 2003.
- Osteen, M., *American Magic and Dread. Don DeLillo's Dialogue with Culture*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2000.
- Id., *Children of Godard and Coca-Cola: Cinema and Consumerism in Don DeLillo's Early Fiction*, in "Contemporary Literature", Vol. 37, No. 3, Autumn 1996, pp. 439-470.
- Id., *DeLillo's Dedalian Artists*, in Duvall, J.N., (ed.), *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, Cambridge University Press, Cambridge 2008.
- Id., *Echo Chamber: Undertaking "The Body Artist"*, in "Studies in the Novel", Vol. 37, 2005, pp. 64-81.
- Ruppensburg, H., Engels, T., (eds), *Critical Essays on Don DeLillo*, G.K. Hall, New York 2000.
- Wilcox, L., *DeLillo's "White Noise" and the End of Heroic Narrative*, in "Contemporary Literature", Vol. 32, No. 3, Autumn 1991, pp. 346-365.

Opere di Samuel Beckett

- Dream of Fair to Middling Women* (1932), Arcade Publishing, New York 1992.
- Murphy* (1938), edited by Mays, J.C.C., Faber and Faber, London 2009.

- Da un'opera abbandonata*, (*From an abandoned work*, 1956) trad. it. a cura di V.Fantinel, SE, Milano 2003.
- Endgame* (1958), in Id., *The Complete Dramatic Works*, Faber and Faber, London 2006.
- The Unnamable* (1958), in Id., *Three Novels*, Grove Press, New York 2009.
- Lessness* (1970), Calder & Boyars, London 1970.
- The Lost Ones* (1972), Calder & Boyars, London 1972.
- Still* (1975), in Id., *For To End Yet Again*, John Calder, London 1999.
- ...but the clouds...* (1976), in Id., *The Complete Dramatic Works*, Faber & Faber, London 2006.
- For To End Yet Again* (1976), John Calder, London 1999.
- Ghost Trio* (1976), in Id., *The Complete Dramatic Works*, Faber and Faber, London 2006.
- He is barehead* (1976), in Id., *For To End Yet Again*, John Calder, London 1999.
- Horn came always* (1976), in Id., *For To End Yet Again*, John Calder, London 1999.
- All Strange Away* (1978), John Calder, London 1979.
- Poesie* (*Poèmes suivi de mirlitonades*, 1978), trad. it. a cura di G.Bogliolo, Einaudi, Torino 1980.
- Quad* (1982), Les Éditions de Minuit, Paris 1992.
- Worstward Ho* (1983), in Id., *Company, Ill Seen Ill Said, Worstward Ho, Stirring Still*, edited by Van Hulle, D., Faber and Faber, London 2009.

Critica beckettiana

- Ackerley, C.J., Gontarski, S.E., (eds), *The Grove Companion to Samuel Beckett*, Grove Press, New York 2004.
- Adelman, G., *Beckett's Readers: A Commentary and Symposium*, in "Michigan Quarterly Review", Vol. 43, No. 1, Winter 2004, pp. 54-70.
- Badiou, A., *Beckett. L'incroyable désir*, Hachette Littératures, Paris 1995.
- Bair, D., *Samuel Beckett. A Biography*, Vintage, London 1990.
- Boxall, P., *Since Beckett: Contemporary Writing in the Wake of Modernism*, Continuum, New York 2009.
- Bryden, M., (ed.), *Samuel Beckett and Music*, Oxford University Press, Oxford 1998.
- Cattanei, G., *Samuel Beckett*, La Nuova Italia, Firenze 1967.
- Connor, S., *Slow Going*, in "The Yearbook of English Studies", Vol. 30, 2000, pp. 153-165.
- Deleuze, G., *L'Épuisé*, postfazione a Beckett, S., *Quad*, trad. in francese a cura di E.Fournier, Éditions de Minuit, Paris 1992.
- Hill, L., *Beckett's Fiction in Different Words*, Cambridge University Press, Cambridge 1990.
- Mussapi, R., postfazione a Beckett, S., *Quello che è strano via*, (*All Strange Away*, 1978), trad. it. a cura di R.Mussapi, SE, Milano 2003.
- Proietti Gaffi, A., *Samuel Beckett. La ricerca del silenzio perfetto*, Firenze Atheneum, Firenze 2001.

Altri testi

- Apter, E., *On Oneworldedness: Or Paranoia as a World System*, in "American Literary History", Vol. 18, No. 2, Summer 2006, pp. 365-391.
- Bachtin, M., *Estetica e romanzo*, trad. it. a cura di C.Strada Janovič, Einaudi, Torino 2001.
- Baudrillard, J., *America, (Amérique)*, 1986) trad. it. a cura di L.Guarino, SE, Milano 2000.
- Id., *Il delitto perfetto, (Le crime parfait)*, 1995), trad. it. a cura di G.Piana, Raffaello Cortina Editore, Milano 1996.
- Id., *Le système des objets*, Gallimard, Paris 1968.

Le prime opere narrative di Don DeLillo

- Id., *L'illusione dell'immortalità*, (*The Vital Illusion*, ed. by J.Witwer, 2000), trad. it. a cura di G.Biolghini, Armando Editore, Roma 2007.
- Id., *Simulacres et simulations*, Éditions Galilée, Paris 1981.
- Bauman, Z., *Identity*, Polity Press, Cambridge 2004.
- Bellour, R., *Le spectateur pensif*, in Id., *L'entre-image: photo, cinéma, vidéo*, Vol. I, La Différence, Paris 1990.
- Booth, W., *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, Chicago 1983.
- Boxall, P., *Twenty-first-century fiction: a critical introduction*, Cambridge University Press, Cambridge 2013.
- Currie, M., *About Time. Narrative, Fiction and the Philosophy of Time*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2007.
- Dällenbach, L., *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, Seuil, Paris 1977.
- Foucault, M., *La pensée du dehors*, Éditions Fata Morgana, Montpellier 1986.
- Genette, G., *Figures III*, Éditions du Seuil, Paris 1972.
- Hargreaves, R., *Superpower. America in the 1970s*, Hodder & Stoughton, London 1974.
- Heidegger, M., *Il concetto di tempo (Der Begriff der Zeit. Vortrag vor der Marburger Theologenschaft, 1924)*, trad. it. a cura di F.Volpi, Adelphi, Milano 2010.
- Hutcheon, L., *The Politics of Postmodernism*, Routledge, London 1989.
- Jameson, F., *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991.
- Id., *The Seeds of Time*, Columbia University Press, New York 1994.
- Lyotard, J., *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Les éditions de minuit, Paris 1979.
- Marinetti, F.T., *La nuova religione-morale della velocità*, in Gherarducci, I., (a cura di), *Il Futurismo italiano*, Editori Riuniti, Roma 1976.
- Merleau-Ponty, M., *Causeries 1948*, a cura di Menase, S., Éditions du Seuil, Paris 2002.
- Id., *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris 1964.
- Id., *Phénoménologie de la perception*, Éditions Gallimard, Paris 1945.
- Metz, C., *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, Paris 1968.
- Mulvey, L., *Stillness in the Moving Image: Ways of Visualizing Time and Its Passing*, in Company, D., (ed.), *The Cinematic*, Whitechapel, London 2003.
- Musil, R., *L'uomo senza qualità, (Der Mann ohne Eigenschaften, 1930-1942)*, trad. it. a cura di A.Rho, Einaudi, Torino 1991.
- O'Donnell, P., *Engendering Paranoia in Contemporary Narrative*, in "boundary 2", Vol. 19, No. 1, *New Americanists 2: National Identities and Postnational Narratives*, Duke University Press, Durham, Spring 1992, pp. 181-204.
- Olderman, R.M., *American Fiction 1974-1976: The People Who Fell to Earth*, in "Contemporary Literature", Vol. 19, No. 4, Autumn 1978, pp. 497-530.
- Rosa, H., *Social Acceleration: Ethical and Political Consequences of a Desynchronized High-speed Society*, in Rosa, H., Sauerman, W.E., (eds), *High-Speed Society*, The Pennsylvania State University Press, University Park 2008.
- Szulc, T., *Innocents at Home. America in the 1970s*, Viking Press, New York 1974.
- Virilio, P., *Vitesse et politique*, Galilée, Paris 1977.
- Id., *Le futurisme de l'instant*, Galilée, Paris 2009.

PREMIO RICERCA «CITTÀ DI FIRENZE»

Titoli pubblicati

ANNO 2011

- Cisterna D.M., *I testimoni del XIV secolo del Pluto di Aristofane*
Gramigni T., *Iscrizioni medievali nel territorio fiorentino fino al XIII secolo*
Lucchesi F., *Contratti a lungo termine e rimedi correttivi*
Miniagio G., *Soggetto trascendentale, mondo della vita, naturalizzazione. Uno sguardo attraverso la fenomenologia di Edmund Husserl*
Nutini C., *Tra sperimentalismo scapigliato ed espressionismo primonovecentesco poemetto in prosa, prosa lirica e frammento*
Otonelli O., *Gino Arias (1879-1940). Dalla storia delle istituzioni al corporativismo fascista*
Pagano M., *La filosofia del dialogo di Guido Calogero*
Pagni E., *Corpo Vivente Mondo. Aristotele e Merleau-Ponty a confronto*
Piras A., *La rappresentazione del paesaggio toscano nel Trecento*
Radicchi A., *Sull'immagine sonora della città*
Ricciuti V., *Matrici romano-milanesi nella poetica architettonica di Luigi Moretti. 1948-1960*
Romolini M., *Commento a La bufera e altro di Montale*
Salvatore M., *La stereotomia scientifica in Amédée François Frézier. Prodromi della geometria descrittiva nella scienza del taglio delle pietre*
Sarracino F., *Social capital, economic growth and well-being*
Venturini F., *Profili di contrattualizzazione a finalità successiva*

ANNO 2012

- Barbuscia D., *Le prime opere narrative di Don Delillo. Rappresentazione del tempo e poetica beckettiana dell'istante*
Brandigi E., *L'archeologia del Graphic Novel. Il romanzo al naturale e l'effetto Töpffer*
Burzi I., *Nuovi paesaggi e aree minerarie dismesse*
Cora S., *Un poetico sonnambulismo e una folle passione per la follia. La romantizzazione della medicina nell'opera di E.T.A. Hoffmann*
Degl'Innocenti F., *Rischio di impresa e responsabilità civile. La tutela dell'ambiente tra prevenzione e riparazione dei danni*
Di Bari C., *Dopo gli apocalittici. Per una Media Education "integrata"*
Fastelli F., *Il nuovo romanzo. La narrativa d'avanguardia nella prima fase della postmodernità (1953-1973)*
Fierro A., *Ibridazioni balzachiane. «Meditazioni eclettiche» su romanzo, teatro, illustrazione*
Francini S., *Progetto di paesaggio. Arte e città. Il rapporto tra interventi artistici e trasformazione dei luoghi urbani*
Manigrasso L., *Capitoli autobiografici. Poeti che traducono poeti dagli ermetici a Luciano Erba*
Marsico C., *Per l'edizione delle Elegantie di Lorenzo Valla. Studio sul V libro*

- Piccolino G., *Peacekeepers and Patriots. Nationalisms and Peacemaking in Côte D'Ivoire (2002-2011)*
- Pieri G., *Educazione, cittadinanza, volontariato. Frontiere pedagogiche*
- Polverini S., *Letteratura e memoria bellica nella Spagna del XX secolo. José María Gironella e Juan Benet*
- Romani G., *Fear Appeal e Message Framing. Strategie persuasive in interazione per la promozione della salute*
- Sogos G., *Le biografie di Stefan Zweig tra Geschichte e Psychologie: Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam, Marie Antoinette, Maria Stuart*
- Terigi E., *Yvan Goll ed il crollo del mito d'Europa*
- Zinzi M., *Dal greco classico al greco moderno. Alcuni aspetti dell'evoluzione morfosintattica*